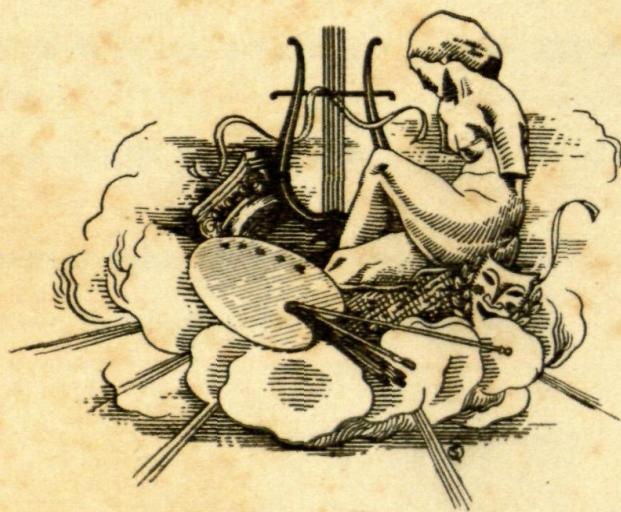






ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



PRIMER TRIMESTRE

M A D R I D
1944

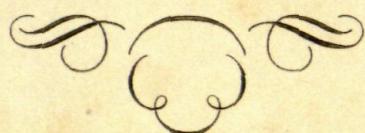
ARTESANO L

P U B L I C A C I Ó N T R I M E S T R A L

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	35 ptas.	45 ptas.
Número suelto.	10 »	12 »
Número doble.	20 »	24 »

Números atrasados, sin aumento de precio.



ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

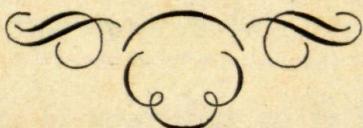
REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVIII. III DE LA 3.^a ÉPOCA ~ TOMO XV. ~ PRIMER TRIMESTRE DE 1944

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SECRETARIO D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ



S U M A R I O

Págs.

JULIO CAVESTANY, Marqués de Moret.— <i>Autómatas curiosos: Los de la Catedral de Burgos y otros. Los románticos</i>	3
FERNANDO CHUECA.— <i>José Martín de Aldehuela. (Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII.)</i>	9
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>Nuevas notas sobre Escalante</i>	29
A. P.— <i>Imaginería española. Exposición Pérez Comendador</i>	38
<i>Bibliografía</i>	40

Autómatas curiosos

Los de la Catedral de Burgos y otros. Los románticos.

Por JULIO CAVESTANY, Marqués de Moret.

No se retrasa, ciertamente, la aparición en la historia de las Artes menores, de artífices mecánicos, físicos, relojeros, que lograron fama perpetua con sus inventos y artificios raros y curiosos.

Es obligado el recuerdo de Herón de Alejandría, mecánico y matemático famoso, que hace representar a sus muñecos autómatas una tragedia griega en la que tiene lugar una batalla y un naufragio, según lo refiere la *Literatura griega* de Murray. Y de aquel otro griego Archytas, que hacía pajarillos mecánicos que volaban, entreteniendo con sus giros a grandes y chicos. Pero con éstos, entre otros ascendientes, limitémonos ahora a lo español: a unas curiosas figuras con movimiento que se conservan, y a otras que existieron, absolutamente documentadas, que todas certifican el cultivo en nuestra patria de esta industria, de ingeniosas maquinarias.

Así, en lo alto de la Catedral de Burgos, a la izquierda de la bóveda, se ve un muñeco que, vestido de rojo, con un papel de música en la mano, abre la boca al sonar las horas, que toca otro menor. Ambos se hicieron con posterioridad al reloj del templo. Este es el más antiguo de España, según documento de aquel Archivo municipal, en el que el Obispo Don Gonzalo declara que recibe cuatro mil maravedises del Concejo, para pago del reloj, *que se hace en la ciudad*, y que debe quedar colocado en la Catedral el día 1.º de marzo de 1385 (1). Tienen esto a gala los burgaleses, lo que a trueque desvanece la ufanía de los sevillanos que creían el suyo como el primer reloj público de España —según testimonio del P. Mariana—, siendo lo cierto que éste se coloca en junio de 1400; es decir, quince años después del castellano.

Pero ¿de cuándo son el *Papa-Moscas* y el *Martinillo*? (2). En el Cabildo de 30 de septiembre de 1519, Diego de Castro, Canónigo Obrero, dijo que el reloj se *aderezaba* y que algunos decían que "se podria facer una invención de un *tardón*, que era un fraile rezando en su libro y un mochacho con él: y cuando hubiese de dar el reloj, le daba el fraile un coscorrón con un palo é salia un rétulo que decia, despierta é cuenta; é que el mochacho despierta y se pone a contar. E así mesmo otra inven-

(1) El documento está fechado en 20 de agosto de 1384. Quien primero lo dió a conocer fué Anselmo Salvá —*Cosas de la vieja Burgos*—, Burgos, 1892. Lo copia J. Albarellos, *Efemérides Burgalesas*, Burgos, 1919.

(2) *Martinillo* no es apodo, como lo es *Papa-Moscas*; *Martinico*, que es como debía decirse—con ci— tiene la acepción de *duende*—véase diccionario—, pues es en efecto el duendecillo travieso, de la catedral, que sale de su escondite, toca y se oculta de nuevo. Debe advertirse que este *Martinico* perdió no hace mucho su primitivo movimiento de salir y esconderse, y ahora queda fuera constantemente. Asimismo, al *Papa-Moscas* se le quitaron los alegres cascabeles que tenía.

ción, que a cada hora que hiciese de dar se represente un *misterio de la Pasión*, cada vez de otra manera; los dichos señores dijeron que se hiciese un *tardón*" (1).

Dudan los historiadores de Burgos, y de su iglesia catedral, qué era este *tardón*, y si se hizo al fin. Por lo que hace al caso, no me parece muy aventurada la hipótesis que expongo a continuación. Ante todo, se empleó indudablemente esta palabra en el sentido natural que tiene: "el espacioso que tarde en lo que ha de hacer", según Covarrubias. El que gasta flema, es tardío, lento o torpe. Pues bien: en mi opinión se cumplió en parte el acuerdo del Cabildo. Puesto que se hicieron las figuras profanas y no las sagradas. Pero se modificaron aquéllas, acaso por considerar inadecuado o poco reverente colocar en el interior del templo a un fraile pegando a un chico. Y así, a la figura del fraile se la convierte en un maestro cantor, y al chico —o duendecillo— se le hace tocar las horas *por las buenas*, saliendo a su tiempo por una portezuela y volviendo a encerrarse cumplido su cometido. El mecanismo para los movimientos poco habría de variar en una y otra solución.

Acaso esta idea y nombre del *tardón* se tomó de relojes menores, en boga tal vez entonces, con oficio de *despertador* y aderezados con este asunto vulgar del maestro castigando al chico dormilón, o sencillamente era un juguete popular, que hoy llamaría la chiquillería callejera un *tumbón*, o le daría un nombre propio como a otro muñeco, con sólo un hilo por mecanismo, que toca un tambor, en vez de campana, y que se vende, entre otras baratijas, por las calles madrileñas. En otro orden, de física elemental, pero humorísticamente también, está divulgada desde hace años la representación de un fraile que se pone su capucha cuando va a llover. Pero he hallado ahora la palabra *tardón* en tierras distantes de Castilla. En Constantina —provincia de Sevilla— queda el edificio que fué clausura de frailes, que se conoce aún por "El Convento del Tardón". Mis gestiones recientes, dirigiéndome a aquel pueblo, no han aclarado dudas. Lo cierto es que dicha palabra se dió a otros lugares y edificios andaluces. En Sierra Morena existió una Orden de San Basilio del Tardón.

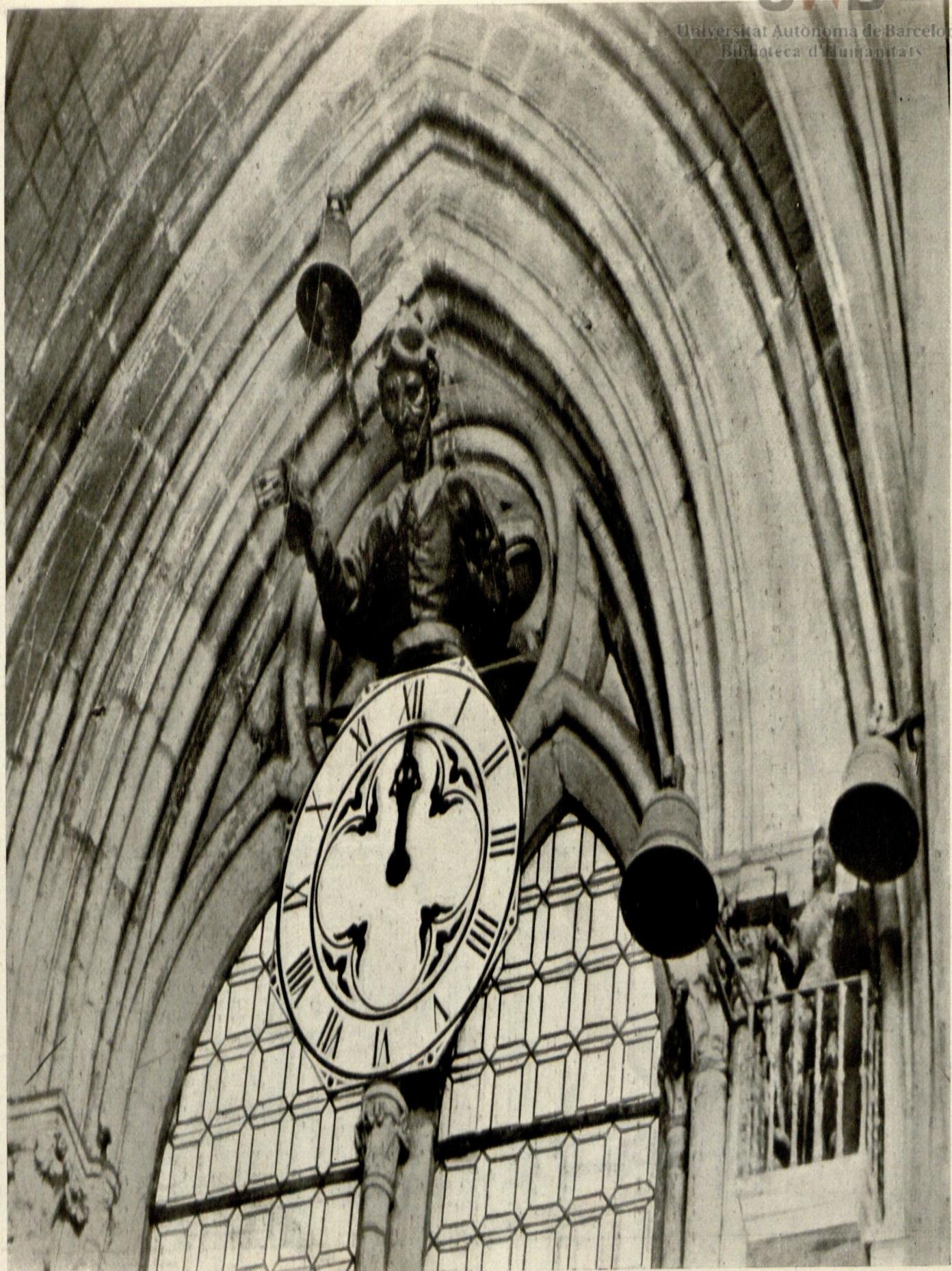
En cuanto a la fecha de los muñecos del viejo reloj burgalés, entiendo que se hicieron precisamente en el citado año 1519. Porque se dice en el documento citado que en esta fecha se *adereza* el reloj. O sea: que se adorna, se le añade algo, se le apareja. Pues téngase en cuenta que cuando se trata de composturas se emplea la palabra *reparos*. En el Libro de Cuentas de Fábrica se dice que se *repara el Martinico* en 1632, y la otra figura en 1669. Y añádase a favor de lo dicho, que la indumentaria de las figuras corresponde a la primera fecha.

Del atractivo para grandes y chicos de estos autómatas públicos no cabe dudar. Pues es de temer que muchos de los que pasaron por la ciudad *Cabeza de Castilla* no entrasen a conocer la maravilla de los esmaltes del *frontal de Silos*, entre tantas importantes piezas de aquel Museo, en cuya reforma e instalación me correspondió, por cierto, intervenir hace años. Pero que pocos seguramente, dejaron de esperar mirando hacia arriba, a que el *Papa-Moscas* abriese su boca (2).

Este reloj en el interior del templo —es curioso el caso— tiene asunto profano, cuando la mayor parte de los extranjeros, colocados al exterior en viejas torres,

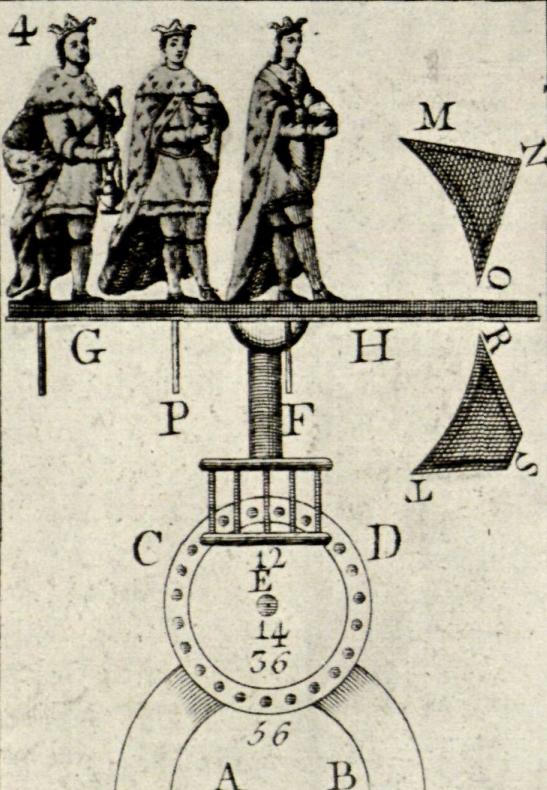
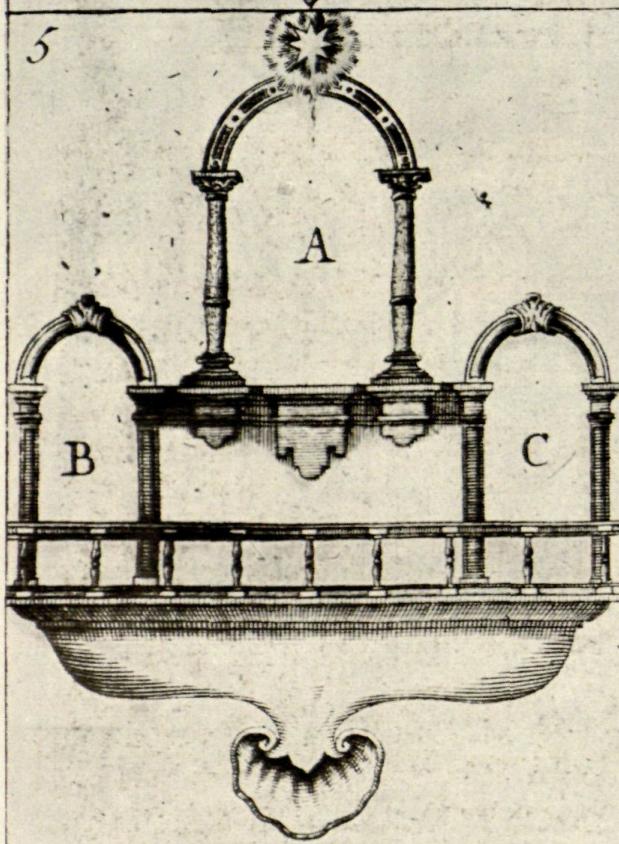
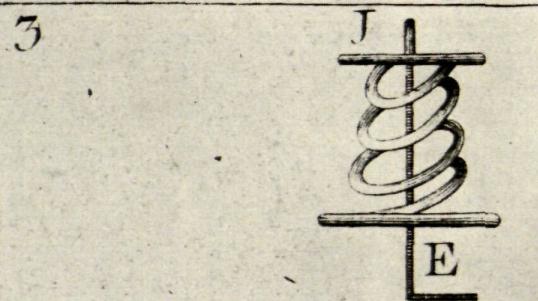
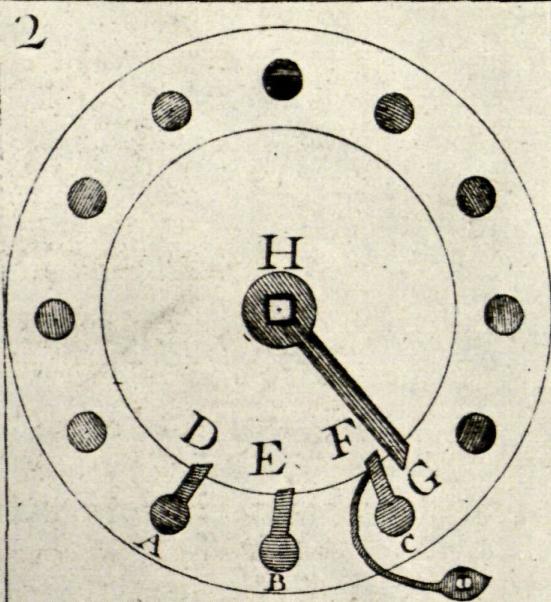
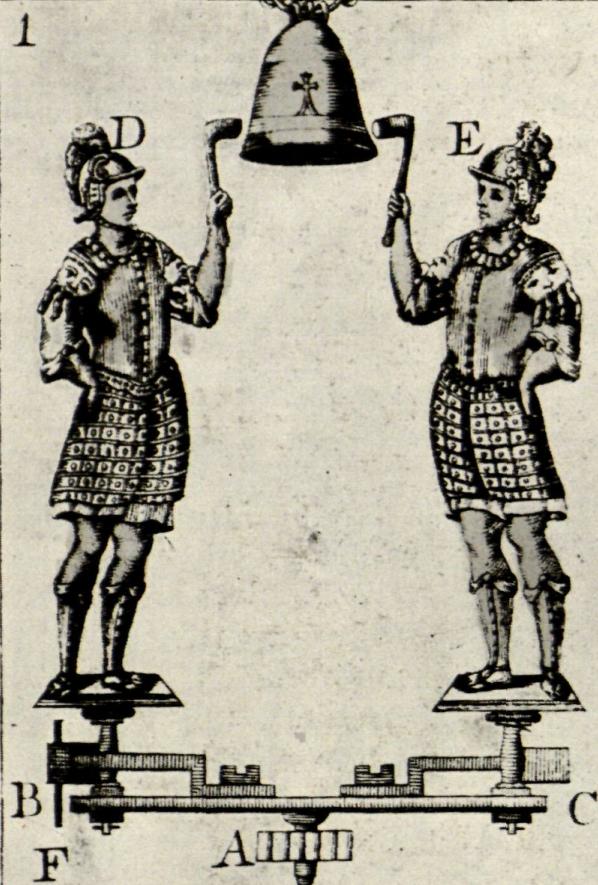
(1) R. 37 —fol. 173 y Ctas. de F.—, Dr. D. Manuel Martínez Sanz, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866.

(2) D. Matías Martínez Burgos, docto director del Museo Arqueológico de Burgos, me facilita una fotografía y notas, por lo que le expreso mi agradecimiento.

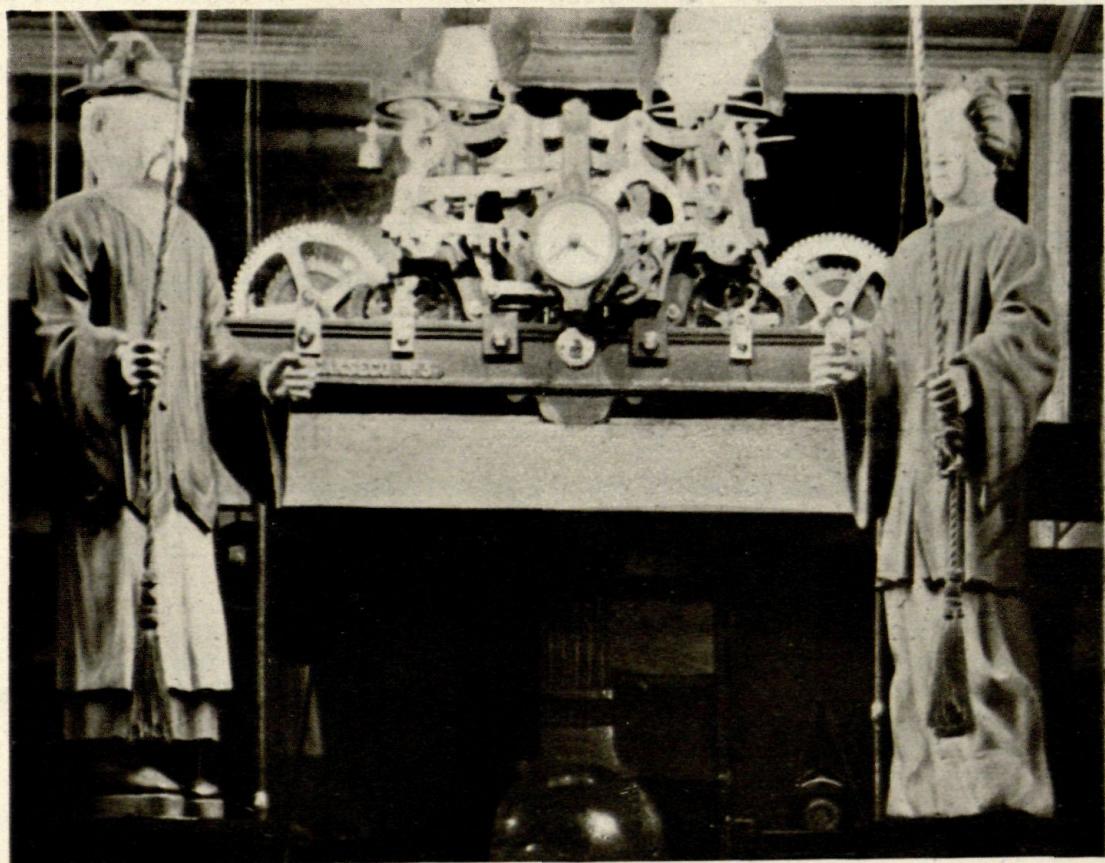
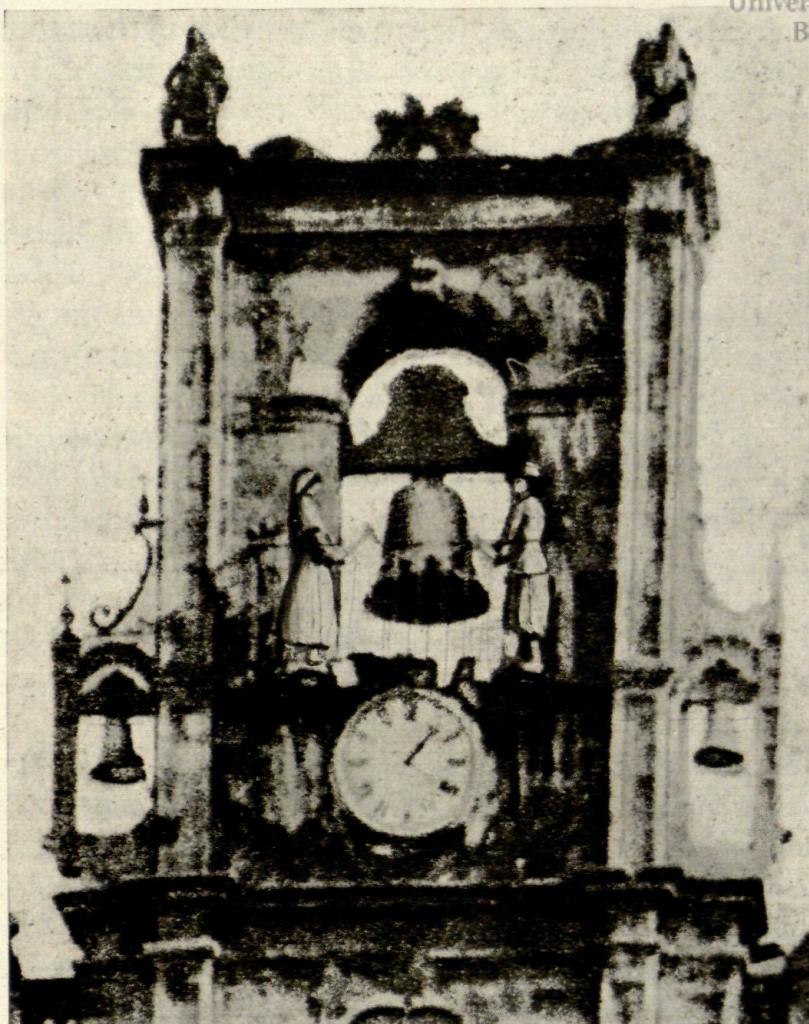


Burgos.—El Papa-Moscas y el Martinillo de la Catedral.

Estampa Octava



Cipriano Marí 1.º



I.—Astorga (León). *El reloj de los Maragatos.* II.—Madrid. *Los chinos de Canseco.*

ponen en movimiento figuras sagradas. Así, el reloj de Estrasburgo, astronómico, en una capilla de la catedral, cuya caja corresponde al siglo XVI, aunque la maquinaria es del pasado. En su parte alta, al mediodía, desfilan ante Cristo los Apóstoles; figuras alegóricas representan los días de la semana; otras muchas se ponen en movimiento al dar las horas, y la Muerte toca los cuartos con un hueso. Fué su autor afamado Juan Bautista Schwilgué. El de Praga, en la torre del XV de las Casas Consistoriales, también astronómico, hecho por el célebre relojero ciego Hanush. El del Ayuntamiento de Munich mueve sus figuras únicamente a las once de la mañana. Pero tengo el recuerdo de mis excursiones por capitales del centro de Europa, de otro no religioso ni astronómico, que es el de Berna. En éste, un gallo canta las horas, mientras desfila una banda de osos; pues el oso figura en el escudo heráldico de aquella ciudad suiza, en coincidencia con el nuestro de Madrid. También recuerdo de otra ocasión, el de Venecia, en el que aparecen los Reyes Magos; es del XV, aunque se reformó después. Reproducimos su dibujo en la segunda lámina (1).

Después de los burgaleses, son populares también los muñecos leoneses del Ayuntamiento de Astorga, aunque mucho más modernos. En esta ciudad, antes de entrar en su catedral, van a deteneros ante la interesante fachada de la Casa Consistorial para que veais el "reloj de los maragatos". Estos, hombre y mujer, se reparten el trabajo de tocar alternadamente las horas. Están colocados sobre el balcón del fachada y son de madera, vistiendo los trajes típicos de los maragatos. Se colocó el reloj al terminar el siglo XVIII, aunque la campana es más antigua, pues ésta se compró por el Concejo, en 1731, en la vieja iglesia del pueblo de Redelga (2).

Es obra de Bartolomé Fernández, vecino e hijo de la ciudad, autor también del de la Catedral, de los llamados astronómicos, que tiene el sol y la luna. Entre otras de estas maquinarias —tantas desmontadas por inservibles seguramente—, aún se conserva la de la Catedral de Palencia, mascarón de tez oscura, colocado a la altura del triforio, que también abre su boca, y el de Medina del Campo, con asunto animalista como el de Berna (3).

Ahora, sólo una breve parada en Toledo —de sus muñecos se ha hablado más— antes de entrar en Madrid.

Nos habla D. Antonio Ponz, en su *Viaje*, de otro autómata atribuído a Juanelo Turriano, del *hombre de palo*. El mecánico de Cremona, autor de máquinas notables —que él mismo describe en el manuscrito de cinco tomos conservado en la Biblioteca Nacional—, muy verosímilmente pudo hacer este muñeco de madera, para entretenimiento de los toledanos. Se dice que el autómata iba desde la casa de su autor a la del Arzobispo, donde tomaba en un azafate la ración de pan y carne, haciendo cortesías al ir y al volver. Acaso, en corto recorrido atravesase la calle, de una a otra fachada, por medio de un artificio de ruedas y jarcias (a modo de correa sin fin), o tal vez pendiente de éstas iría de hueco a hueco de ambas casas.

(1) Otros relojes con autómatas hay en ciudades como Dijon y Rouen; en la iglesia de Exeter, en el que el propio Enrique VIII toca las horas, entre dos guerreros que hacen sonar los cuartos, y en la iglesia de Southwold, que con otros pueden verse en la obra de F. T. Britten, "Old Cloches & Thier Makers", London, 5.^a Edit., 1922, donde no se alude siquiera a lo español.

(2) *Historia de Astorga*, por Matías Rodríguez Díez, cronista de la misma, Astorga, 1909.

(3) Entre los desaparecidos se cita el de la Catedral de Barcelona, del XIV, en el que unas figuras de hombre señalaban las horas; pero se quitó hacia 1400.

De que haya sido realidad es testimonio también el nombre de la calle toledana que hoy conserva en su recuerdo.

Por otra parte, Ambrosio de Morales dice: "también ha querido para regocijo renovar las estatuas antiguas que se movían". No se refiere en concreto a aquel autómata de palo, pero sí a una muñeca: "hizo una dama de más de una tercia de alto". Describe cómo daba vueltas y tocaba sobre una mesa, y añade: "aunque es cosa de risa, todavía tiene mucho de aquel alto ingenio". También están absolutamente documentados los relojes que hizo para el Emperador, y algunos figuran en el inventario de Yuste (1). Pero para nada se citan los supuestos soldaditos que han debido de quedar en leyenda. En cambio, incluye Morales entre las obras de Juanelo un pequeño molino, tan reducido, que podía guardarse en la manga, y que molía dos celemines de trigo al día (2).

Llegamos a Madrid. Madrid tuvo relojeros muy hábiles, aptos por sus condiciones naturales para la invención y ejecución de estos mecanismos. Si son muy conocidos y populares los citados muñecos autómatas, no lo es el siguiente. Un olvidado relojero madrileño, que se llamó Melchor Díaz, trabajaba en la Corte mediado el siglo XVI. A éste le encarga el Marqués de Tavara una muñeca autómata representando una ninfa, que bailaba sobre una mesa. Pues bien: tuvo una segunda parte el caso y una réplica el muñeco. A Gaspar de Porres, director de compañía de comedias, hombre a la cuenta de vida bohemia, muy amigo de Lope —vidas semejantes acaso—, de quien imprime la parte cuarta de sus comedias y a quien por cierto presta la cantidad de mil reales en 1601 (3), se le antoja la figurita bailadora —en esto no había de ser menos que Tavara— y contrata otra con el mismo Melchor Díaz, ante el escribano Francisco de la Concha, a 30 de marzo de 1597, "del mismo modelo, traza y tamaño", y "que haga el mismo efecto que la dicha ninfa en todas sus figuras, dando diez vueltas a un bufete, en idas y venidas". Y es más: la espera con impaciencia; y así, debe estar perfectamente acabada a fin de mayo de aquel año 1597. En el capricho se gasta rumboso sus ganancias en los corrales de comedias, pues pagará al relojero madrileño la suma de *trescientos sesenta reales*.

No aderezaron los madrileños, por lo visto, con figuras mecánicas sus relojes de torre. Y tienen que contentarse los forasteros, venidos de todos los pueblos de España, con ver bajar al mediodía la esfera —vulgarmente *la bola*—, único mecanismo del gran reloj de la Puerta del Sol, firmado por el conocido R. de Losada. Pero a cambio el vulgo madrileño los adornó tiempo atrás con leyendas, como a aquel reloj de San Plácido, cuyo lúgubre sonido, se decía, recordaba la sonada aventura de Felipe IV. Dos calles de Madrid deben su nombre a relojeros famosos. La del citado Juanelo, a quien Felipe II dobla el sueldo que le asignó el Emperador, modo de *retener en Madrid al artista más ingenioso de su tiempo*, y la calle de Milaneses, donde se establecieron otros venidos de Milán, y en la que luego tuvo su obrador el muy hábil Ramón Durán, autor del reloj de San Gil, cuya curiosa descripción encontramos en un informe de 1784 de la *Sociedad de Amigos del País*.

(1) M. Gachard, *Retraite de Mort de Charles-Quint au monastère de Yuste*, 1854.

(2) Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá, 1575.—F. J. Sánchez Cantón, *Juanelo Turriano en España*, "Bol. Sdad. Excursiones", IV trimestre, 1933.

(3) El erudito lopista J. Entrambasaguas me facilita otros datos de G. de Porres, que por falta de lugar no se añaden.

Fué discípulo de Fray Manuel del Río y luego se trasladó a la calle del Humilladero "junto a la botica". Reimprimió el tratado de su maestro, sobre "los relojes de rueda para torre, sala y faltriquera". Dedica su autor una parte de este libro a los de torre y se refiere a mecanismos para que aparezcan los Reyes Magos o los Apóstoles, en unos; o son gigantes los que dan la hora; o se asoman *fieras espantosas a las ventanas*. Es decir, que con asuntos sagrados o profanos era corriente añadir autómatas a la "muestra" o esfera del reloj. También Fray Manuel, en la tranquilidad de su celda, estudia *las enfermedades diversas que padecen los relojes viejos y medicinas para curarlos*. Las ediciones de este libro son de 1759 y 1798.

Integran el elenco de relojeros vecinos de Madrid, Juan Fernández del Castillo, su hijo Castillo Rivadeneyra y Luis Maestre, que es encargado en 1639 de la reparación y conservación de las máquinas de Turriano.

Siguen a éstos, en el siglo XVIII, los Charots, autores de un tratado de relojería; Leonardo Fernández Dávila, Manuel Gutiérrez, que hizo un reloj para Carlos III de técnica muy adelantada, y Fernando Rulla, entre otros. Después, en el XIX, Luis Esteban Hernando, también establecido en Madrid, en la calle del Carmen, presentó en la Exposición del Real Conservatorio de Artes, en 1827, un reducido reloj en forma de sortija de señora (1). A pesar de los elogios que mereció, no era cosa nueva ni mucho menos, pues en el mismo siglo XVIII nos habla Manuel de Zerella, autor de otro "Tratado general y matemático de relojería" (1789), de estos relojes de sortija, que eran muy de la afición de las damas. El mismo inventó un mecanismo curioso, por el que canta un canario, toca la flauta un cazador que descansa bajo el árbol, ladra su perro y tira coces el caballo, dando así suavemente las horas. Y por cierto que, confiado en sus méritos, tiene en su obra palabras despectivas hacia el *Papa-Moscas*, el reloj de Medina, y otros.

Pero la importación extranjera —no debe negarse— satisface al mismo tiempo los gustos de entonces. Así, aquel muñeco músico de origen francés, de tamaño natural, que vi hace años en el Palacio de Boadilla, me dicen que perdido lamentablemente.

A las pesadas ruedas y contrapesos de hierro, de duros engranajes, de los primitivos relojes de autómatas, suceden, después de progresivas evoluciones, máquinas muy perfeccionadas en el siglo XIX. En boga entonces los pequeños autómatas, músicos y danzarines, actúan sobre mueblecitos o cajas de caoba, que guardan la maquinaria, movida por una manivela o manubrio. Pronto este manubrio es sustituido por aparatos de relojería que mueven el cilindro de latón con púas que por medio de un peine metálico deja oír varias piezas musicales, a la vez que se mueven muñecos o pajarillos.

Los gustos románticos, sentimentales, generosos y aun fantásticos, hacían aumentar la demanda de tan sencillos —a pesar de la complicación de sus artificios—, ingenuos o pueriles entretenimientos.

Otras máquinas de relojería se colocaron detrás del lienzo de unos cuadros románticos, conocidos del lector, en los que la torre de la iglesia —en el paisaje suizo generalmente por su origen— tiene su reloj funcionando. He visto en estos cuadros, que tienen por cierto sus característicos marcos dorados isabelinos con

(1) *La relojería en Madrid.—Industrias artísticas madrileñas*. Catálogo Exposición del "Antiguo Madrid", Sdad. Amigos del Arte, 1927, por Julio Cavestany, Marqués de Moret.

orejas o cantoneras sinuosas, en unos, pasar el tren con muy alta chimenea y viajeros de sombrero de copa, que necesariamente desaparece en el túnel; en otros, barcos que zozobran en imponente borrasca; o soldados que desfilan acompañados, por medio de "cinta sin fin", para que, como en el teatro, creamos que es todo un ejército los pocos que pasan repetidas veces. Posteriormente, el lector ha visto en los escaparates madrileños, para anuncio y reclamo, otros muñecos callados —sin música ni sonido alguno—, pero con movimientos múltiples, muy pausados y expresivos.

Un reloj post-romántico reclama una mención: el llamado de *cuco*, que canta apareciendo por un ventanillo, de la mayor aceptación entre nosotros —de procedencia alemana—, y que aún señala la hora en muchos hogares.

El gusto por lo *chinesco*, faroles, bordados, porcelanas, hizo que un relojero, notable por sus relojes de torre, construyese uno en el que dos chinos, hombre y mujer, tocan las campanas tirando alternativamente de un cordón. En un lugar céntrico de nuestra capital, aun hoy detienen al transeúnte, tocando el reloj, los *chinos de Canseco* (1). Tuvo Antonio Canseco su comercio primeramente en los barrios bajos, y otros muñecos anteriores a los chinos de madera. Era natural de Rabanal del Camino (León), por tanto, maragato —tierra de relojeros—, y a quien se deben en la segunda mitad del siglo buen número de los relojes de torre, tanto de Madrid como de las principales ciudades de España: la relación completa de éstos, que he hallado, extendería demasiado los presentes apuntes.

No se ha aspirado en éstos, naturalmente, a agotar la papeleta (2). Queda mucho que aportar sobre tan curiosa industria, en lo que va desde los autómatas burgaleses de la catedral castellana, hasta los madrileños y muy populares *chinos de Canseco*.

(1) Esta máquina, de técnica muy adelantada en su clase, puede poner en marcha las agujas hasta de cuatro grandes esferas, en una torre, por medio de perfecta transmisión.

(2) En prensa este número, sólo puedo resumir otros datos de Palencia sobre el citado reloj de la catedral y sus muñecos. Da los cuartos un león colocado a la derecha y las horas, un guerrero a la izquierda. La figura central es negra y tiene un alto sombrero, las tres talladas en madera, pintadas y encerradas en un marco, parecen corresponder al siglo XVII. La máquina es moderna. Notas del erudito Canónigo Archivero Dr. Zacarías Gama.

N. DE LA R.—Escrito este artículo para el 4.º trimestre de 1943, se publica en el número correspondiente a enero-febrero-marzo del presente, por no haber sido posible obtener antes sus ilustraciones.

José Martín de Aldehuela

Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII.

Por FERNANDO CHUECA

EN el día 31 de octubre de 1943, una coincidencia reunió en la ciudad de Cuenca a cuatro viajeros interesados por las cosas de arte. Casi todos conocían Cuenca; pero quedáronse rebuscando, en la ciudad martirizada por la guerra, olvidadas bellezas. Paulatinamente fueron apareciendo una serie de iglesias y capillas de atrevido y encantador barroquismo, que variaban en su estilo, desde un caprichoso Luis XV francés a un gracioso y exuberante borrominismo italiano. En esta serie conquense, única por su originalidad y coherencia, se adivinaba la mano de un maestro de excepcional talento y fecundidad. Pronto diéronse cuenta los viajeros de que se trataba de una figura casi olvidada de nuestra arquitectura dieciochesca: Martín de Aldehuela, a quien se conocía muy poco, sin que nunca se hubiera puesto de relieve la importancia de sus templos conquenses, jamás reproducidos en libros de Arte. Otto Schubert, que nos ha traído a las manos en un libro compendioso la historia de nuestra arquitectura barroca, no incluyó en él las iglesias de Cuenca, y así quedaron al margen, en los fondos inéditos de nuestra arquitectura, siguiendo la suerte de tantas bellezas, naturales y artísticas, de su bendita provincia, paraíso casi desconocido de los modernos.

Los viajeros eran Enrique Lafuente Ferrari, el doctor Gómez Cornejo, Angel Chueca y Fernando Chueca, hijo de Angel y firmante de este modesto trabajo. Al estímulo de Enrique Lafuente, director de esta revista y gran amigo, se debe el que aparezcan estas líneas dedicadas al maestro barroco.

Después del viaje a Cuenca, al seguir en Madrid a grandes pasos la carrera del arquitecto Aldehuela, vimos cómo la etapa final de su vida transcurrió en Málaga, donde le ocuparon hasta el final de sus días importantes obras del Obispado. A este artículo esperamos que siga, en vista de ello, otro que trate sobre sus obras malagueñas, y que actualmente preparamos en colaboración Juan Temboury y el que esto escribe.

No pueden suponer estos artículos un estudio acabado y menos exhaustivo de la personalidad y obra de Aldehuela. Se trata de primeros bocetos, casi de croquis rápidos, a mano alzada, sólo para prender en unas líneas, sujetas a rectificación posterior, la más saliente de sus obras.

Los comienzos de José Martín Aldehuela y el Seminario de Teruel.

Según Ceán Bermúdez en sus "Adiciones" al Llaguno, nació Martín de Aldehuela en Manzaneda, diócesis de Teruel, el año 1730, siendo primero discípulo de D. Josef Corbinos y perfeccionándose luego con D. Francisco de Moyo. Como ocurre con

tantos otros arquitectos españoles, quedan en la oscuridad los comienzos de su aprendizaje, cuyo conocimiento sería fundamental para precisar qué influencias pesan en los primeros años decisivos del artista. De D. Josef Corbinos y D. Francisco de Moyo, sus maestros según Ceán, nada sabemos. "Luego que fué examinado y aprobado de maestro de obras (seguimos a Ceán) se puso a su cuidado y dirección la iglesia y colegio de los Jesuítas de Teruel, que concluyó con acierto y le dió nombre en aquella tierra."

Hasta ahora, según nuestras noticias, la primera obra en que aparece el nombre de Aldehuela es el Seminario de Teruel, cuya iglesia, desgraciadamente destruída en nuestra pasada guerra, era un ejemplo capital del barroco afrancesado levantino. Se nos plantea el problema de si esta obra puede asignarse a Aldehuela enteramente, o sólo fué su continuador y quien la llevó a feliz término. Parece que de esto último no cabe duda después del explícito texto de Ceán. Pero también de él parece desprenderse que si se puso a su cuidado la dirección de la iglesia y colegio de la Compañía, era porque de antemano se habían hecho las trazas y seguramente comenzado las obras. D. Juan Cabré, en su *Catálogo Monumental de Teruel*, asigna la obra del Seminario a Aldehuela. Según nuestro criterio, basado en hipótesis un tanto frágiles, Aldehuela debió de hacer su aprendizaje precisamente en esta obra del Seminario, bajo la dirección de maestros desconocidos (¿Corbinos?, ¿Moyo?), que sin duda le formaron en el gusto del arte rococó francés, muy extendido en todo Levante. Debía de ser muy joven nuestro arquitecto para que empezara su carrera con una obra de la responsabilidad del Seminario de Teruel. Lo que no cabe duda es que su participación en la desaparecida iglesia turolense debió de ser muy grande, que quizás algunos detalles del templo hayan sido de su gusto y traza, y que allí quedó cuajado completamente su primer estilo de arquitecto, que luego llevó a Cuenca, desarrollándolo en obras completamente personales y documentadas.

Están por estudiar las corrientes y los hombres que llevaron a Valencia y a todo Levante las modas francesas, el Luis XV o Rocalla, que dejaron tan marcada huella en toda la región. Muchas veces esta moda afrancesada se redujo a lo más accesorio de la decoración: a cartelas, motivos sobrepuertos de rocalla, pinturas, telas, etc. Su influjo dícese que llegó a causa del comercio de Levante con los puertos franceses, y a las transacciones mercantiles con Lyon, centro manufacturero de la seda. Recordamos muchos palacios próceres de Valencia llenos de finos toques Luis XV, y entre las obras de envergadura más o menos influídas por esta corriente francesa, el original palacio del marqués de Dos Aguas en Valencia, la fachada de la Catedral de Murcia, de Jaime Bort (1737 a 49); el Palacio Episcopal de Murcia, obra de Baltasar Canestro (1748); capilla del Hospital de San Juan de Dios (1745-82), posible obra de Canestro y, por último, las obras de nuestro arquitecto Aldehuela en su primera época.

Desconocemos si vinieron a Levante arquitectos o decoradores franceses que pudieran tomar parte activa en este movimiento estilístico de la primera mitad del siglo XVII. Es hipótesis de un gran conocedor de nuestra arquitectura, Pablo Gutiérrez Moreno, que Aldehuela en su tierra natal de Teruel hubo de trabajar con artistas franceses, responsables de la orientación dada a la arquitectura del Seminario turolense, que le formaron completamente en el gusto de las modas francesas. Empero, nada sabemos, hoy por hoy, de fijo, documentalmente, sobre estas cosas.

La destruída iglesia del Seminario de Teruel era un ejemplo riquísimo y altamente característico de este estilo afrancesado, en que las líneas generales de un templo, de organización espacial viñolesca, jesuítica, se pueblan de una curiosa decoración adventicia, sobrepuerta y recortada, constituida sobre todo por la llamada impropiamente rocalla, de la que tanto abusaron en Francia Oppenordt y Meissonnier. Conchas marinas de las más variadas formas se recortan, se horadan, se pliegan, se enroscan y se deshacen hasta convertirse a veces en verdaderas cintas, que juegotean caprichosas, escondiéndose y surgiendo por entre motivos figurativos o florales. Las grutas de jardín, tapizadas muchas veces por caparazones conchíferos de varias formas y colores, dieron lugar a raras rocas artificiales que pueden justificar el nombre, desde luego universalmente adoptado, de rocalla.

En la iglesia del Seminario esta decoración surge aquí y allá salpicada esporádicamente, como si los muros sudaran una extraña humedad y un mineral disuelto fuera solidificándose al gotejar entre grietas y fisuras. Es una decoración perfectamente antitectónica que no acompaña ni menos ayuda y exalta las líneas de la construcción, pero que tampoco las ofusca por lo pequeño de sus toques sueltos, por su falta de amplitud y espaciosa onda. Son muy curiosos los capiteles, adulteración disparatada del corintio; las líneas horizontales, ábacos, equinos y astrágalos se rompen en su centro y se enroscan como cuernos en direcciones contrarias hacia arriba y hacia abajo; las hojas de acanto se convierten en una abigarrada masa voluntariamente disimétrica, que no se sabe si pertenece al reino mineral o al vegetal, si son conchas o escorias. Capiteles tan fantásticamente disparatados como éstos son difíciles de encontrar en Francia, donde la Academia impuso siempre respeto por los miembros arquitectónicos del arte mayor, dejando sólo libertad a los decoradores en los caprichosos interiores de la decoración y del moblaje. En el barroco alemán puede encontrarse algo parecido en las obras de los hermanos Asann, Johann Seiz, Michael Fischer, etc. Pueden verse capiteles muy parecidos a los de Aldehuela en el castillo de Tréveris, obra de Johann Seiz (1756) (1). Pero estos capiteles tienen, a nuestro juicio, su precedente más señalado en los vasos de las más variadas formas que nos dejaron en sus "Recueils" Oppendort y Meisonnier para decoración de los jardines e interiores. Estos vasos, como los capiteles de Aldehuela, parecen agitados por un vendaval furioso que lanza al aire sus descoyuntadas formas; en lugar de simetría estática, predomina una dirección dinámica, oblicua, como marcada por el soplo potente del viento.

En la iglesia del Seminario de Teruel adquiría gran relieve la decoración pictórica y escultórica. Unas grandes tallas de santos estaban situadas en la parte baja de las pilastras, respaldadas por ellas, y sobre grandes repisones. Este gusto de bajar las estatuas, muy barroco, lo vemos en multitud de iglesias, y en forma parecida en San Sulpicio, en París, obra de Levau, empezada en 1655. En Cuenca debía de tener estatuas colocadas en forma parecida la iglesia de San Pedro, decorada por Aldehuela, y las tiene también la iglesia del Hospital de San Juan de Dios, en Murcia, ya citada, y que tan señaladas coincidencias tiene con la obra de nuestro arquitecto. La decoración pictórica de Ignacio Zahera (Cabré), muy profusa, se distribuye también en pequeñas composiciones, llenando óvalos, lunetas, pechinas y siempre dentro de un marco de fantástica rocalla, lo que ha dado origen (Lampérez)

(1) Véase Hermann Popp: *Barock und Rokoko in Deutschland und der Schweiz*, 1924, pág. 113.

a que se denominara el estilo de esta iglesia "estilo cornucopia", por parecer, no sin razón, que los muros están colgados de innumerables cornucopias.

Unas tribunitas muy graciosas, cerradas por una panzuda celosía de perfil barroco, que veremos repetirse como nota personal en otras obras de Aldehuela, animan los muros sobre altares y capillas.

En medio de este estilo cornucopia afrancesado, el gran retablo mayor se destaca por su contundente italianismo; a la filigrana menuda de la rocalla se opone el gran bulto de los elementos arquitectónicos; las columnas se aprietan en haces potentes de gran plasticidad, y en el ático los fustes se curvan y las columnas se sientan, siguiendo el extraño capricho cuya moda impuso el jesuíta P. Pozo con su célebre "Tratado de Perspectiva" del año 1717. En nuestro Levante no es extraño ver mezclados y fundidos galicismo e italiano.

Aldehuela, por tanto, debió de formarse desde muy joven en la práctica directa de las obras, sin tiempo ni lugar para adornarse de estudios académicos. Ceán comienza su artículo llamándole "uno de los arquitectos prácticos más acreditados de su tiempo". Esta denominación de arquitecto práctico, que tenía sus ribetes de despectiva, fué muy usada en los finales del XVIII, dándose a entender con esto que los tales prácticos no habían pasado por la Academia. En la llamada restauración de nuestra Arquitectura, impulsada por los Borbones, la Academia era quien únicamente podía conferir grados y dar el verdadero espaldarazo artístico. A los maestros que habían quedado rezagados en las provincias, defendiéndose con su habilidad y crédito de constructores, solamente se les toleraba como simples aparejadores, cuyo único camino seguro era dejarse conducir por los dictados de los académicos.

Entre estos prácticos no iluminados por la Academia se contaba nuestro Aldehuela, arquitecto periférico que giró por las provincias de España sin alcanzar nunca su centro. Sin embargo, su obra fué mucho más importante en volumen y calidad que la de muchos académicos de la Arquitectura merodeadores de la Corte. El epíteto de práctico, si quiere decir sólo hombre de manos, de oficio mecánico, no puede aplicarse sin grave injusticia a nuestro arquitecto, que demostró a través de su vida unas extraordinarias dotes para la creación arquitectónica. Que aprendiera su arte y desarrollara sus dotes en la práctica de las obras que le ocuparon casi desde niño, sin que recibiera una académica instrucción vitruviana, eso ya es otra cosa. Todo lo suplió con su poder de asimilación visual, verdaderamente portentoso, y sin el cual muchos arquitectos cargados de preceptos no han podido hacer nada.

El arquitecto inglés más importante de los tiempos modernos, recientemente fallecido, Sir Edwin Lutyens, tuvo su primer encargo, una casita de campo, a los diecinueve años. El mismo dijo más adelante que la mejor enseñanza para un arquitecto es construir casas.

Llegada a Cuenca y obra de la iglesia de San Felipe Neri.

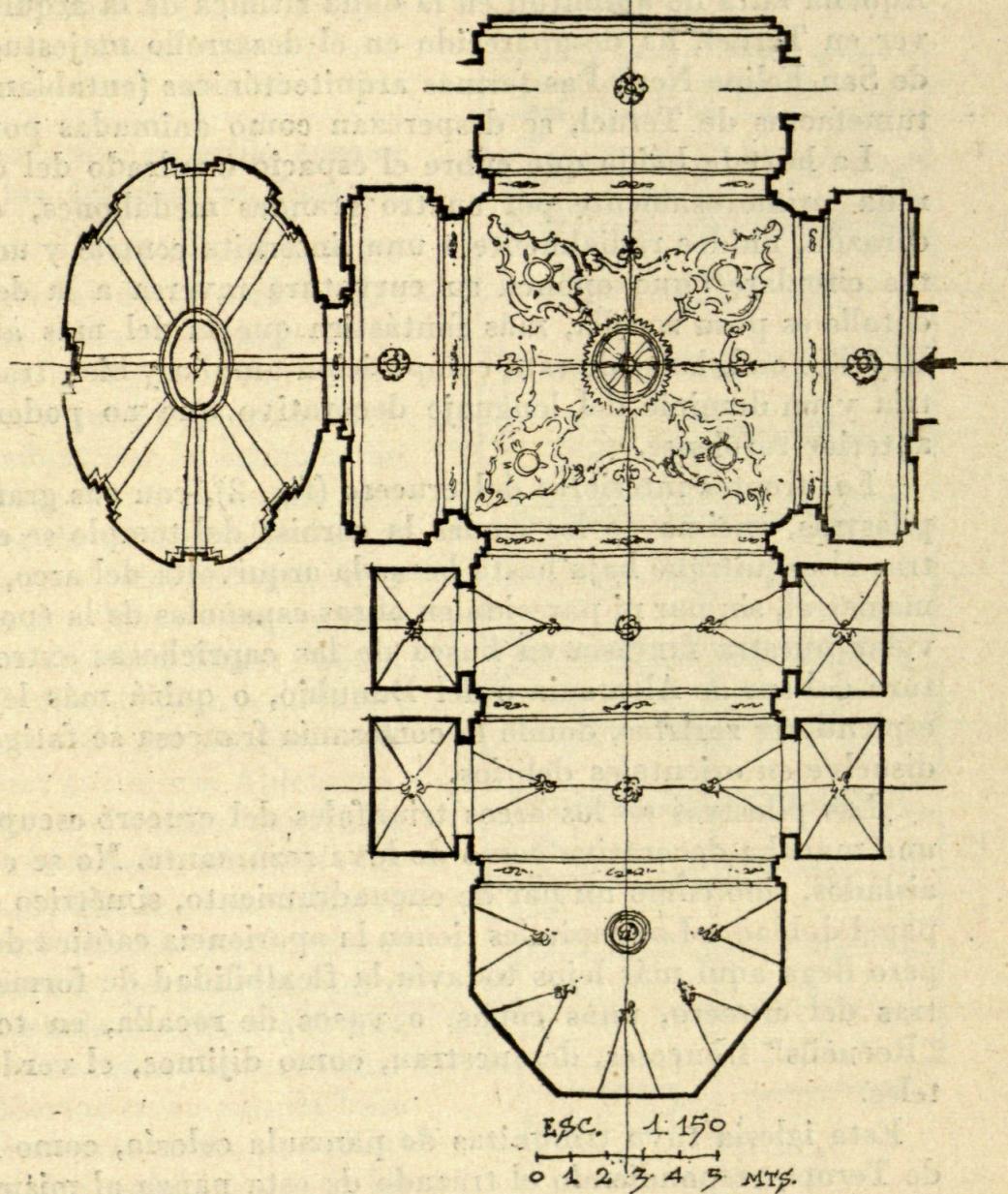
No conocemos la fecha en que llegó Martín de Aldehuela a Cuenca, pero seguramente fué entre 1750 y 60, siendo todavía muy joven. Parece ser que fué llamado para continuar la iglesia de San Felipe Neri, que se costeaba por D. Alvaro Carvajal y Lancáster, Arcediano de Moya, y después por su hermano D. Isidro, Obispo de Cuenca y famoso por la defensa que hizo de los jesuítas de su diócesis a raíz de la

expulsión. Ceán (1) nos dice "que el Obispo de Cuenca, D. Isidro Carvajal, le llamó para acabar la iglesia de San Felipe Neri, que se construía a sus expensas. El buen éxito de esta obra redobló su fama, le proporcionó obras y ser nombrado maestro mayor de aquella diócesis".

Es interesante que nos detengamos un tanto en esta iglesia, porque, a nuestro juicio, es la obra maestra de la primera época de Aldehuela, del período rocalla. Nos queda la duda de en qué parte la planta puede ser original de nuestro arquitecto, toda vez que Ceán nos dice fué llamado para acabarla. Su trazado es muy bello y responde muy bien a las características del barroco afrancesado levantino. La proporción del tramo de la amplia nave es más alargada que la de un rectángulo doble, dando lugar a una espaciosa nave de salón. En las iglesias de los Santos Juanes y de San Martín, en Valencia, en los templos de Nuestra Señora de Belén y San Agustín, en Barcelona, tenemos, entre tantos otros, ejemplos magníficos de grandes naves de salón constituidas por tramos así proporcionados. La iglesia de Nuestra Señora de Belén, construcción también jesuítica como el Seminario de Teruel, y construída poco antes (1681-1729), debió de influir no poco en el arte de Aldehuela.

Pero la gran nave de salón de San Felipe Neri no tiene más que dos tramos, careciendo, por tanto, de desarrollo longitudinal. Predomina el gran espacio cuadrado del crucero, y por uno de los brazos del mismo, muy corto, tiene entrada el templo. La cabecera es cuadrada, y en cambio los pies se cierran poligonalmente,

SAN FELIPE NERI



(1) Llaguno: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*, t. IV, pág. 297.

imitando un tipo de ábside característicamente levantino. (Santos Juanes y San Martín, Valencia.) El conjunto produce una sensación de gran espacio central. A un extremo del crucero se abre una sumuosa capilla oval, llamada de las Angustias, donde nos aparece por primera vez la forma elíptica, tan cara a Martín de Aldehuela.

La decoración arquitectónica de este templo es realmente sorprendente por su fecundidad y fantástica belleza. Es el desarrollo lógico de la decoración "cornucopia" del Seminario de Teruel; pero lo que allí era timidez, detalle menudo y anquilosamiento, aquí se ha convertido ya en valentía, larguezza y movilidad de formas. Aquella falta de amplitud en la onda rítmica de la arquitectura que echábamos de ver en Teruel, ha desaparecido en el desarrollo majestuoso y flexible del interior de San Felipe Neri. Las formas arquitectónicas (entablamento y pilas) un poco tumefactas de Teruel, se desperezan como animadas por nueva savia vital.

La bóveda baída que cubre el espacio cuadrado del crucero (fig. 5) está decorada primorosamente por cuatro grandes medallones, cornucopias, en forma de corazón, unidos radialmente a una linternita central y unidos entre sí por segmentos circulares que oponen su curvatura inversa a la de las cornucopias; todo el detalle es pura rocalla, más fantástica que la del más atrevido decorador francés. El juego ondulante de esta composición amplia y bien trabada indica ya una maestría y un dominio del lenguaje decorativo que no podemos encontrar en la obra anterior turolense.

Los frentes interiores del crucero (fig. 2), con sus grandes arcos flanqueados de pilas, encima de los cuales la cornisa del templo se empina puntiaguda, mientras el arquitrabe baja hasta besar la arquivolta del arco, forman otra composición magistral, sin par ni parecido en obras españolas de la época. Tendríamos que dejar volar nuestra fantasía en busca de las caprichosas extravagancias de la arquitectura del sur de Alemania o del Danubio, o quizás más lejos, para llegar hasta los esplendores zaristas, donde la cortesanía francesa se fatiga de riqueza bárbara y se disuelve en orientales delirios.

Las pilas de los arcos triunfales del crucero escupen a uno de sus costados una mancha decorativa como de lava rezumante. No se componen como elementos aislados, sino como un par de encuadramiento, simétrico como mancha de tinta en papel doblado. Los capiteles tienen la apariencia caótica de los que vimos en Teruel; pero llega aquí más lejos todavía la flexibilidad de formas. Encima de estas pilas del crucero, unas copas, o vasos de rocalla, en todo análogas a las de los "Recueils" franceses, demuestran, como dijimos, el verdadero origen de los capiteles.

Esta iglesia tuvo tribunitas de panzuda celosía, como las tuvo la del Seminario de Teruel, respondiendo el trazado de esta panza al mismo tipo que el de las ricas tribunas de Nuestra Señora de Belén, en Barcelona. La iglesia, destrozada por un fuego vandálico, ha perdido todos sus ornamentos accesorios, retablo, altares, tribunas, etc. Debía de estar ya antes torpemente pintada con oros de triste purpurina, y hoy en día ennegrecida por el humo, tiene un lastimoso aspecto. Este interior, cuidadosamente restaurado, pintado con los colores atrevidos a la vez que suaves, apocelanados y delicuentes de su estilo, produciría un mágico y encantador golpe de vista. La capilla oval de las Angustias, con su apilastrado corintio caprichoso, su arquitrabe serpenteante, sus medallones y cornucopias y su bóveda ovoide pintada, forma también un bello conjunto. Se conservaban en este templo una San-

tísima Trinidad, pintada por D. Francisco Preciado; una *Asunción*, de González Velázquez, y una *Piedad*, atribuída a Salcillo.

Al exterior queda de Aldehuela una portada en calle secundaria, no de la iglesia, sino de los anexos, con arco y pilas compuestas, remontado por una ventanita pequeña enlazada a la composición por curvas suaves de contrafuertes. Este modelo lo seguirá luego, mejorándolo, en San Pedro. Esta portada es pobre, tosca y desmañada. Posiblemente no contaba el arquitecto con tan hábiles canteros como escayolistas, o no atreviéndose en el exterior a tan brillantes fantasías como adentro, se sintió cohibido y torpe.

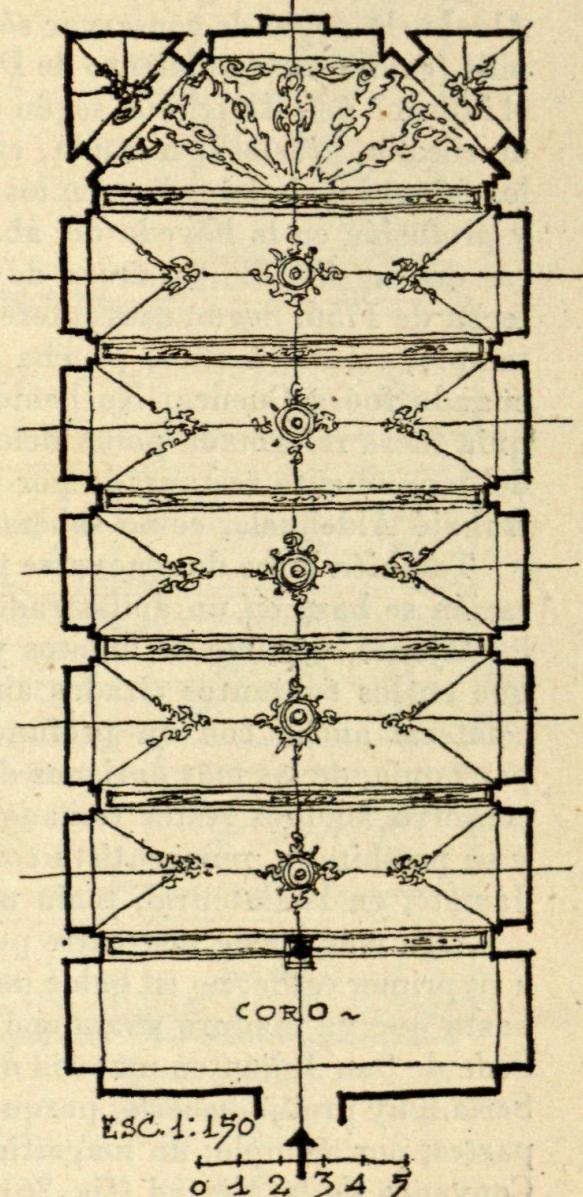
Renovación en estilo rococo de las iglesias de Cuenca.

Después de la guerra de Sucesión debieron de quedar las parroquias e iglesias de Cuenca deshechas por los estragos de las soldadescas austriacas e inglesas. Los Obispos, en la segunda mitad del siglo XVIII, se aprestaron a reedificarlas, coincidiendo esta labor restauradora con la estancia de Martín de Aldehuela en Cuenca, ya investido con el cargo de maestro mayor de la diócesis y en el apogeo de su prestigio después de sus primeros éxitos. Se distinguieron en esta labor restauradora los Obispos Carvajal, Flórez-Osorio y Flores Pabón.

La parroquia de San Pedro, de planta circular, fué renovada completamente en este tiempo, y no sabemos si la forma circular la impuso Aldehuela, que gustaba mucho de ella, o si estaba así fijada de antemano. Aparte de su indudable filiación estilística, sabemos por Ponz (1) que la renovación es obra de Aldehuela. Un gran ámbito circular decorado por un orden apilastrado pseudocompuesto con saliente cornisa denticulada, se cierra por una cúpula que recibe la luz por unos huecos mixtilíneos cuatrilobulados abiertos en su misma base dentro de unas tímidas arcaturas. Entre las pilas tras, unos grandes arcos dan a las capillas. La composición general es de las más clásicas y sencillas que conocemos de Aldehuela, y sólo en capiteles y guarniciones de huecos aparece la rica fantasía rocalla inequívocamente aldehuelense.

La portada exterior de San Pedro es del mismo tipo que la de San Felipe, pero mucho más fina, graciosa y bien ejecutada. El arco sube por encima de los capiteles, y todo el entablamento se curva siguiendo suavemente su línea. El abocinamiento del arco, que permite la colocación de unos nichos avenerados, que tuvieron

SANTA CRVZ.



(1) Ponz: *Viaje por España*, t. 3, Carta IV, pág. 112.

imágenes de santos hoy desaparecidas, presta a la portada un carácter francés como de hueco anichado Luis XV. La parte menos acertada es el segundo cuerpo, demasiado insignificante, con su nicho entre pilastras jónicas. Interrumpiendo el entablamento hay un escudo muy delicado del Obispo Flórez-Osorio, el munífico restaurador de las iglesias de Cuenca. Esta iglesia de San Pedro, como la mayoría de las conquenses, desgraciadamente está también deshecha por el imperdonable vandalismo de la pasada guerra.

Otra de las iglesias restauradas por el Obispo señor Flórez es la Santa Cruz (1). Hoy en día es una gran nave en forma de salón, de seis tramos con ábside poligonal. Aldehuela debió de conservar sólo la fachada, los muros perimetrales y alguna capilla (capilla-enterramiento de D. Luis Valle de La Cerdá), conformando a su gusto el interior de esta iglesia, según el tipo característicamente levantino. La decoración de rocalla, graciosa, menuda, campea en capiteles, en la pintura de los frisos, en los fajones de la bóveda y en los vértices de los lunetos, y se extiende con más vigor y profusión en la bóveda del ábside, dibujando unas caprichosas costillas con figuras de ángeles. En un trozo de la cornisa (rincón del Evangelio, ábside) se lee la fecha de 1756. Según esta interesante fecha, tenía Aldehuela, cuando se renovó este templo, veintiséis años, prueba de lo joven que era cuando empezó a trabajar y cuando fué a Cuenca. No hemos visto ninguna noticia literal de que esta parroquia fuera reformada por Aldehuela; pero de ello no cabe la menor duda a la vista del monumento restaurado por el celo del Obispo Flórez-Osorio, para el que tanto trabajó Aldehuela, como sabemos documentalmente.

También hubo de renovarse por entonces la parroquia de San Miguel, cuya decoración se basa en un apilastrado sencillo corintio y pequeños toques de rocalla en los fajones, vértices de lunetos y centros de las bóvedas, todo con más parquedad que en los conjuntos citados anteriormente. La planta, extraña, una nave y una colateral ancha con un profundo presbiterio, venía impuesta en esta venerable parroquia, de las más antiguas de Cuenca, que se fué haciendo al correr de los años; conserva algunos restos romanos y góticos, tuvo un hermoso artesonado mudéjar, y su presbiterio, renacentista con cúpula encasetonada inspirada en la del Arco del Jamete, en la Catedral, tenía un retablo del siglo XVI, hoy destruido.

Algo más puede rastrearse por Cuenca que siendo obra de Aldehuela pertenezca a su primer estilo; no en balde desde que el maestro, muy joven, sentó allí sus reales, hasta que ya maduro abandonó esta ciudad camino de Málaga, nada se hizo en la Sede de San Julián en materia de arquitectura y decoración en que no interviniere. Sería muy prolíjo hacerlo, porque detalles suyos se encuentran salpicados por todas partes; por ejemplo: un magnífico repisón de balcón, estilo rocalla, de la iglesia del Convento de la Merced (fig. 26), hoy anexa al Seminario; por eso terminaremos el estudio de esta primera época del maestro citando sólo la sillería del coro de la Catedral, en la que, según toda lógica, hubo de intervenir nuestro arquitecto.

Pelayo Quintero, en su libro sobre *Sillerías de Coro* (2), al hablar de la de Cuenca, no cita a Martín de Aldehuela, nombrando a un tal Villadiego, que trabajó en 1557; a un tal Saceda, y entre 1612 y 1617, a Juan Martínez y Bautista Crescencio. Según hipótesis de Quintero, la traza y carpintería están dentro del estilo de Herrera, y

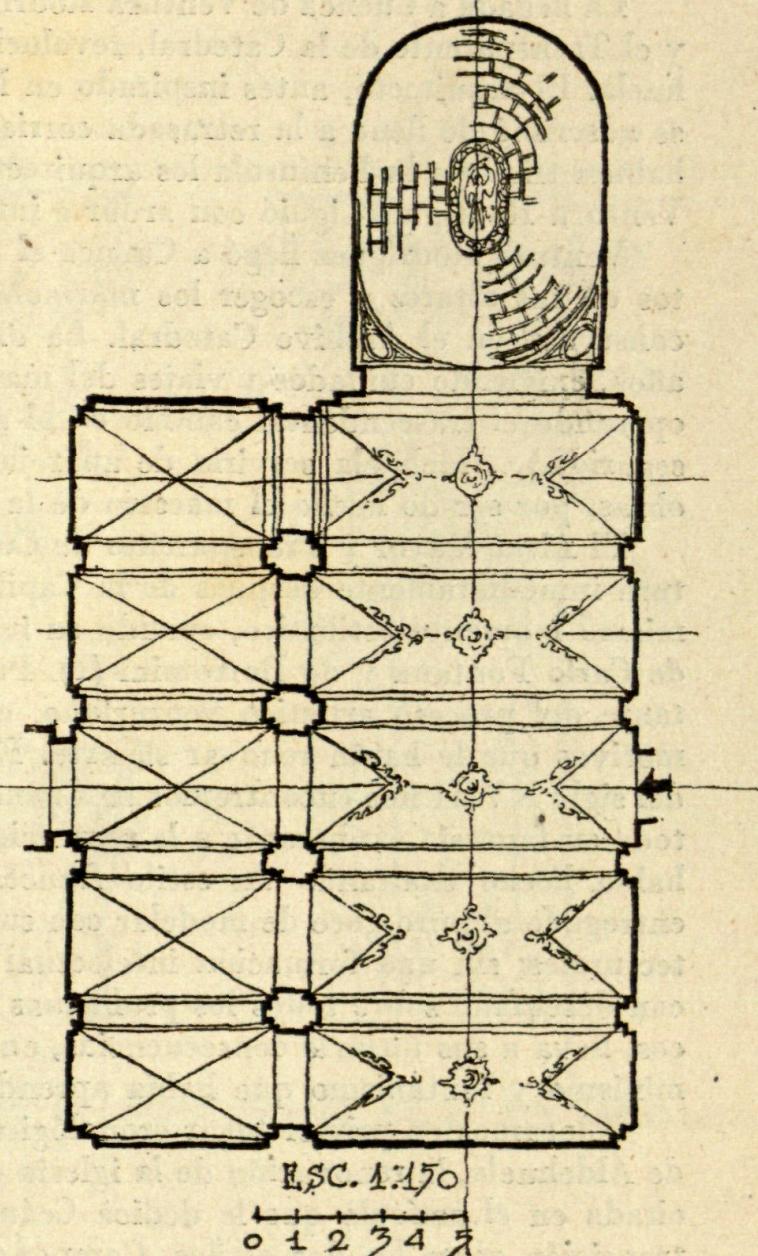
(1) Madoz: *Diccionario Geográfico*, Madrid, 1850, t. VII, pág. 231.

(2) Pelayo Quintero: *Sillerías de Coro. Noticias de las más notables de España*, año 1908, pág. 132.

pudieron aprovecharse al trasladar la sillería; pero los tableros y la silla episcopal han de ser cuando menos de comienzos del XVII. Todo ello, a poco que se observe la obra, es erróneo; ni puede adivinarse, por mucho que se quiten los tableros, ningún esquema herreriano, ni los mismos tableros y silla episcopal pueden ser de comienzos del XVII, cuando nos están diciendo por su estilo ser de los comienzos de la segunda mitad del XVIII. La realidad es que el coro se trasladó de sitio en tiempos del Obispo Flórez-Osorio, que fué quien construyó a sus expensas, a mediados del siglo XVIII, la actual sillería, cediéndose la vieja a la Colegiata de Belmonte (1). En efecto: la sillería presenta una gran uniformidad de estilo y ejecución. No conocemos cuáles fueron sus entalladores; pero en mucho vemos la mano de Aldehuela, que tantos encargos recibió del munífico Obispo.

Los tableros tienen acodillados los ángulos, y por ellos retozan las conchas recortadas de la rocalla; la silla episcopal (fig. 10), galanamente resaltada con sus columnillas exentas, está coronada por un gracios ático con las armas del Obispo donante (escudo partido, con cinco lises en una banda y dos leones en la otra; alrededor, una faja con souter, castillos y leones). Este ático, donde se funden arquitectura, follaje y figuras, cuyas formas caracolean y parecen disolverse en el aire como el humo, sólo podía caberle en la cabeza a un artista como Aldehuela. Un detalle típico del maestro, que veremos en otras de sus obras, es la interrupción de las cornisas generales que coronan la sillería; antes de intestar en el ático, se rizan como una ola de rocalla, y entre sus espumas surge la cabeza de un querubín. Las figuras sentadas sobre dos trozos curvos de frontón cortado indican a las claras la influencia ejercida por el Altar Nuevo de San Julián o Transparente, de Ventura Rodríguez, en la misma Catedral. Pero al dejarse sentir la huella profunda que este altar de D. Ventura ejerció en Aldehuela, es cuando cambia radicalmente el estilo de nuestro maestro y cuando nos es preciso pasar a otro capítulo de este ensayo. Si la obra del Coro todavía la hemos tratado del lado de acá, aunque

SAN MIGUEL



(1) Larrañaga: *Guía de Cuenca*, 1929, pág. 148.

se hiciera a la vez o algo después del Altar de San Julián, es porque predomina aún el estilo rocalla y el espíritu afrancesado de la primera época de Martín de Aldehuela.

El segundo estilo de José Martín de Aldehuela y su desarrollo en las obras de Cuenca. — Iglesia de San Antón.

La llegada a Cuenca de Ventura Rodríguez, y sus proyectos para el Altar Mayor y el Transparente de la Catedral, revolucionaron de raíz el arte de Martín de Aldehuela. El arquitecto, antes inspirado en las obras del estilo afrancesado levantino, se adscribió de lleno a la retrasada corriente española del barroco romano que nos habían traído a la Península los arquitectos de Felipe V, Juvara y Sachetti, y que Ventura Rodríguez siguió con ardor e inteligencia.

Ventura Rodríguez llegó a Cuenca el año 1753 para hacer los primeros proyectos de sus altares y escoger los mármoles de las canteras vecinas; sus dibujos se conservan en el Archivo Catedral. La obra, hecha a toda costa, duraría algunos años, exigiendo cuidados y viajes del maestro madrileño, durante los cuales se fué operando el trascendental cambio en el arte del arquitecto provinciano. Con toda seguridad, Aldehuela serviría de aparejador o ayudante de D. Ventura en estas obras, por ser de hecho el maestro de la Catedral.

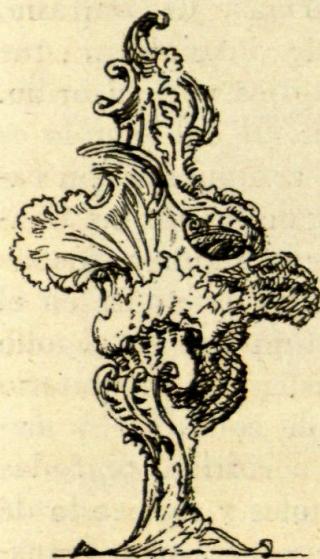
El Altar Mayor y Transparente de Cuenca vienen en la producción de D. Ventura inmediatamente después de la Capilla del Pilar de Zaragoza. Representan el mismo momento estilístico, cuando su inspiración nace sobre todo de los modelos de Carlo Fontana y de Borromini (1). Pues bien: injertado Aldehuela en este instante del proceso artístico venturiano, en él centra su atención y encuentra los motivos que le harán renovar su arte. Este hecho hace que en la segunda mitad del siglo XVIII nos encontremos en Cuenca un retrasado borrominista, que ofrenda toda su fantasía exuberante a la recreación de un arte italianizante, como antes lo había hecho exaltando un estilo francés. Aldehuela, como hombre espontáneo, entregado al puro goce de modelar con sus manos los más radiantes espacios arquitecturales; sin una formación intelectual que sujetara su lápiz, hecho para saltar con desenfado sobre todos los problemas de composición y modelado arquitectónicos, lleva a sus últimas consecuencias, en algunos ejemplos deliciosos, aquel borrominismo y fontanismo que había aprendido en D. Ventura.

Colocamos en primer lugar cronológico entre las obras de este segundo período de Aldehuela, la renovación de la iglesia de Religiosas Franciscas de la Concepción citada en el artículo que le dedica Ceán. Esta obra casi pudiéramos llamarla de transición entre los dos estilos. Compónese el interior de un gran espacio elíptico cubierto con cúpula perforada por lunetos, un presbiterio de cabecera plana y un atrio, abajo el coro, a los pies. La composición es ya a la italiana, con un orden compuesto correctamente trazado; abundan los recuadros en medio punto con curvatura de diámetro menor que la base de la parte recta, que tanto usaron Borromini, Fontana, Juvara, Rodríguez, etc.; las borrominescas cabezas de querubines revoltean por todos lados, limando ángulos de recuadros y escondiendo terminales de fajas. Existen en esta iglesia, como en todas las que vamos citando destruidas, tri-

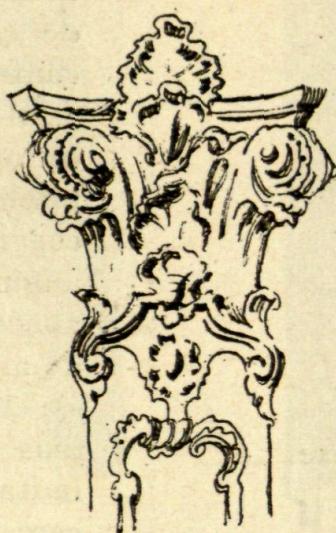
(1) Véase Fernando Chueca: *Ventura Rodríguez y la Escuela barroca romana*, en *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE*, n.º 52, 1942.

bunitas con celosía panzuda, recuerdo de sus primeras obras. Lo que hace, sobre todo, que coloquemos esta producción en un punto transitivo, es que el modelado de todos los elementos arquitectónicos es todavía muy suave, respondien-

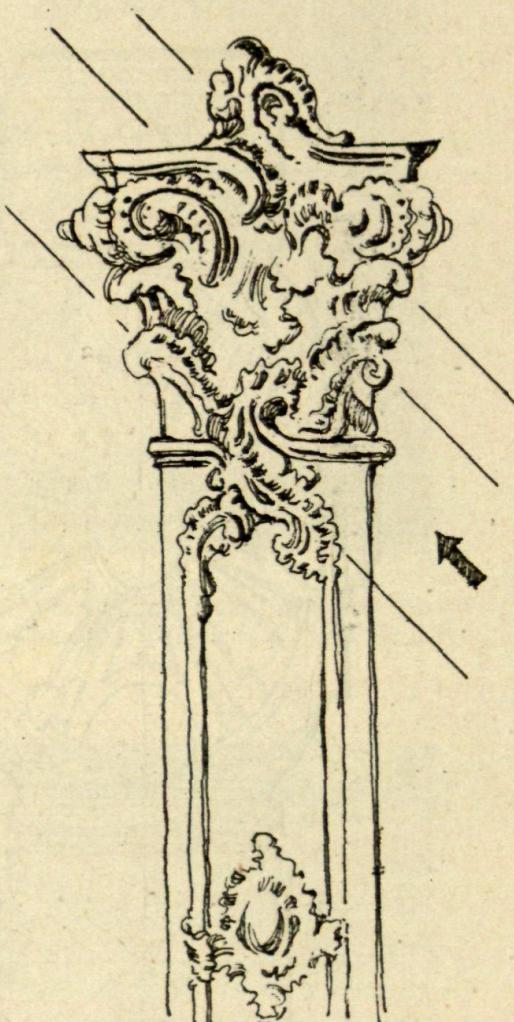
CAPITELES DELA 1^A EPOCA



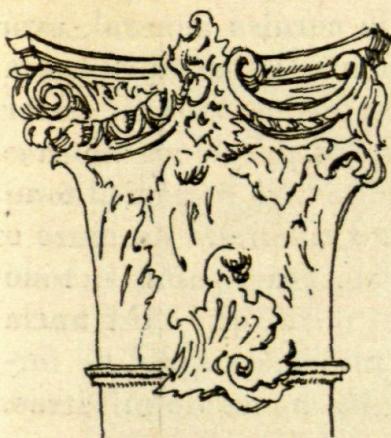
VASO DE ROCALLA



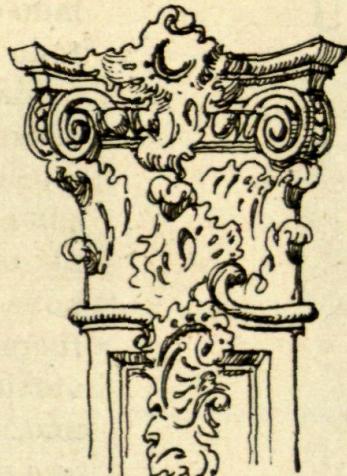
SAN FELIPE



SAN FELIPE NERI.



SANTA CRUZ



← SAN PEDRO

do aún al poco relieve y delicadeza de las primeras obras de su estilo rocaille.

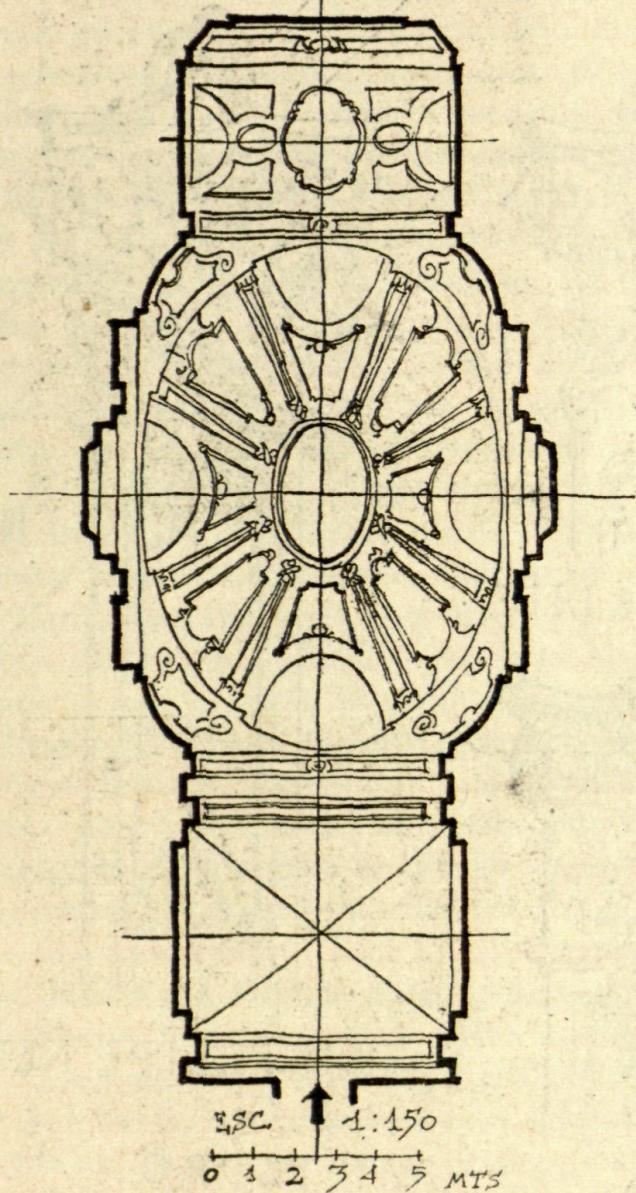
Su obra más importante de este período es la iglesia de San Antón, lo mismo que en el anterior lo había sido San Felipe Neri. En ésta se ha desarrollado ya, con vigor, con aliento juvenil y radiante, toda la promesa del nuevo estilo. Su fecha, inscrita en la iglesia, es la de 1764, verdaderamente temprana, si paramos mientes en la rápida evolución recorrida por el artista. Su planta está sabiamente

compuesta, buscando reunir el salón, la cúpula y el impulso de profundidad hacia el presbiterio en un alarde de mágica escenografía; en el fondo de todo ello, una piececita recoleta, que es como el corazón misterioso del más allá: el camarín. La composición espacial, fastuosa; modelado en grande de nichos, arcos de triunfo, bóvedas alabeadas, pechinias, lunetos, cúpulas, con una amplitud, con una verbosidad, con un fuego que sorprenden. En los detalles, un derroche de formas, de fantasía, de capricho, de intrepidez, que confunde a los ojos con su brillo.

El orden general del templo es un apilastrado compuesto con capiteles del tipo de los de las Concepcionistas; pero algunos, los de ángulo, varían, insertándose en el ábaco un querubín con su cogollo de alitas. El orden del presbiterio es, en cambio, de columnas y medias columnas corintias, pintadas imitando mármoles y siguiendo de cerca el siempre presente Transparente de San Julián. El perfilado de todas las molduras, y sobre todo el de la cornisa general, está cuidadosamente estudiado para obtener fuertes oscuros y hacer que los gruesos bocelones aparezcan casi sueltos. No hay en el templo un metro cuadrado de muro o bóveda sin decorar, como si todo fuera poco para que Aldehuela vertiera su inmenso caudal de formas. Entre los haces de pilastras, que producen mil quiebros al muro y a la cornisa, van los altares dentro de grandes arcaturas, o bien, en los intervalos estrechos y altos,

CONVENTO DE CONCEPCIONISTAS

IGLESIA



una sucesión vertical de pequeños elementos, nichos, sobrepuertas, recuadros, se suceden, prestando con su menudez escala al conjunto (fig. 19). La gran bóveda de cañón de la nave ha perdido casi su apariencia geométrica a fuerza de penetraciones, lunetos, cuadros ovales y mixtilíneos. Se procuró eludir toda tectónica clara evitando los arcos fajones continuos, interrumpiéndolos como si fueran pilastritas para sopportar unas figuras de ángeles. La gran cúpula elíptica, cuyo eje mayor es perpendicular al eje longitudinal de la iglesia, está iluminada por huecos abiertos en su propio cascarón lo que la aligera considerablemente y le da un aspecto de ingravida estrella; la multitud de angelotes, pinturas, nubes figuradas o en relieve, rompiendo las lí-



Fig. 1.—SAN FELIPE NERI. Portada secundaria.



Fig. 2.—SAN FELIPE NERI. Arco del crucero que sirve de paso a la Capilla de las Angustias.



Fig. 3.—SAN FELIPE NERI. Crucero; detalle.

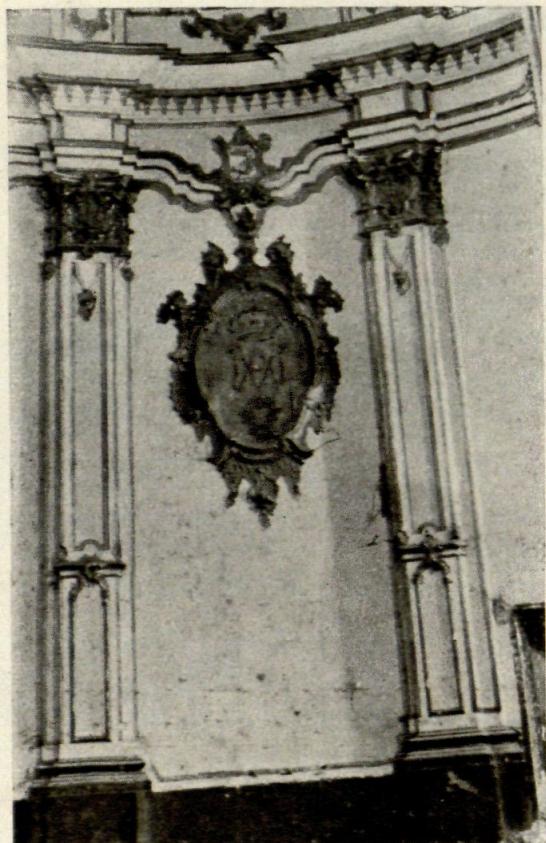


Fig. 4.—SAN FELIPE NERI. Detalle de la Capilla de las Angustias



Fig. 5.—SAN FELIPE NERI. Bóveda vaída del crucero.

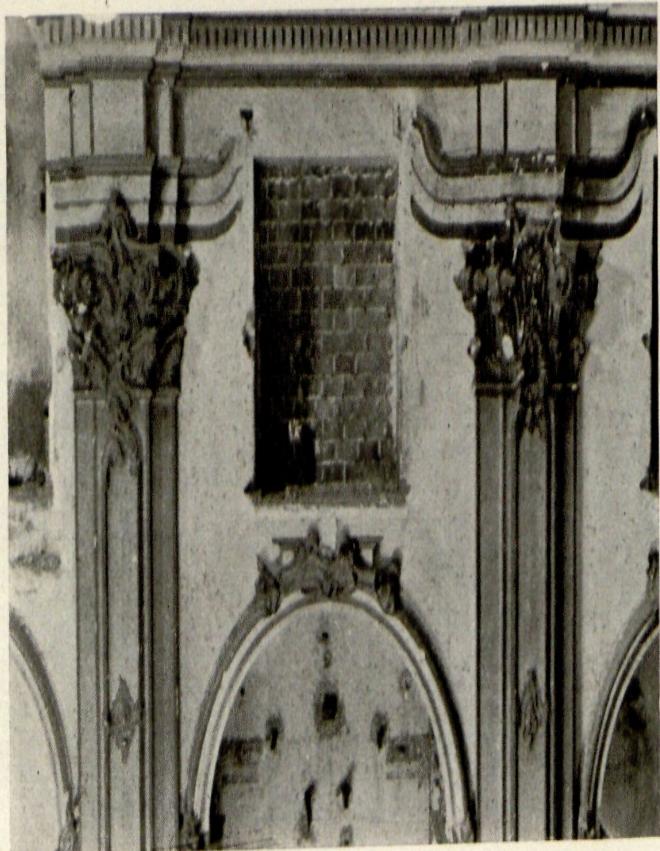


Fig. 6.—SAN FELIPE NERI. Capiteles y hueco de una columna.



Fig. 7.—SANTA CRUZ. Interior.



Fig. 8.—SANTA CRUZ. Entablamento y capiteles.



Fig. 9.—SAN PEDRO. Portada.

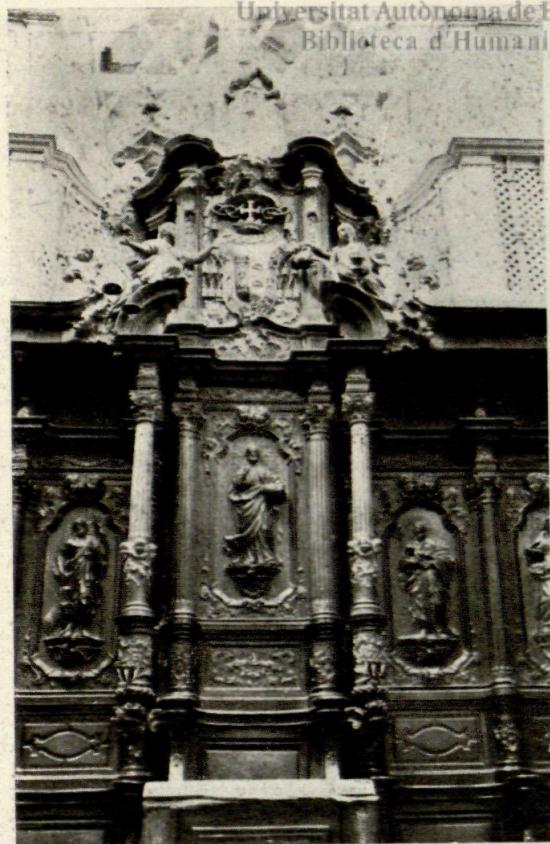


Fig. 10.—CATEDRAL. Coro silla episcopal.

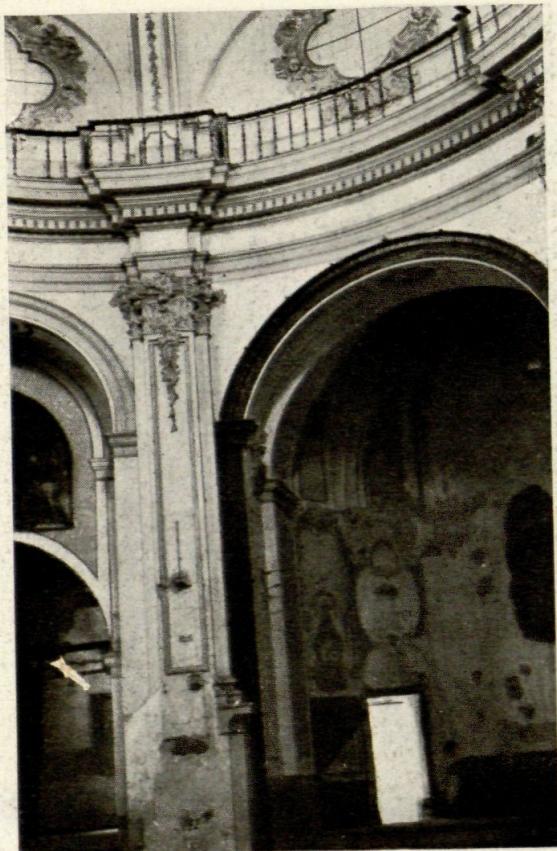


Fig. 11.—SAN PEDRO. Interior.

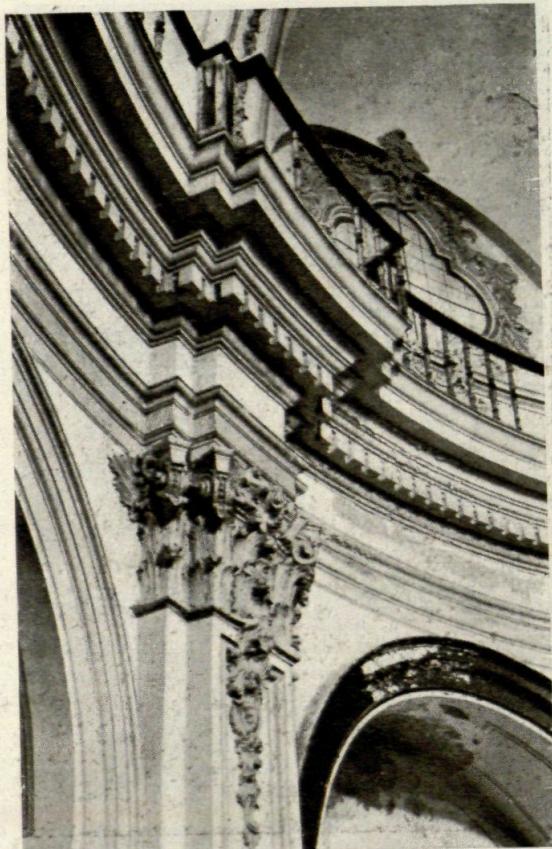


Fig. 12.—SAN PEDRO. Detalle del interior.



Fig. 13.—CONVENTO DE CONCEPCIONISTAS.
Interior de la iglesia.



Fig. 14.—CONVENTO DE CONCEPCIONISTAS.
Bóveda central de la iglesia.



Fig. 15.—CATEDRAL DE CUENCA. Transpante de San Julián.

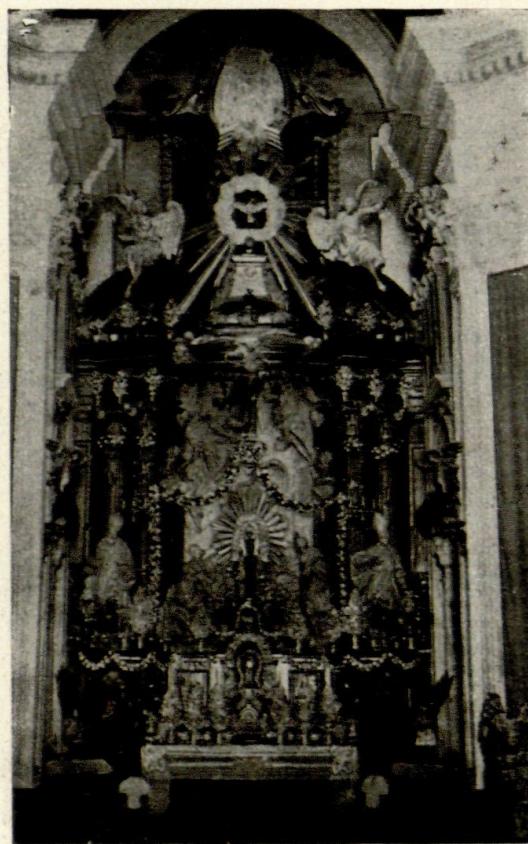


Fig. 16.—CONVENTO DE MONJAS DE SAN PEDRO (VULGO PETRAS.) Retablo mayor, destruído.



Fig. 17.—SAN ANTÓN. Presbiterio y faldaquino.

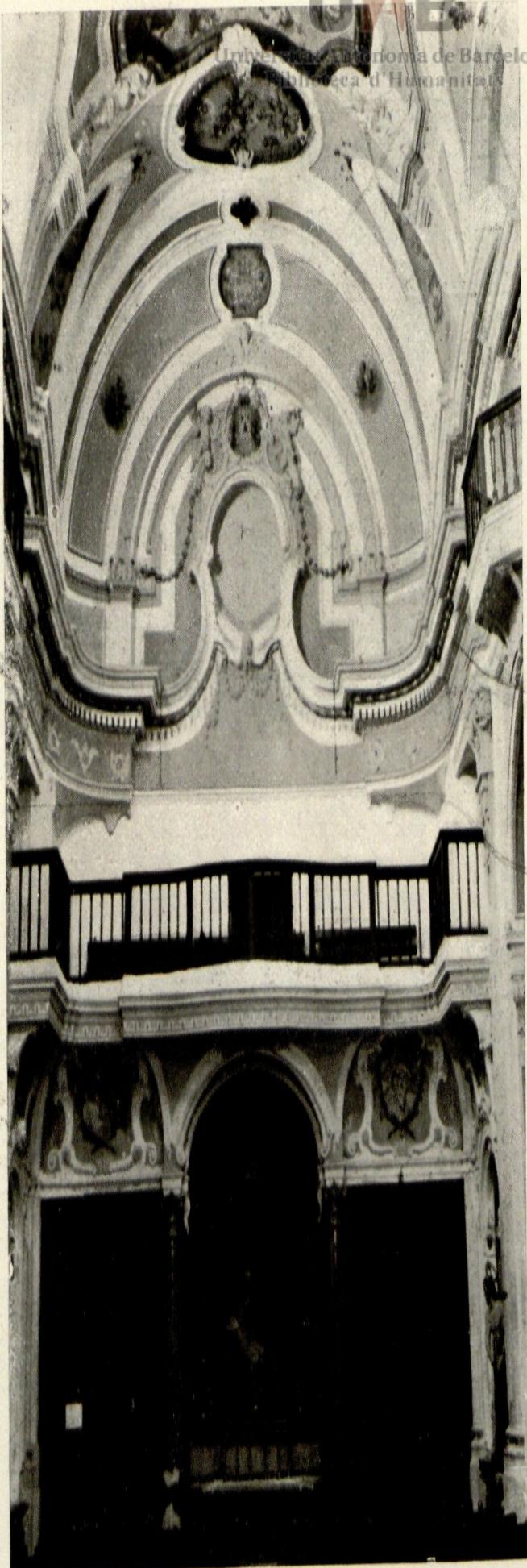


Fig. 18.—SAN ANTÓN. Interior hacia los pies: Coro.



Fig. 19.—SAN ANTÓN. Haces de pilastras.



Fig. 20.—SAN ANTÓN. Bóveda en un brazo del crucero.



Fig. 21.—SAN ANTÓN. Interior del camarín; Detalle.



Fig. 22.—SAN ANTÓN. Entablamento y capitel-ménsula.

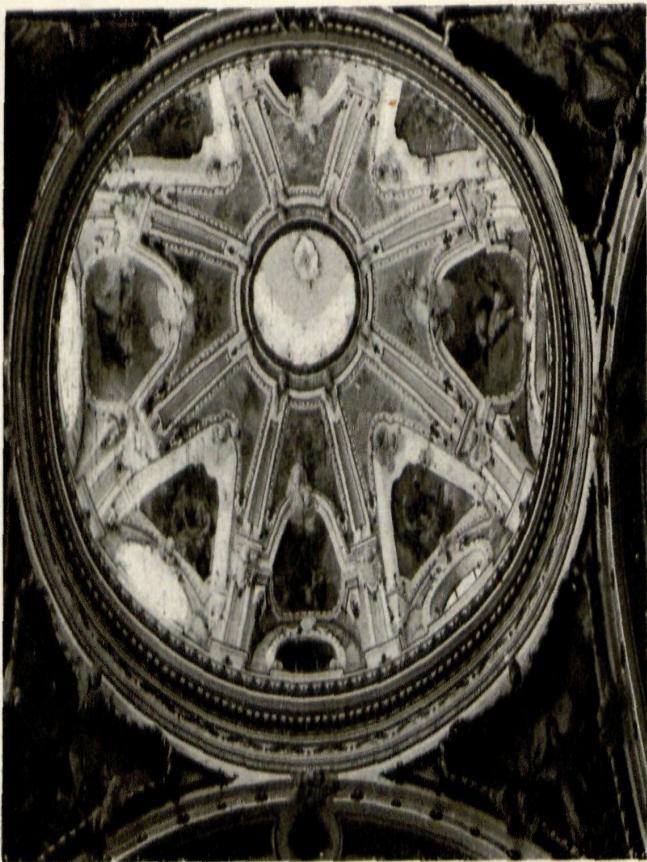


Fig. 23.—SAN ANTÓN. Cúpula.

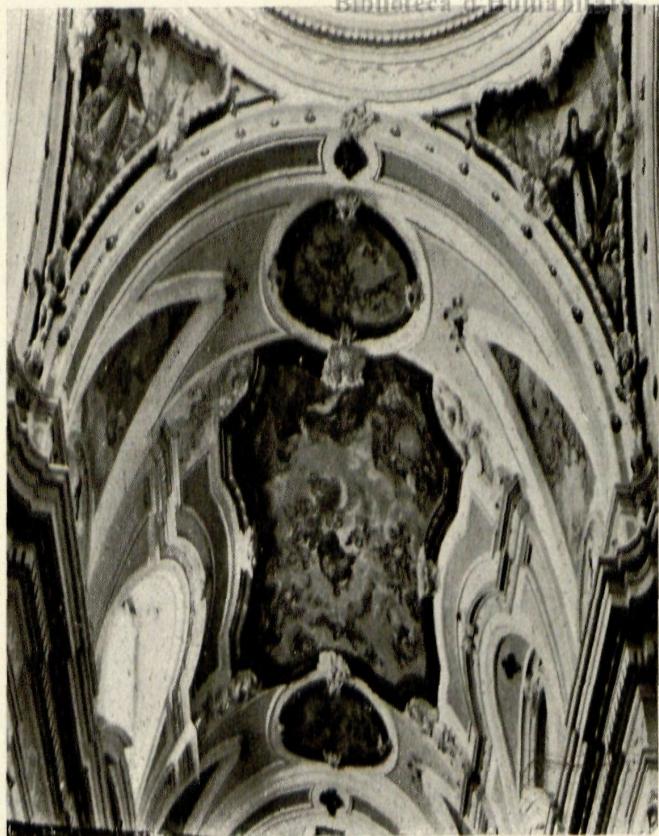


Fig. 24.—SAN ANTÓN. Cañón de la nave.



Fig. 25.—CONVENTO DE SAN PABLO. Capilla del Rosario; Cúpula.

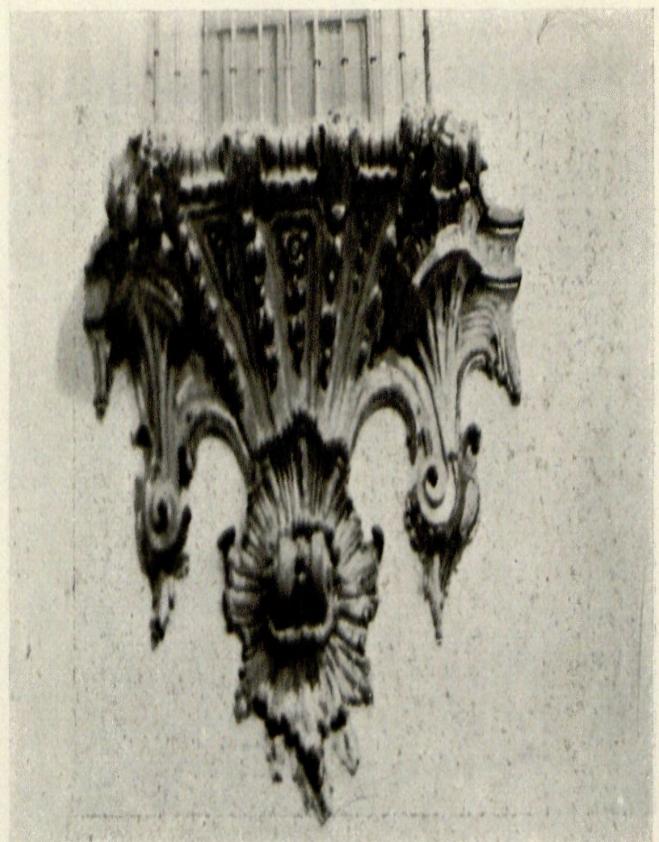
Fig. 26.—IGLESIA DEL CONVENTO ANTIGUO DE LA MERCED. Repisa
de balcón.



Fig. 27.—CONVENTO DE SAN PABLO. Capilla del Rosario: Columnas y pilastras.

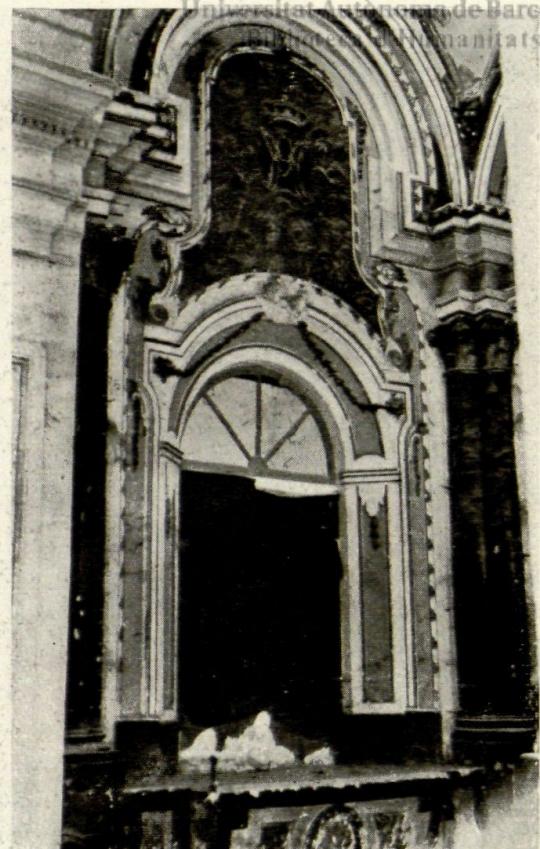


Fig. 28.—SAN ESTEBAN. Capilla de la Venerable Orden Tercera; Altar central.



Fig. 29.—SAN ESTEBAN. Capilla de la Venerable Orden Tercera: Cúpula.



Fig. 30.—HOSPITAL DE SANTIAGO. Iglesia: Puerta en el Presbiterio.



Fig. 31.—CATEDRAL. Capilla de N.ª S.ª del Pilar; Bóveda.

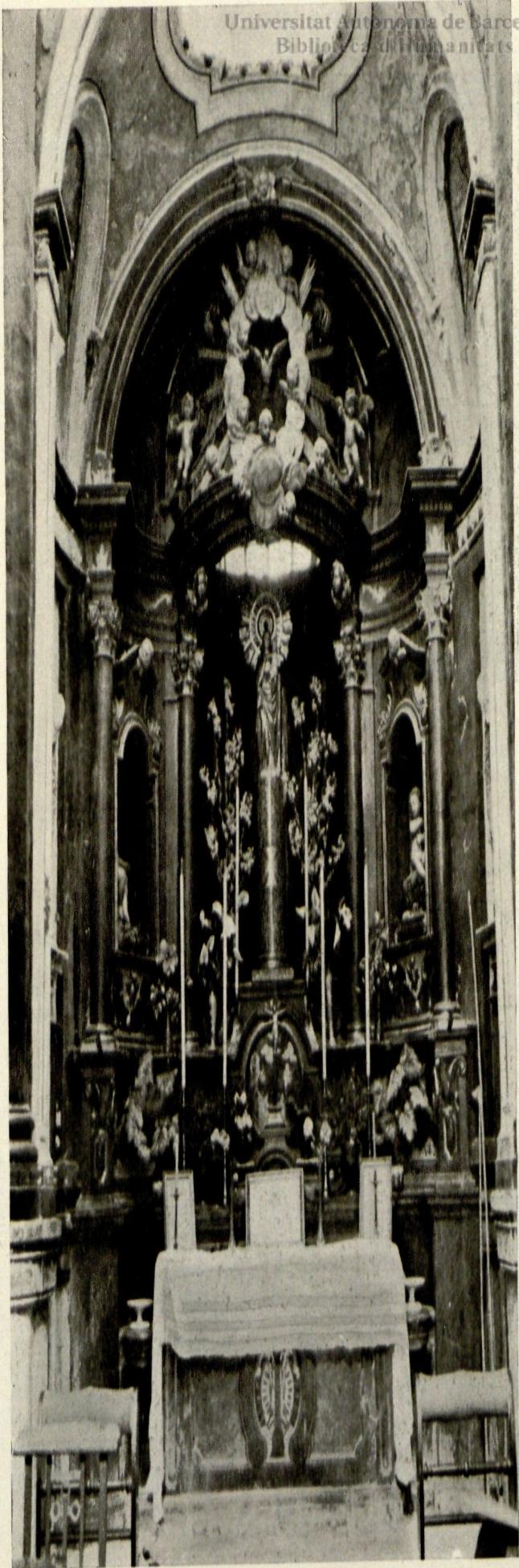


Fig. 32.—CATEDRAL. Capilla de N.ª S.ª del Pilar; Presbiterio y altar.

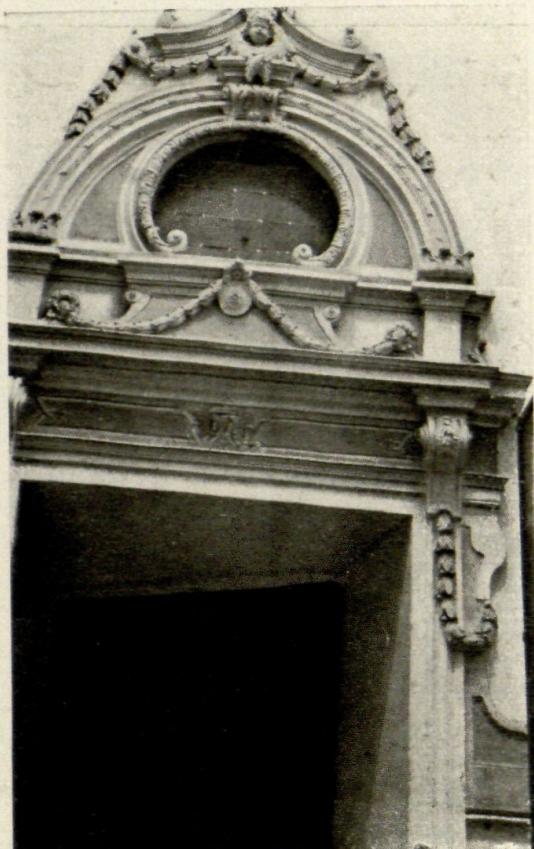


Fig. 33.—CATEDRAL. Antesala capitular:
Puerta.

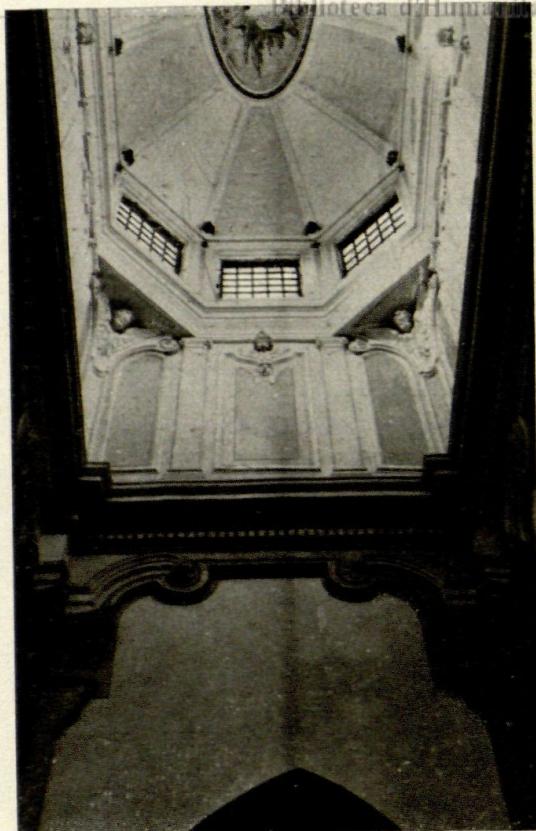


Fig. 34.—CATEDRAL. Antesala Capitular:
Bóveda.

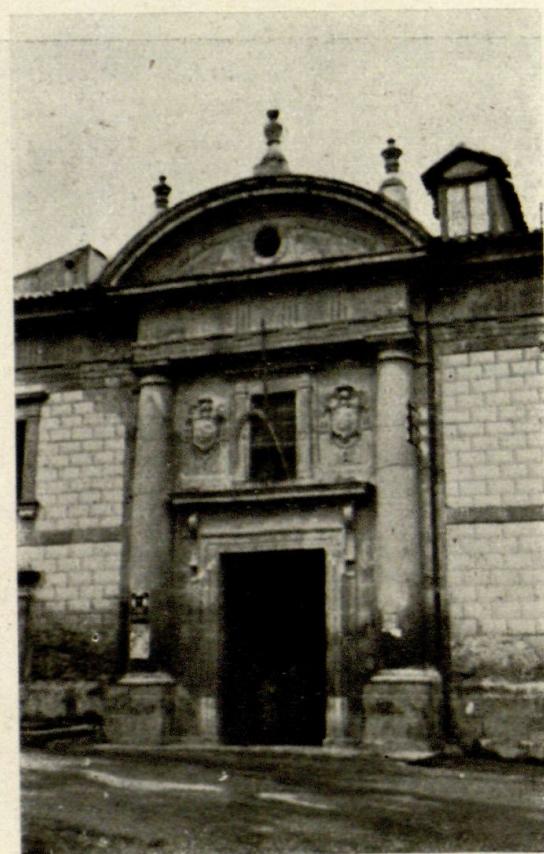


Fig. 35.—CASA DE BENEFICENCIA O DE RECOGIDAS. Fachada. Motivo central.

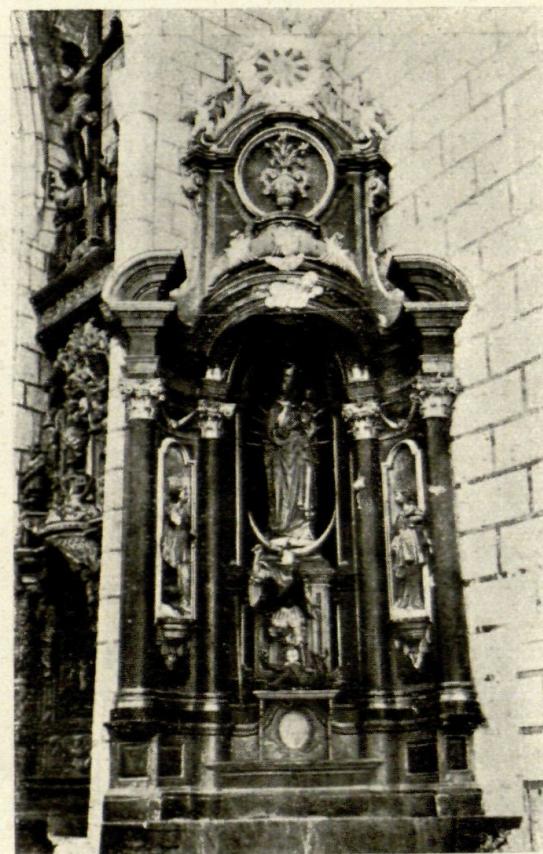


Fig. 36.—CATEDRAL. Altar de la Inmaculada.

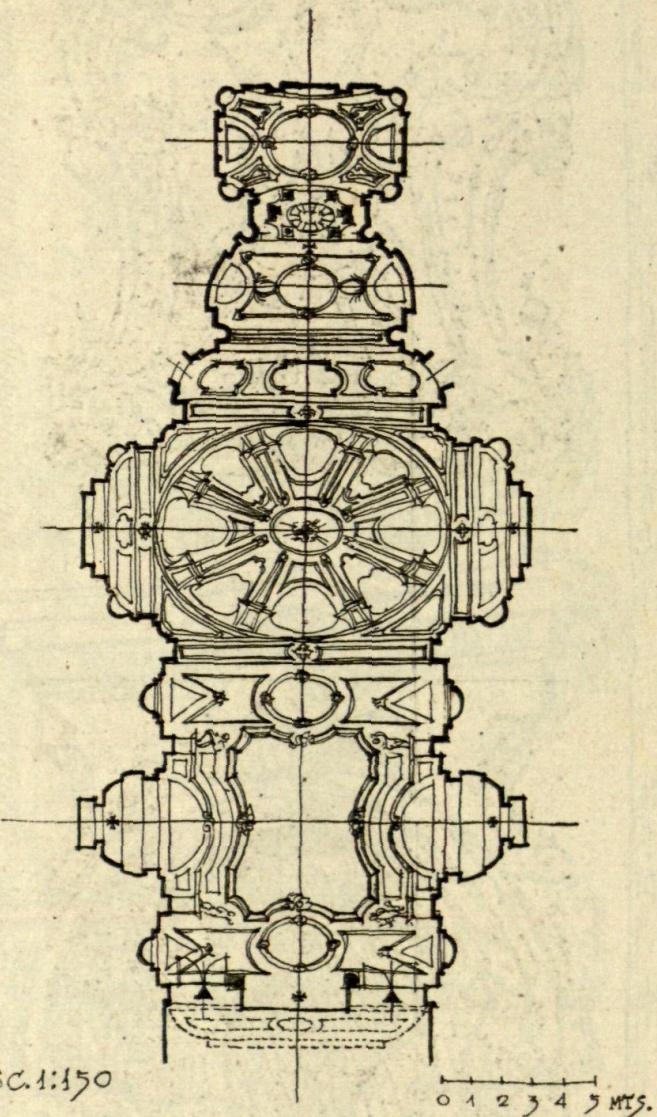
neas directrices, logran exaltar la luminosa fantasmagoría de la cúpula (figs. 23 y 24).

Al fondo del presbiterio, tras solemne arco de triunfo, se sitúa el Baldaquino-Altar, que divide y separa el templo del misterioso Camarín. Esta clásica disposición es la de los baldaquinos del Val-de-Grâce y de los Inválidos de París, el primero obra de Bernini, y la encontramos también en el Domo de Fulda (1712), obra de Johann Dientzenhofer, templo que por su apariencia general recuerda al nuestro, salvo su mayor clasicismo y su mayor parsimonia en los detalles decorativos. Los camarines se utilizaron mucho en el barroco levantino, proporcionando a los altares una iluminación como sobrenatural, que divinizaba el Sancta-Sanctorum. Tenemos Camarines en la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valencia; en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios, en Murcia, ya citada, y apuntan también en obras primerizas de Ventura Rodríguez, como San Marcos, de Madrid; luego, D. Ventura ampliará estos pequeños recintos hasta convertirlos en grandes trascoros, pero sin abandonar el mágico efecto de un altar intermedio iluminado a contraluz. Estos ilusionismos luminosos tan buscados en el barroco los aprendió también Aldehuela en el Transparente de San Julián de la Catedral, que recibe luz desde lo alto por un oculus, iluminando el magnífico relieve en mármol blanco de Vergara (San Julián recibiendo una palma de la Virgen), como lo hizo Bernini en sus magníficos altares de Santa Teresa (1644), en Santa María de la Victoria de Roma y en la Capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio (1636), también en Roma.

El gusto por los camarines no lo abandonará luego jamás Aldehuela, procurándolos siempre en iglesias y capillas.

Los detalles de filiación barroco-romana (Borromini, Fontana) son incontables en San Antón: los recuadros mistilíneos, las sobrepuertas, los grandes cuadros de las bóvedas, los arcos fajones cajeados con un florón estrellado en la clave, los frisos con estrellas de cinco puntas, los huecos elípticos, el uso y hasta abuso de cabezas de querubines borrominescas, la composición de todo el aparato pictórico, la policromía general muy rica con propensión a imitar mármoles, etc. Quedan, sin embargo, todavía algunos detalles del primitivo gusto rocalla del maestro, muy fuerte para que su extirpación fuera radical. A lo largo de todo el friso de la ordenación

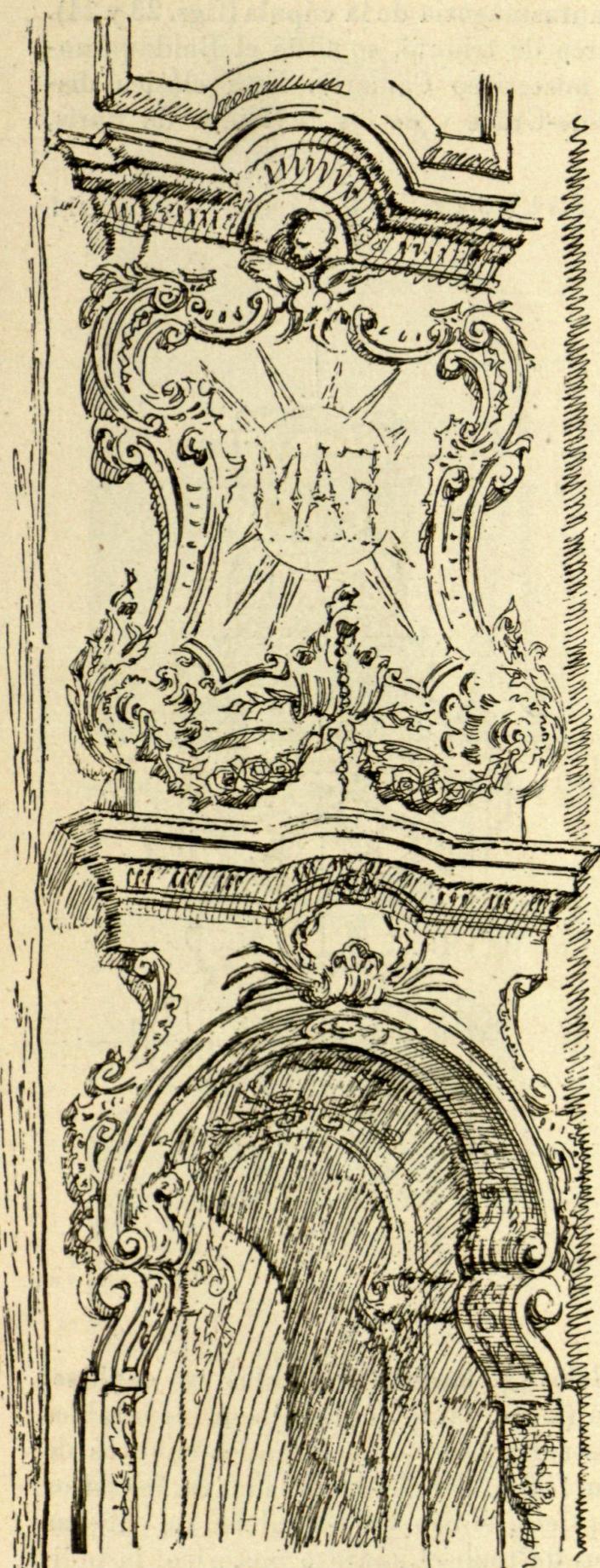
IGLESIA DE SAN ANTON
C V E N C A



principal, unos motivos sueltos de rocalla (conchas y palmas) lo decoran. Los lunetos triangulares de la nave esconden su vértice con un pequeño toque de rocalla, como lo hacía en sus primeras iglesias renovadas. Los cuatro capiteles compuestos del orden principal que flanquean balcones de la nave, son muy curiosos: se esconden tras un paño liso, como una gualdrapa enroscada por arriba, dejando ver unas volutas que tapan precisamente las del orden compuesto; sobre este paño, una figura, con un sol en el pecho, asoma su cabeza sobresaliendo del ábaco del capitel. Motivos decorativos que recuerdan a este capitel tenemos en el arte del Rey Sol, en Francia. Jean Bérain (1640-1711), decorador de Luis XIV, nos ha dejado entre una serie de caprichosos capiteles uno que se parece mucho a este de Aldehuela. Con sus volutas enroscadas hacia dentro, estos capiteles recuerdan de lejos a los de Borromini, que fué quien primero dispuso así los caulículos. Deriva de ménsulas verticales como las que usó en el sotacoro de las Concepcionistas; es un caso típico de capitel ménsula (fig. 22).

Pequeñas capillas de Cuenca verdaderos templos en miniatura.

En la parroquia de San Esteban, llamada vulgarmente San Francisco, decoró Aldehuela la capilla de la V. O. T. La decoración corresponde al Presbiterio, compuesto de dos tramos, uno abovedado en cañón y otro con cúpula elíptica, que es una réplica en pequeño de la de San Antón, toda ella salpicada de cabecitas de querubines. A los costados, entre columnas corintias, unos altares en medio punto ligeramente anichado,



IGLESIA DE SAN ANTÓN
CUENCA
DETALLE DE UN NICHO

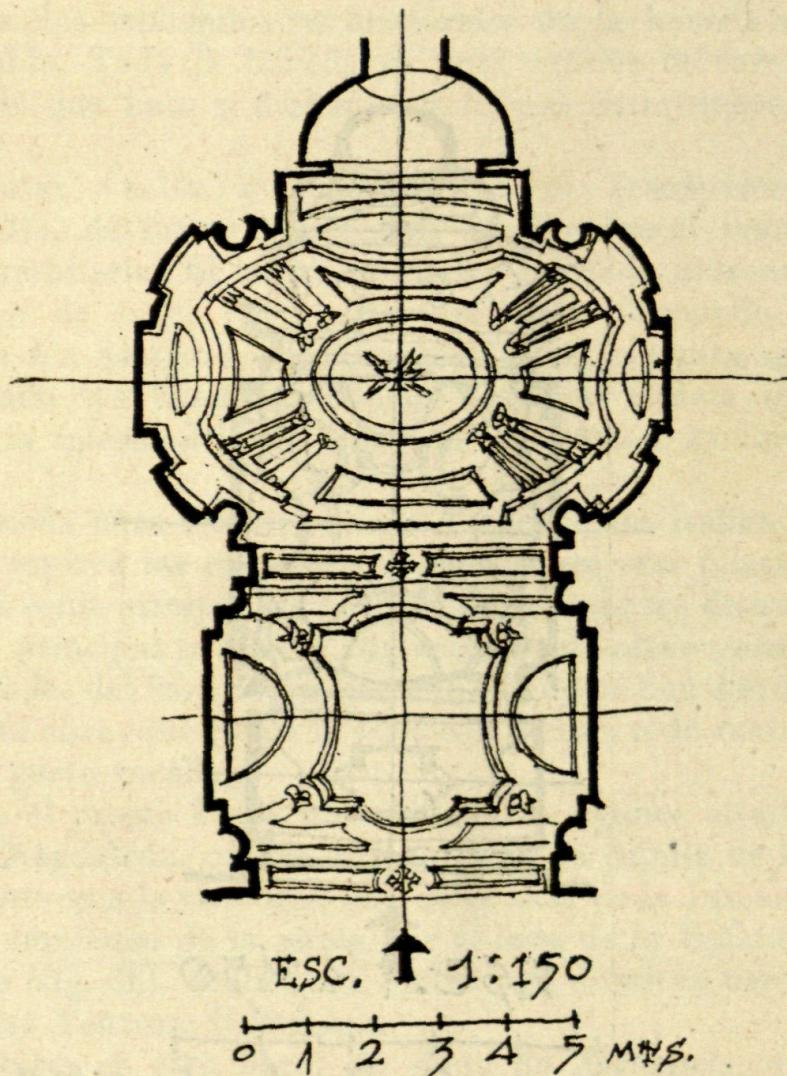
con la particularidad de llevar unas placas recortadas colgantes castizamente españolas que no encontramos en otra obra de Aldehuela (Fig. 28).

En el antiguo Convento de Dominicos de San Pablo (hoy Paúles), al otro lado de la Hoz del Huécar, se construyó por Aldehuela una capillita llamada del Rosario, que en su conjunto forma un templecito en miniatura, con su tramo de nave, su espacio oval con cúpula, con el eje mayor perpendicular a la dirección principal, como gustaba Aldehuela, y con su correspondiente camarín. Esta capilla, con respecto a San Antón y a la de la V. O. T., representa un paso más en el camino franco hacia el italiano. Apenas puede verse ya el más ligero toque de rocalla. Los capiteles son compuestos o derivados de este orden, según el gusto personal, simplificando las hojas y colocando entre las volutas unas cabezas de querubines. Las pilastras son de ángulo, cajeadas, encierran unos haces de bastones, como fascios, enlazados por cintas, de un marcado carácter Luis XVI (figura 27); las pilastras que flanquean el altar, reducidas a su mitad, dejan los capiteles en voladizo apeados por ménsulas. La cornisa del espacio elíptico se interrumpe al llegar a la nave, se empina y termina con una cabecita de querubín, algo parecido a lo que vimos en la silla episcopal del coro catedralicio.

La bóveda elíptica, como siempre perforada por lunetos, con un repartimiento de costillas pareadas sobre triángulos pechiniformes, recuerda de lejos a la de Santa Cecilia en San Carlo a Catinari, en Roma (1685), de Antonio Gherardi. Esta capillita, también desgraciadamente quemada, que ha perdido su altar, es uno de los más graciosos conjuntos del maestro.

Cierra esta serie de capillas conquenses la de Nuestra Señora del Pilar, en la Catedral. Pequeño juguete, templo en miniatura como el anterior, que puede considerarse como el vértice adonde llegó en Cuenca la evolución de Martín de Aldehuela. Se construyó por el canónigo D. Diego Lujando, en el año 1770, en el sitio donde estuvo una de las puertas de la iglesia llamada de los An-

CAPILLA DEL ROSARIO IGLESIAS DE S. PABLO



geles (1). Ponz nos dice en el tomo III de su célebre *Viaje* (Carta 3.ª, pág. 85), que "Don Joseph Martín actual profesor de Arquitectura en Cuenca, ha hecho los dos altares que se ven entrando en la catedral, de Nuestra Señora del Pilar y de Santa María Magdalena, imitando en la madera, que se pintó, a jaspes de diversos colores; lo que en otras tierras sería menos de extrañar que en ésta, donde hay tantos verdaderos. Ha hecho asimismo tres obras en varios parajes de la ciudad, y ha conocido cuánto más importa el operar siguiendo las verdaderas reglas del arte, que las extravagancias de los que sin inteligencia ni razón ordenan las obras".

Cuando Ponz viajó por Cuenca, en fecha anterior a 1789 (publicación de su tomo III del *Viaje por España*), estaba Aldehuela en plena producción, y es interesante el juicio que de él hace: "Ha conocido cuánto más importa operar siguiendo las verdaderas reglas del arte, que las extravagancias..." Como si con ello quisiera decirnos que se liberó de los caprichos de antaño para dejarse conducir de la mano de D. Ventura por las sendas de nuevo estilo. Lo que faltó a la perspicacia de Ponz fué comprender que no por eso se perdieron las ágiles y heterodoxas piruetas del maestro, reacio siempre a las rigideces de la ortodoxia vitrubiana, por entonces en creciente boga. Buena prueba de ello la tenemos precisamente en la capillita del Pilar de la Catedral, donde a la vez que su nuevo estilo, italiano, se había formado por completo, su fantasía como arquitecto había llegado a su punto más alto. Desde las lecciones de D. Ventura, en una veloz carrera hacia el pasado, llegó Aldehuela al más desenfrenado borrominismo.

La capilla del Pilar es pequeñísima: medirá aproximadamente 6 por 3,50 metros, además del altar; sin embargo, como ocurría en la anterior de los Paúles, es un ver-

(1) Madoz: *Diccionario Geográfico*, t. VII, pág. 231.

dadero templo en miniatura. El espacio central cuadrado conduce la mirada hacia la claridad de la bóveda, que se recorta tras la línea ondulante de la cornisa del orden corintio. Sólo en el San Carlino de Borromini, en la ondulación de su fachada y más todavía en su maravilloso claustro, podemos encontrar un precedente de esta capilla, cuyas palpitan tes superficies parecen las paredes de alguna tienda, donde las pesadas y ricas colgaduras se mueven pastosamente con el aleteo rítmico del aire. La bóveda penetrada por lunetos forma una estrella de cuatro puntas con cuatro medallones ovales y un gran cuadro, todo curvado, al centro. La bóveda reposa por sus cuatro puntas en unas pechinias vaciadas por platillos planos, para dar cabida a un gracioso angelito que allí tiene su nido. El precedente de estas pechinias está en los triángulos pechiniformes de la bóveda de la capilla del Rosario, en San Pablo. Toda la bóveda es pura música de curvas y contracurvas, alegría de un cielo que hace y deshace sus formas entre nubes y claridades (fig. 31).

El pequeño presbiterio y altar vuelve a inspirarse en el Transparente de San Julián; un oculus en lo alto, de forma idéntica al que ilumina el Transparente, procura luz cenital al presbiterio. El altar, de madera pintada imitando los mármoles del Transparente, es de orden compuesto, anichado, formando el centro un sumario baldaquino; a los costados, unos huecos de medio punto con un pequeño guardapolvo apuntado los tomó Aldehuela de unos altares que dibujó Ventura Rodríguez para la iglesia del Convento de las Petras, también en Cuenca.

Todos los detalles de esta pequeña obra maestra son ya francamente italianos, borrominescos y fontanescos. Se repiten los capiteles volando sobre una pilastra recortada en ménsula, se prodigan como siempre las borrominescas cabezas de querubines, el friso del entablamento principal se decora con estrellas de cinco puntas entre palmas exactamente iguales a las del friso del anillo de la cúpula de San Antón. Ha desaparecido totalmente en esta obra, que cierra la serie conquense, todo rastro, aun el más menudo, del antiguo gusto rocalla.

En la Catedral, como nos dice el propio Ponz, hizo Aldehuela algunos altares. Uno de ellos es el dedicado a la Magdalena, que se encuentra en la capilla de los Apóstoles, que hoy día sirve de entrada a la Catedral; otro es el altar de la Inmaculada, situado en un esquinazo al comienzo de la girola por el lado de la Epístola, muy inspirado en el Transparente (fig. 36). Ambos son de madera e imitan por su policromía los mármoles que utilizó Ventura Rodríguez.

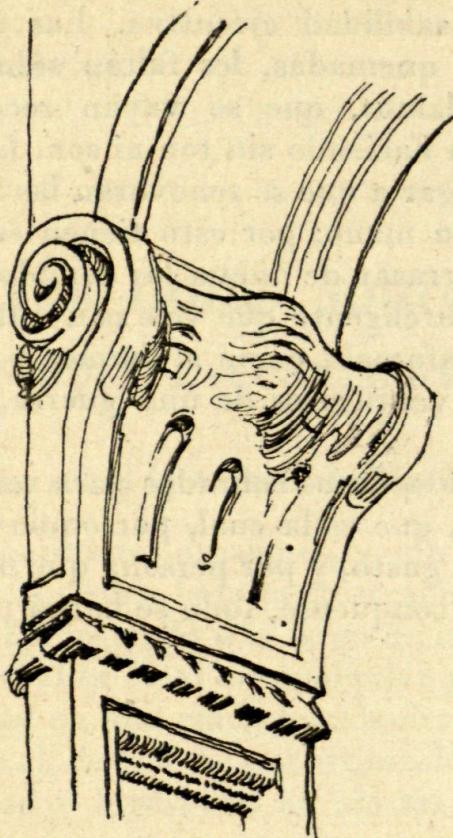
Más interesante que estos altares es otra obra, sin duda de Aldehuela, que hizo en el vestíbulo de la Sala Capitular. Decoró con gran habilidad esta espacio pequeño e ingrato, de mucha altura, formando un primer cuerpo de orden corintio con columnas en los ángulos acompañadas de pilastras con capiteles volados y con arquitrabes enroscados; un segundo cuerpo encima, de pilastras jónicas y finos recuadros, y un tercer cuerpo ochavado sobre él haciendo de linterna y cubierto con bóveda de cascos. Los techillos triangulares a que da lugar la ochava se acompañan de cabezas de querubines, que con sus alas dibujan unas incipientes pechinias. La puerta de paso al templo, ricamente decorada con jambas, guardapolvo y tímpano circular con un oculus elíptico, es muy bella, pudiendo ponerse a la par con otras obras italianas análogas del siglo XVIII (figs. 33 y 34).

Otras obras de Cuenca en las que pudo intervenir Aldehuela.

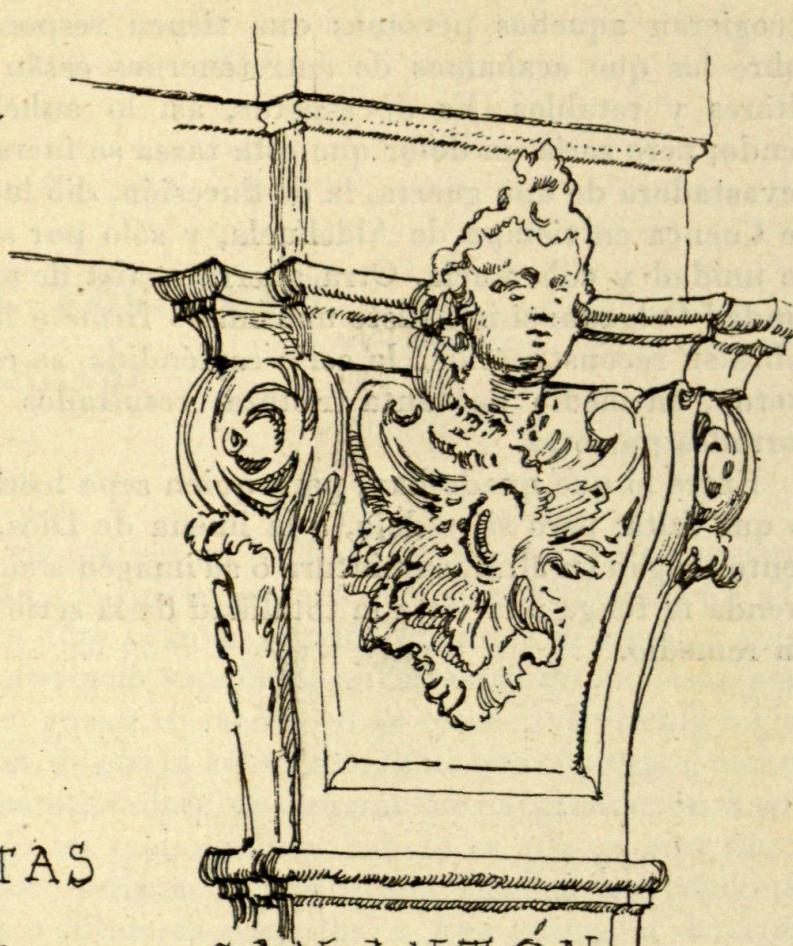
No queremos dejar de citar las iglesias de Cuenca, que si bien no fueron proyecto de Aldehuela, se ejecutaron durante su estancia en Cuenca y en ellas intervino en más o menos parte. En primer lugar, la iglesia del Hospital de Santiago, que a nuestro entender pudo hacerse con planos de Francisco Moradillo. Esta iglesia, según la inscripción que reza en ella, se hizo siendo Administrador D. José Fernández Reluz, de esta Orden (Santiago) año de 1766. Moradillo construyó en Madrid, entre 1753 y 63, la Gran Sacristía de la iglesia del Convento de las Comendadoras de Santiago, para la misma Orden, con éxito lisonjero; y basándonos en el parentesco que encontramos entre el arte de Moradillo y la iglesia del Hospital de Cuenca, sobre todo en la manera de hacer el repartimiento de las bóvedas según una tradición madrileña, hemos pensado que siendo ambas obras para la mismá Orden, no es descaminado atribuir sus trazas a Moradillo. Para ser obra enteramente de Aldehuela nos parece demasiado sobria y académica; más todavía si tenemos en cuenta que 1764 es la fecha de la profusa y exuberante iglesia de San Antón. Sea o no obra enteramente de Aldehuela, lo que no hay duda es que muchos detalles son de su cosecha: el terminal de la cornisa al llegar al altar mayor enroscándose y con una cabecita de querubín, y las sobrepuertas a ambos lados del presbiterio con unas copas de flameante rocalla, que no pueden ser más que suyas, lo prueban cumplidamente (fig. 30).

La iglesia del Convento de las Monjas de San Pedro, vulgo Petras, se construyó (1759 ?) por las trazas de Alejandro González Velázquez, y fué costeada por D. Josef de Enebra, Organista Mayor de la Capilla Real, persona, por tanto, de la Corte y que sin duda impuso un arquitecto académico de Madrid. Ponz nos dice (Ponz: *Ob. cit.*, Carta 4.^a, pág. 117) que la arquitectura fué de Alejandro Velázquez, Individuo de la Academia, y que los altares pequeños los trabajó D. José Martín con diseños de D. Ventura Rodríguez. Seguramente Velázquez se hallaba ocupado en Madrid y la obra se dirigiría por Aldehuela. Es una gran iglesia de planta oval y de orden corintio, correctamente trazada y más sobria de decoración que las obras de Aldehuela. Los altares pequeños son unos medios puntos con guarnición de orejas y empinado guardapolvo, a los que hemos aludido tratando de la Capilla del Pilar. La mayoría de las esculturas eran de José Ramírez, de Zaragoza. La cúpula tenía pinturas al fresco de Luis González Velázquez. El retablo mayor de esta iglesia, totalmente quemada, pudo muy bien ser obra de Aldehuela. El remate bulboso del cuadro central era muy parecido al del altar de la Inmaculada en la Catedral, y el copete del ático, de formas sinuosas y movedizas, era muy suyo (fig. 16).

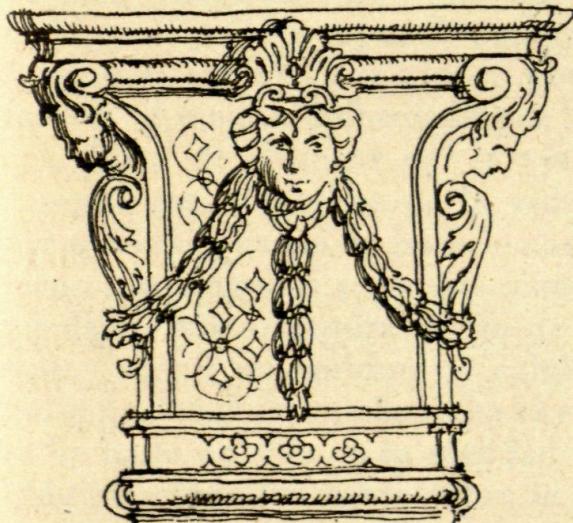
Nos cabe la duda de si Aldehuela pudo intervenir en un importante edificio que se hizo en su tiempo en Cuenca: la Casa de Beneficencia o de Recogidas, fundación del Obispo Flores Pabón. Según Madoz, se empezó en 1766 a expensas de dicho Obispo, encargándose de su conclusión, siendo Arcediano, el Sr. Palafox. La inscripción de la portada de la fachada es de 1777. Es un edificio robusto de dos plantas con un gran entablamento dórico por coronación; la portada, con dos columnas gigantes dóricas que soportan un tímpano circular. Parece muy grave y demasiado viñolesco para ser de Aldehuela; pero este arquitecto tenía también otra faceta con la que nos encontraremos en la segunda parte de su vida, en la época malagueña: la de constructor de grandes alientos y ciclópeo empaque, que en algo cuadra

CAPITELES. 2^A EPOCA.

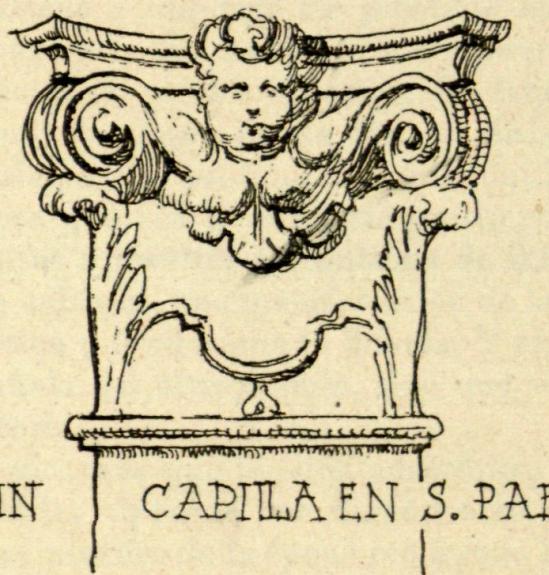
CONCEPCIONISTAS



SAN ANTÓN



CAPITEL SEGVN BERAIN



CAPILLA EN S. PABLO

con la monumentalidad de la Casa de Beneficencia. Además, como hemos tenido ocasión de ver, fué siempre mucho más parco en la decoración de exteriores, guardando para muros adentro toda su arquitectura de gruta mágica.

* * *

En Calamocha, provincia de Teruel, en una iglesia parroquial del siglo XVI,

existe un magnífico baldaquino de mármoles y jaspes del siglo XVIII, que bien pudiera ser obra de Aldehuela.

Por último quisiéramos formular un voto y expresar un deseo, para que lo recogieran aquellas personas que tienen responsabilidad ejecutiva. Las iglesias sobre las que acabamos de entretenernos están quemadas, les faltan sobre todo altares y retablos. Es de esperar, así lo anhelamos, que se vayan reconstruyendo; pero sería un dolor que esta tarea se fuera haciendo sin ton ni son. La furia devastadora de una guerra, la de Sucesión, dió lugar a que se renovaran las iglesias de Cuenca en tiempo de Aldehuela, y sólo por su mano; por esto tienen ese sello de unidad y coherencia. Otra guerra acaba de arrasar de nuevo los templos de la Ciudad Colgada; si no existe una mano firme e inteligente que vele con autoridad sobre su reconstrucción, la serie espléndida se esfumará como el humo; y lo que fueron, en medio de tanta tristeza, resultados venturosos de una guerra, serán borrados por otra.

Entre lo que queda hay, para quien sepa leerlos, datos sobrados para restaurar lo que falta; pero si se deja, a la buena de Dios, que cada cual, parroquia o convento, hagan su altar, su pintura o su imagen a su gusto, y por persona que no comprenda ni tenga a la vista la totalidad de la serie conquense, todo se habrá perdido sin remedio.

Estos son los datos que nos han dejado los historiadores y los arqueólogos, y que nos sirven para recordar lo que es de la historia de la Ciudad Colgada. Los que se ocupan de la historia de la Ciudad Colgada, tienen que recordar lo que es de la historia de la Ciudad Colgada.

Nuevas notas sobre Escalante

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Palinodia sobre la escuela de Madrid.

En anteriores ocasiones, y aun alguna vez en las páginas de esta misma revista, he insistido sobre la falta de atención a los pintores de la escuela madrileña del XVII que ha demostrado a lo largo de los años la investigación histórica de nuestro país. Una escuelita local en cualquier provincia española, un maestro de modesta personalidad en una ciudad cualquiera, gozan, al menos en su respectivo círculo regional o local, de una devota estimación, de cierta aureola de fama que con más o menos vaguedad o hipérbole, ha ido transmitiéndose de generación en generación hasta llegar a plasmar en estudios o aun en monografías. Sabido es que en esta tierra de realismo, para ser algo es preciso sentirse ligado a una localización concreta, hallarse entroncado con vanidades o intereses adscritos a una geografía determinada en el paisaje español; ponerse, en fin, en trance de convertirse en una gloria local, casi exclusivo modo de poder llegar a imponer un prestigio muchas veces falso o, al menos, deformado por la exagerada hinchazón, a la consideración nacional, difícil de alcanzar por la vía directa del mérito objetivo. Es ésta una de las curiosas características de la vida española, digna de un fino análisis psicológico por quien sea capaz de hacerlo con la altura y la profundidad que requiere un fenómeno tan singular; pero que, cualquiera que sea la simpatía sentimental con que pueda ser visto, vendrá en fin de cuentas a resultar un síntoma de falta de vitalidad y vigor, un residuo de cabilismo cultural, una manifestación de la carencia de pulso nacional de que hablaba el escéptico y desilusionado Silvela. Y este fenómeno se ha dado no sólo en la realidad española del último siglo, sino que se ha proyectado retrospectivamente sobre la Historia.

El número y el nivel medio de las pinturas que pueden adscribirse a la escuela madrileña del XVII no ha sido, sin duda, superado por ningún otro grupo regional o local en toda la historia de nuestra pintura de la época moderna. Y, sin embargo, aun está sin estudiar adecuadamente como conjunto ese interesante núcleo de artistas y obras que culmina hacia la mitad del siglo, para florecer con intensa producción en toda la última parte de la centuria. Sólo el muy anticuado libro de Beruete hijo, nunca publicado en castellano (1), o el muy semejante de Sente-

(1) *The School of Madrid*, Londres, 1909.

nach, aparecido en las páginas del "Boletín de la Sociedad Española de Excusiones" y luego en corta tirada aparte (1), intentaron reflejar las personalidades y el alcance de una escuela como la de Madrid, mucho más rica e interesante de lo que aquellas páginas reflejan.

Fué D. Elías Tormo, una vez más hay que decirlo, quien se interesó con intención monográfica en muchos pintores de la escuela, a los que aportó contribuciones tan importantes como sus estudios sobre Pereda, Juan Rizi y Mateo Cerezo. Pero esta última monografía, comenzada a publicar en *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA* (2), quedó sin acabar y en meras notas, nunca publicadas, quedaron, de mano del maestro, muchos otros estudios sobre pintores de la escuela madrileña del XVII. Sin terminar también quedó una monografía sobre Antolínez, comenzada por Allende-Salazar (3), y poco más existe de aportación de conjunto a este foco pictórico de la Corte (4). Cierto que no trato de acometer aquí una bibliografía de la escuela de Madrid; pero quería apuntar una vez más estos síntomas de frustración que han perseguido con mala fortuna la edificación de serios y suficientes fundamentos para acometer la tarea de una revisión al día de la pintura madrileña del XVII.

Me ha parecido, pues, y fué propósito mío anunciado en el primer número de la tercera época de *ARTE ESPAÑOL*, que el mejor servicio que podía hacerse a esa posible obra futura era ir publicando pinturas inéditas poco estudiadas, en misceláneas o artículos que fueran dando a conocer obras y maestros mal atendidos hasta ahora, relacionados con la pintura cortesana del buen tiempo. Agobios de tiempo y quehaceres de mayor urgencia han ido dilatando la continuación de esta serie de artículos que, Dios mediante, me propongo publicar para dar a conocer notas y datos que, recogidos en años anteriores, aguardan momento propicio para ver la luz.

Entretanto, una circunstancia ocasional, el descubrimiento de una nueva pintura de Escalante en un convento de Lumbier, en Navarra, me brindó oportunidad para reunir provisionalmente mis notas sobre este discreto pintor, y con ellas salió a luz hace cerca de tres años un ensayo de monografía de Escalante, en la revista "Príncipe de Viana" (5).

Estudiaba allí la silueta artística de tan grato colorista madrileño; daba a conocer un buen número de pinturas inéditas, y añadía un ensayo de catálogo que comprendía 56 obras, cuya existencia consta en nuestros días, más un apéndice de otras veintitantas sólo conocidas por testimonio de los autores que escribieron en el siglo XVIII.

Salgo al paso de alguna objeción localista que puede recordarme que Escalante no era madrileño, como acabo de apellidarle sino cordobés, como consta sobradamente desde siempre en los escritores de Arte españoles. Ciento. Pero también lo

(1) *La pintura en Madrid*, 1907.

(2) En 1927.

(3) "Boletín de la Sociedad Española de Excusiones", 1915 y 1918.

(4) Recordemos el libro sobre Carreño de Berjano Escobar y una prometida y nunca publicada monografía sobre el mismo artista que anunció Sánchez Cantón.

(5) *Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor*, revista "Príncipe de Viana", órgano de la Institución del mismo nombre, publicada por la Diputación provincial de Navarra, septiembre de 1941, páginas 8-23.

es que la mayor parte de los pintores *madrileños*; es decir, que los que pueden y deben ser adscritos al círculo cortesano del XVII, no lo son de nacimiento. Pereda nació en Valladolid; Cerezo, en Burgos; Herrera *el Mozo*, en Sevilla; Escalante, en Córdoba, y, sin embargo, estos cuatro pintores, como otros muchos de su tiempo, pertenecen, sin duda alguna, a la escuela madrileña. Si la capitalidad quiere decir algo, en términos de cultura y de arte, es precisamente eso: superación de toda restricción local, fusión en un común crisol de personalidades diversas, huella o impronta dejada en ellas por una marca de civilización metropolitana, rasgos comunes de estilo y de espiritualidad patentes, como fruto de convivencia en la compleja atmósfera artística de la corte, en pintores de regiones y temperamentos muy distintos. Sobre todo ello, común en cierto modo a las artes y a las letras, hay, para el reconocimiento de una entidad madrileña en la pintura española con caracteres y rasgos de escuela, un factor capital, formativo: la existencia en Madrid, en tiempo de los Austrias, de una de las ricas y selectas colecciones de pintura de la época. Por ello, la escuela madrileña no depende, como otras, de la personalidad de un maestro o de varios de ellos. Velázquez, con su temperamento retraído y tranquilo, su flemática distinción que le aisló de cotarros profesionales y la reclusión en el ambiente palatino, influyó solamente sobre los retratistas cortesanos más inmediatos: Mazo y Carreño. Fuera de ellos, la influencia velazqueña fué escasa y en todo caso se ejerció más sobre pintores de épocas posteriores que sobre un círculo contemporáneo. La escuela de Madrid quedará definida en su mayor parte por la producción de pintura religiosa, causada por la gran demanda de las iglesias y conventos de Madrid y del centro de España, en general a los pintores cortesanos; cuadros de altar y de claustro, imágenes devotas, de una evidente elegancia, de factura rápida llena de habilidad y a veces de sabiduría, muy dada a las finuras y delicadezas del color, con una marcada predilección por los tonos claros y brillantes. Todo ello se explica considerando que las dos fuentes en que beben los maestros madrileños, los cauces de que procede su vena, es decir, las dos escuelas de pintura sin las cuales no se explicarían muchos aspectos de esta pintura de la segunda mitad del XVII, son Venecia y Flandes. Ambas escuelas, la veneciana del XVI y la flamenca del XVII son, en las colecciones coetáneas de los Austrias, las mejor representadas. Para los pintores cortesanos, Tiziano Tintoretto y Rubens son tan familiares como siguen siéndolo a los madrileños de hoy, gracias al trato y comunicación con el Museo del Prado.

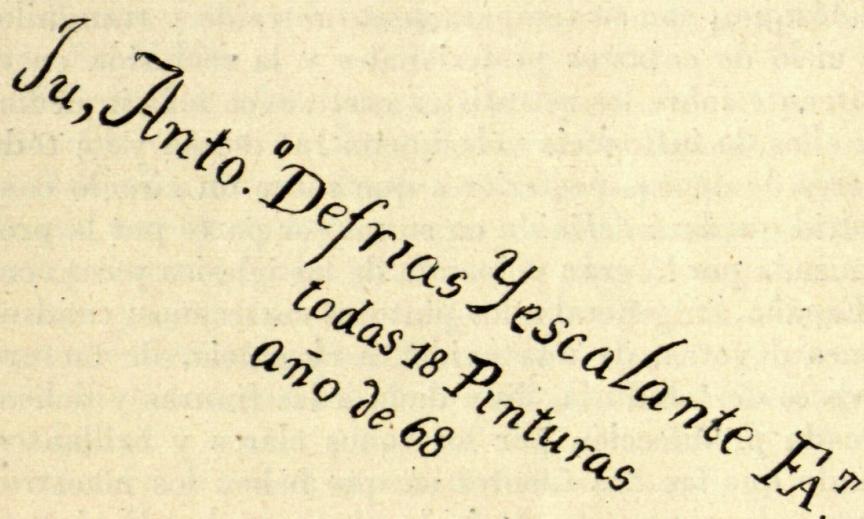
Concretamente, en el caso de Escalante, Palomino y Ceán, como ya recordé en el ensayo de monografía antes citado, señalaron a los grandes maestros de Venecia como inspiradores precisos de la obra del pintor español, y Mayer descubrió no sólo afinidades, sino inspiración en pinturas flamencas, Rubens especialmente (1). Pero no trato ahora de resumir lo que sobre Escalante se sabe, ya que lo intenté no hace mucho en el trabajo ya mencionado. Quiero ahora solamente precisar algún dato de los allí aducidos y publicar unas pinturas que añadir al catálogo establecido en mi anterior artículo.

(1) Por no repetirme no insisto aquí sobre figuras y detalles concretos de los cuadros de Escalante que parecen vistos en lienzos venecianos. Véase el citado artículo de la revista *Príncipe de Viana*. En cuanto a Rubens, Escalante tomó de él la composición de su conversión de San Pablo (Museo Cerralbo), conocida por medio de un grabado del cuadro del maestro flamenco, hoy en el Museo de Berlín.

La firma extensa y los apellidos de Escalante.

Nuestro pintor, de corta vida, ya que murió tuberculoso a los treinta y siete años, si atendemos como más ciertos a los datos de Díaz del Valle, su contemporáneo, con preferencia a los de Palomino, fué uno de los artistas madrileños que más firmó en sus cuadros (1). Estas firmas varían extraordinariamente: firmas en mayúsculas y en minúsculas, con apellido solo o con apellido y dos nombres, en latín y en castellano..., amén de la fecha que consta en casi todas. Siempre me había llamado la atención que en el lote de cuadros más importante conservado de mano del maestro, el que procedente de la Merced Calzada y después de pasar por el Museo de la Trinidad, se halla hoy disperso por casi toda España, se mencionaba uno con una firma complicada que nos daba un apellido más del pintor, no mencionado por los antiguos biógrafos. Es sabido que a Escalante se le dice nacido en Córdoba de don Alonso de Fonseca y doña Francisca Escalante, y que con estilo tan frecuente

en la época tomó el apellido de su madre. Pero al catalogar Cruzada Villamil en la Trinidad uno de los cuadros de la Merced Calzada, el *Moisés haciendo brotar el agua de la roca* (2), transcribía la firma a que aludo: "Juan Antonio de frías y escalante Fat todas 18 pinturas año de 1668". Aunque Cruzada trabajó con escrupulo y sus datos son, en principio, dignos de crédito, esta transcripción me inspiraba algunas dudas en lo que a la lectura del dicho apellido se refiere. El



Ju, Anto. De frías y escalante Fat todas 18 Pinturas año de 68

Firma del cuadro de ESCALANTE: *Moisés haciendo brotar agua de la roca*, procedente de la Merced Calzada de Madrid, hoy en el Museo de San Sebastián.

cuadro había pasado en depósito a San Sebastián, según mis noticias; pero en el momento de escribir mi anterior artículo yo no recordaba haber visto tal cuadro, y mucho menos haber parado mientes en tal firma. Cuando pocos meses después de aparecido mi trabajo tuve ocasión de pasar unos días en San Sebastián, me apresuré a dirigirme al Museo, donde hallé la pintura; mas queriendo cerciorarme de la lectura de dicha inscripción, muy borrosa a simple vista, hube de solicitar del director del Museo me fuese descolgado el cuadro para copiar la firma con la mayor exactitud. Agradezco aquí al señor Del Valle Lersundi la amabilidad con que atendió mi requerimiento y que me permitió obtener el facsímile que aquí se publica, y que, aunque difiere de la lectura de Cruzada en algún detalle (los nombres propios, alineados; el numeral, reducido a las decenas), comprueba ser exacto lo del apellido Frías antepuesto al Escalante, caso único entre todas las firmas del maestro.

(1) En el Catálogo de las pinturas de Escalante, comprendiendo 54 números, he registrado hasta 26 firmas.

(2) Número 330 del mencionado catálogo de dicho Museo.

Sobre el añejo error de los depósitos.

Por cierto que el señor Del Valle me refirió algo a propósito de este cuadro que, aunque nos aparte algo de nuestro asunto, merece ser aludido y señalado por el alcance general que puede tener la moraleja del caso. Ello es que el cuadro de *Moisés y el milagro de las aguas* había sido concedido en depósito a un centro oficial de San Sebastián; después de vicisitudes por nadie recordadas se encontraba, creo, en un oscuro despacho en el que nadie contemplaría jamás la pintura, ni quizá supiese lo que bajo su oscurecido y amarillento barniz se representaba. Cuando el señor Del Valle Lersundi dió con él, creo que por azar, costó Dios y ayuda convencer a los burócratas que *disfrutaron* durante largos años de la inmerecida compañía del Escalante, de que aquel cuadro era del Museo del Prado, propiedad del Estado español, y no de aquella entidad provinciana, y podía ser reclamado con todo derecho para ir a albergarse en el más digno hospedaje de un Museo como el de la ciudad donostiarra. En efecto: ni expedientes, ni antecedentes, ni oficios hubieran podido explicar por qué fué a parar a aquel despacho un cuadro que no debió nunca haber salido de Madrid.

La cosa es bastante importante para que merezca unas líneas. El caso del Escalante de San Sebastián, perdido, literalmente perdido en un centro burocrático, es el caso de la mayor parte de las pinturas que en mal hora fueron concedidas en depósitos que son para ellas, a fuerza de incuria, olvidos y desdenes, la antesala de su ruina o su desaparición.

La historia sumaria de esta cuestión, que alguien, bien enterado de sus pormenores precisos, debiera relatarnos algún día —y aludo especialmente a mi erudito y querido amigo D. Pedro Beroqui—, viene a ser la siguiente: La exclaustración ocasionó que se concentrasen en manos del Estado una gran masa de pinturas procedentes de conventos suprimidos; la recogida no fué nada sistemática; la incuria y el capricho presidieron aquellos fastos —nefastos, más bien— tan tristes para el arte español. De esos heterogéneos depósitos surgieron algunos llamados Museos, casi indignos del nombre, ya que apenas eran otra cosa que ingratos almacenes. Dió ello origen en Madrid al llamado Museo Nacional de Pinturas, más conocido por la popular designación de Museo de la Trinidad, por haber quedado emplazado en el convento de esta advocación que ocupaba solares de la calle de Atocha, sobre parte de los cuales se levanta hoy el teatro Calderón. Tuvo el Museo poca suerte, y la hubiera merecido mejor porque, más o menos importante por la calidad de sus fondos, lo que sí puede decirse es que aquél sería hoy, si existiese, el Museo de la Escuela madrileña, esta escuela que hoy no presenta a los ojos del curioso o del estudioso una fisonomía definida precisamente por la dispersión equivocada de aquel Museo, que ha dificultado asimismo el estudio de sus maestros. Los cuadros pasaron al Museo del Prado, que viendo probablemente sin gran simpatía, en aquella ya remota fecha, una accesión tan considerable por el número, comenzó a repartirlos sin criterio ni discernimiento a las más heterogéneas y en muchos casos indignas instituciones en cuyos pasillos, despachos y antesalas fueron, en la mayor parte de los casos, cubriendose de polvo y telarañas, cuando no desapareciendo arruinados al cabo de los años, si es que no encontraron la mano, en este caso salvadora y benéfica, de un ladrón que, sustrayéndolos, los lanzase a la corriente del mercado de arte con la probabilidad nada remota de que un día pudieran ir a parar a un museo

extranjero, en el cual aun servirían, después de tantos avatares, para salvar con mayor o menor modestia el recuerdo y la fama discreta de un artista español. Nada hay de exagerado en lo que aquí escribimos. Para no hablar más que de la serie de los 18 Escalantes de la Merced Calzada, diremos que fueron concedidos en depósito, además del ya citado a San Sebastián, a sitios tan dispares y tan distantes como la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña, el Tribunal Supremo (1), el Museo Balaguer, la iglesia de Cantoria, la de Socuéllamos (2), el Museo de Tortosa (3), la Universidad de Oviedo (4), la Congregación de Jurisprudencia de Madrid... ¿Quién sería capaz de seguir la pista para estudiar *de visu* una serie como la que reseñamos sin gastar en ello sumas desproporcionadas para, en buena parte de los casos, hallar como resultado una total decepción por haber desaparecido la pintura buscada? Sirva este ejemplo para explicar la dificultad del estudio de la pintura madrileña, su absurda dispersión y la necesidad de revisar los depósitos del Prado, así como de una reordenación y rectificación de semejantes desatinos de las pasadas generaciones. El Museo de la Trinidad tuvo, pues, una misión que cumplir; si la incomprensión y la política la deshicieron, rectifíquese, en lo posible, aquella insensata disgregación de un estimable acervo de pintura, madrileña en su mayor parte. Si esta revisión de los depósitos pudiera hacerse con eficacia, reclamando otra vez para el Museo aquello que no estuviera en sitios adecuados, todavía podría hacerse a Madrid la merced de concentrar en su Museo Municipal, desatendido hasta ahora de esta preocupación, acaso por la absorbente atención —no incompatible, ciertamente— concedida al silex del Manzanares, un núcleo de cuadros depositados por el Prado que pudieran representar en el Museo que debía ofrecer a sus visitantes un índice completo de la cultura y del arte madrileño, y no sólo de curiosidades localistas o de grabados curiosos, la excelente escuela de pintura que floreció con gloria y dignidad estética nada despreciable, especialmente en la segunda mitad del XVII.

"La última comunión de la Magdalena", de Escalante (n.º 55) (5).

Mas el principal objeto de este artículo no es ciertamente dar rienda suelta en público a estas lamentaciones, tantas veces repetidas para el fuero interno del que esto escribe. Me proponía, simplemente, dar a conocer algunas pinturas de Escalante que añadir al ensayo de catálogo que publiqué en la revista navarra. Perdóñese al que esto escribe la digresión a que nos ha conducido la firma de Escalante en el cuadro del Museo de San Sebastián.

Damos, en primer término, a conocer un importante cuadro del maestro, que hemos visto hace algunos meses en el comercio de Madrid. Se trata de una importante pintura representando *La última comunión de la Magdalena* (6). La reproducción

(1) Este cuadro, que representaba a Abraham y los tres ángeles, pereció en el incendio de 1915.

(2) Sospecho de estos dos últimos que han perecido también a estas fechas.

(3) Así constaba de los datos oficiales respecto de un asunto bíblico no interpretado, representando una batalla (¿Josué?). En todo caso, no lo vió en Tortosa el señor Tormo cuando escribió su *Guía de Levante*. Es otro probable desaparecido.

(4) Desaparecido también. Aun quedaron en mis pesquisas dos o tres de los que no se sabía adónde habían ido a parar.

(5) El número 55 es el que le correspondería a continuación del catálogo de su pintura que estableció el que esto escribe en el trabajo publicado en "Príncipe de Viana".

(6) El asunto no es de muy frecuente representación en la pintura. En todo caso, hay que advertir que la iconografía del tema pudiera ser de fácil confusión con *La última comunión de Santa María*.

ción que acompaña a estas páginas nos ahorra la descripción detallada. Es una excelente pintura, característica como pocas del delicado colorismo y los tonos gratos y claros de la escuela de Madrid. El pintor ha apretado especialmente en las dos cabezas principales del cuadro: la de la santa, admirable de carnación pálida y marchita, reflejo de belleza gastada en la penitencia, rodeada de cabellos dorados y la robusta del calvo y barbudo San Maximino de la piadosa leyenda. A estas dos notas delicadas forma una sólida y seria base el tosco pardo oscuro de los rudos paños de ambos penitentes. Y esta solidez de pintura contrasta con la vaporosidad ligera de la factura en todo el resto del cuadro, ángeles, acólitos y turiferarios, visión de gloria esfumada en claros celajes, presidida por la Trinidad. Una brillantez de color en delicadezas de rosas, azules, oros y platas forma un musical contrapunto de clara armonía en torno al grupo principal, clásicamente resuelto en triángulo. El cuadro, con sus figuras de tamaño natural, es una de las más importantes piezas del pintor y bastante más digno de entrar en un museo o de figurar en una colección importante, que tantas obras sospechosas que alcanzan éxito en el mercado por una atribución, la mayor parte de las veces inverosímil, a un maestro más famoso, del que suelen quedar muy lejos. Pero ya sabemos que en el coleccionismo y aun en los museos la superstición de los grandes nombres hace estragos, y hay gentes que se empeñan y hacen a veces sacrificios por la vanidad de decir que tienen en su casa un Greco, un Murillo o un Zurbarán, y por inscribir tan ilustres nombres en una cartela visible, y que desdenzarían un buen cuadro de un maestro de segundo orden. El secreto es que hay muchos más coleccionistas o *soi-disants* entendidos y aficionados, que gentes con verdadero criterio y gusto para la pintura.

Tengo que dar aquí las gracias a D. Gelasio Oña, que me ha proporcionado la ocasión de estudiar este cuadro, así como el facsímile de la firma, que debo también a su pericia y experiencia en el calco y dibujo de los autógrafos de pintores.

La Inmaculada del Colegio de Villafranca de los Barros (n.º 56).

Tuve noticia de su existencia por el fotografiado de una página de la revista "La Semana Católica", de remota fecha, que vino a mis manos. Quise, antes de nada, cerciorarme de su existencia, que me ha sido confirmada amablemente por el R. P. Ignacio, S. J., Director del Colegio de San José, en Villafranca de los Barros (Badajoz), a quien debo la fotografía que aquí se reproduce y los datos

Egipciaca, rara también en el arte. *La Leyenda dorada*, que recoge tradiciones piadosas de la Edad Media en las que suelen inspirarse estas representaciones, describe con casi total semejanza de rasgos y detalles las comuniones de las dos Santas. Es el tipo elegido por el artista para representar la Santa, con un resto de juventud y de belleza, el que nos decide a asegurar se trata de la Magdalena y no de la Egipciaca; esta última suele pintarse como mujer de más edad, pelo canoso y más consumida por la penitencia.

IVANNES ANT,
ESCALANTE,
FA

Firma del cuadro de *La última comunión de la Magdalena*.

que la complementan. El lienzo mide $2,39 \times 1,65$, aunque según mi amable comunicante, varios centímetros en la parte superior y en la inferior parecen añadidos; dicenme asimismo que el cuadro parece proceder de Córdoba y que fué regalado en Madrid a la Compañía. Lo limpió y restauró ligeramente el P. Salmón; pero desde entonces, a causa de haber sido varias veces desmontado y arrollado, ha sufrido algún deterioro. La pintura parece, no obstante, de importancia dentro de la obra del autor; si el cuadro procede de Córdoba pudiera pensarse fuese obra de juventud en su ciudad natal; pero nuestra opinión se inclina más bien a creerle obra pintada en Madrid en momento no de madurez, porque el pintor no llegó a ella en cuanto vida física, sino de plena producción en la Corte. En todo caso, difiere bastante de la Inmaculada de Budapest, más de acuerdo, la de dicho Museo, con el tipo corriente en la escuela de Madrid, especialmente con las de Carreño. La de Villafranca aparece ligeramente descentrada, marcando la composición como un ángulo, algo así como un acento circunflejo cuyo vértice se aproxime al borde izquierdo del lienzo. Sólida base forman a la figura de la Virgen el globo y los ángeles que se funden con la caída inferior del manto; la Virgen se inclina hacia adelante como contrapesando un fuerte ímpetu ascensional en la nube que la lleva a través de unos celajes verdaderamente poblados de angelillos que acompañan el movido ritmo de la composición toda. El cuadro está también firmado y constituye otra excelente pintura que incorporar al boceto de catálogo comenzado a formar por el que esto escribe en el anterior trabajo sobre el pintor (1).

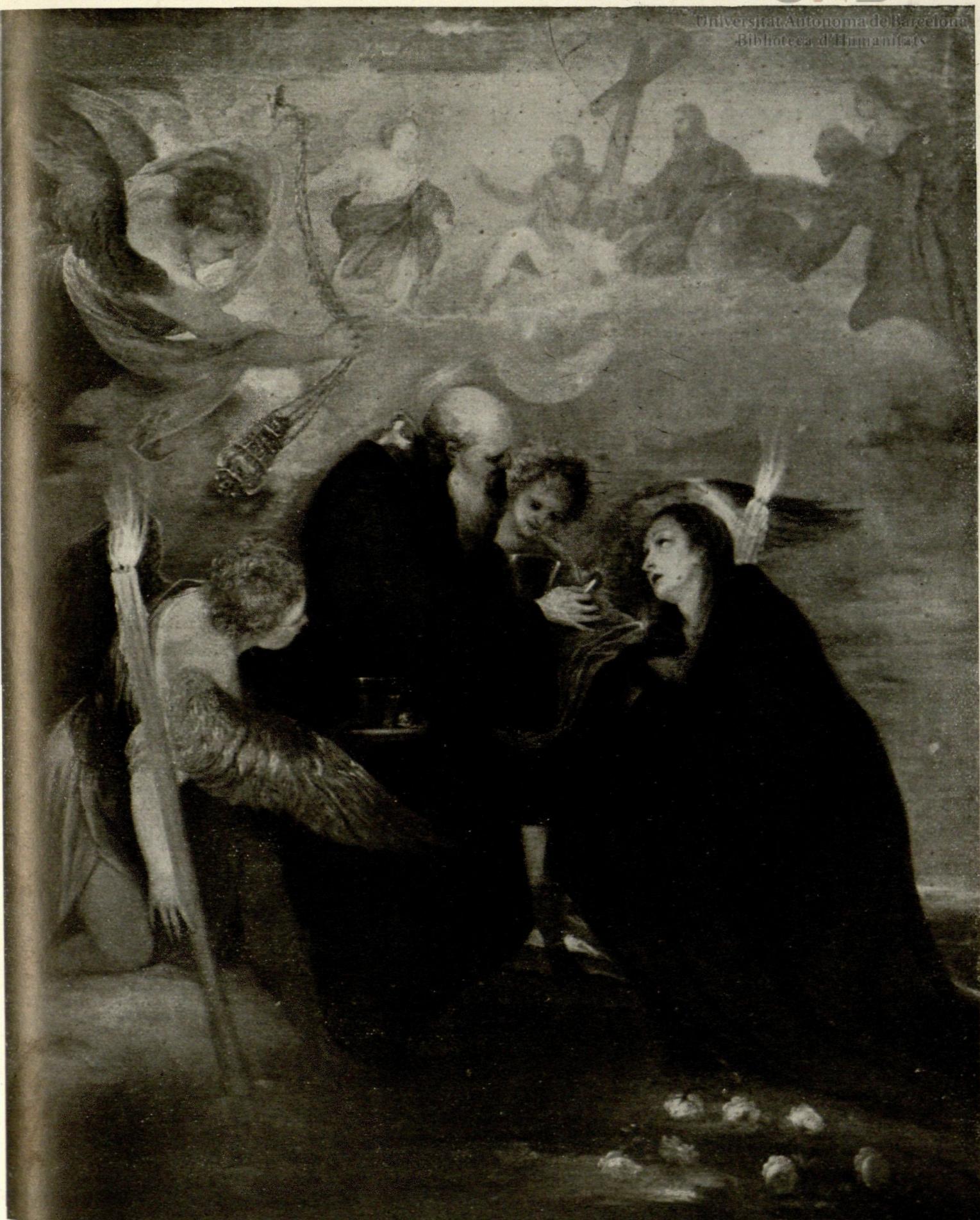
Dos pinturas más (57 y 58).

Por mero lapsus dejé de incluir en el citado ensayo de catálogo un Escalante dado a conocer por Méndez Casal y publicado en esta misma revista cuando se titulaba, en su segunda época, "Revista Española de Arte" (primer trimestre de 1936). Entre los cuadros españoles que nuestro malogrado consocio y amigo vió y estudió en su viaje a los países escandinavos, figuraba este Escalante representando San José y el Niño, mencionado por Méndez Casal en la colección del conde de Strömfelt, en Estocolmo. Este señor fué ministro de Suecia en Madrid y adquirió el cuadro durante su estancia entre nosotros hacia 1912. El cuadro es muy alabado por el autor del citado artículo y está, como tantos otros del artista, firmado (2). Debemos pues, añadir a nuestra lista, en la que hacía el núm. 57, la pintura de Estocolmo.

Puede, por último, añadirse a ella un cuadro que pude contemplar en el pasado verano de 1943 durante una estancia en Oviedo en casa de mi buen amigo D. Juan María González del Valle, entre otras interesantes pinturas procedentes de la colección formada por su señor padre, distinguida personalidad de la sociedad ovetense de su época, protector de todas las artes y amador con especialidad de la pintura y de la música. Se trata de una Adoración de pastores que ya había visto Méndez Casal y que había también asociado a Escalante y aun al cuadro antes mencio-

(1) Lamento no poder publicar aquí, como hubiera sido mi deseo, la firma del pintor en este cuadro, pero no me ha sido posible obtenerla.

(2) "Obra primorosa, de colorido griseo-violado, de gran delicadeza", dice Méndez Casal; se publica reproducción en el citado número de la revista. El fotografiado no permite adivinar la firma, que estará en la sombra de uno de los escalones sobre los que apoya su pie izquierdo el San José.



ESCALANTE: *La última comunión de la Magdalena.*



ESCALANTE: *Inmaculada Concepción*. (Villafranca de los Barros.)

nado, visto en Suecia, por esa paleta de tonos violados y grises, reveladora una vez más de una refinada sensibilidad de colorista que de no haberse malogrado el artista pudiera haber producido obras de alta calidad que pudieran figurar, como ya figuran algunas de las mejores entre las conservadas, entre lo más bello de gama de la escuela madrileña. En efecto: la frescura y jugosidad del color está a la altura de otros cuadros del maestro. En cuanto a sus dimensiones, diré que no me extrañaría que hubiera sido recortado (1). Y quede con esto aquí mención de otra pintura del maestro cordobés, figura tan estimable de la escuela cortesana, para añadir con el número 58 al boceto de catálogo comenzado a formar por el que esto escribe, y que ojalá pueda aumentarse con aportaciones de nuevas y desconocidas obras en esta reconstitución de un artista merecedor de una consideración y estima que ni él ni la escuela de Madrid en conjunto han logrado todavía por parte de historiadores y museos.

(1) Se publicó una reproducción del cuadro, probablemente por mediación del propio Méndez Casal, en un suplemento dedicado al niño, por la revista "Blanco y Negro", hace algunos años. Extraviado el clisé de la fotografía, su amable propietario tuvo la bondad de prometerme una nueva reproducción, que no ha llegado a tiempo para ser publicada con estas notas.

Imaginería española

Exposición Pérez Comendador.

Por A. P.

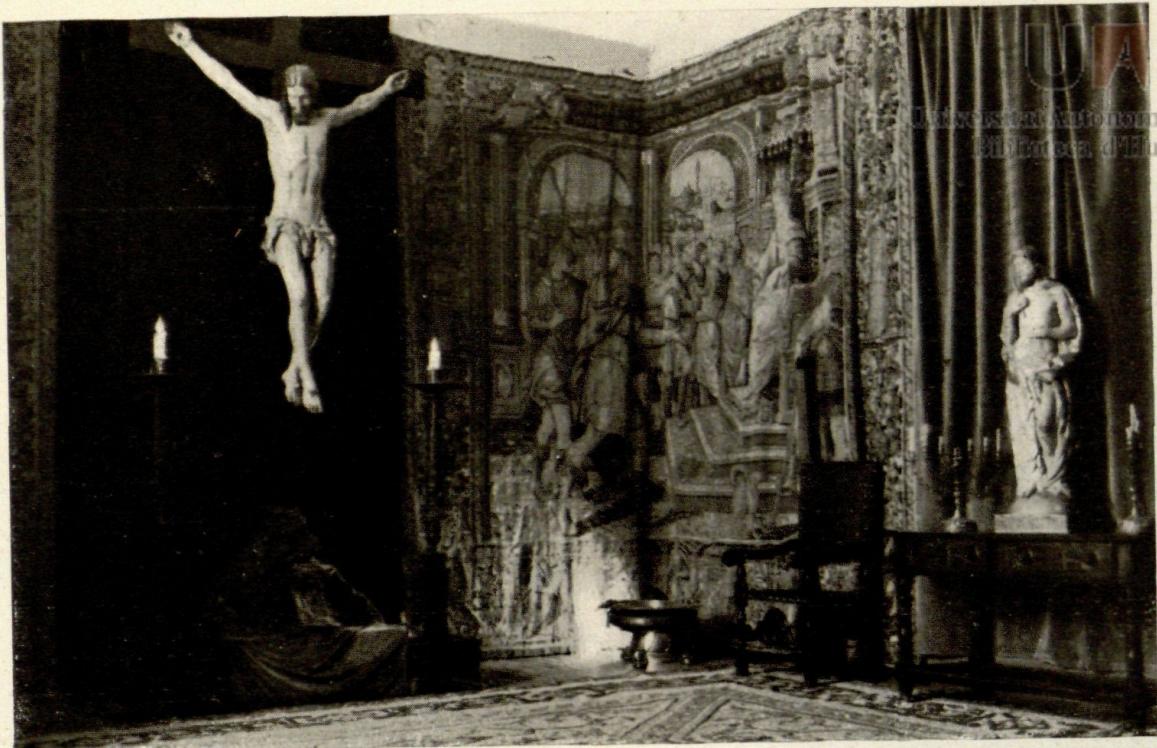
EN los salones de nuestra Sociedad se expusieron en los pasados días cuatro imágenes de este laureado escultor. Un *Cristo en la Cruz*, un busto y una cabeza de *Dolorosa* y un *Resucitado*. El local, suntuosamente exornado, y con velada y discreta luz, análoga a la que en lugares sagrados se contemplan las imágenes, contribuía a formar el "medio ambiente" adecuado.

El *Cristo en la Cruz* es un Cristo difunto, y diríamos más: dormido en el seno de la muerte, con la paz, con el reposo del que, hasta lo último, cumplió su misión. Por ello no es el Cristo de los espasmos de la agonía; ni el que, aún pleno de espíritu, perdonaba y ofrecía; ni el que consolaba o invocaba a su Padre. Es —lo diremos con una expresiva frase— el que *descansó en el Señor*. Por esto, el escultor, que ha modelado un irreprochable cuerpo, ha huído de cuantos recursos más o menos fáciles le ofrecían las alternativas y vicisitudes de la terrible y santa agonía, y ha perseguido —y logrado— que la sensación ultraterrena dimane, no de la fortuna de un cuerpo, sino de la sensación de eterna paz. Como decimos, el modelado es perfecto y la encarnación digna de la incomparable escuela española de imaginería.

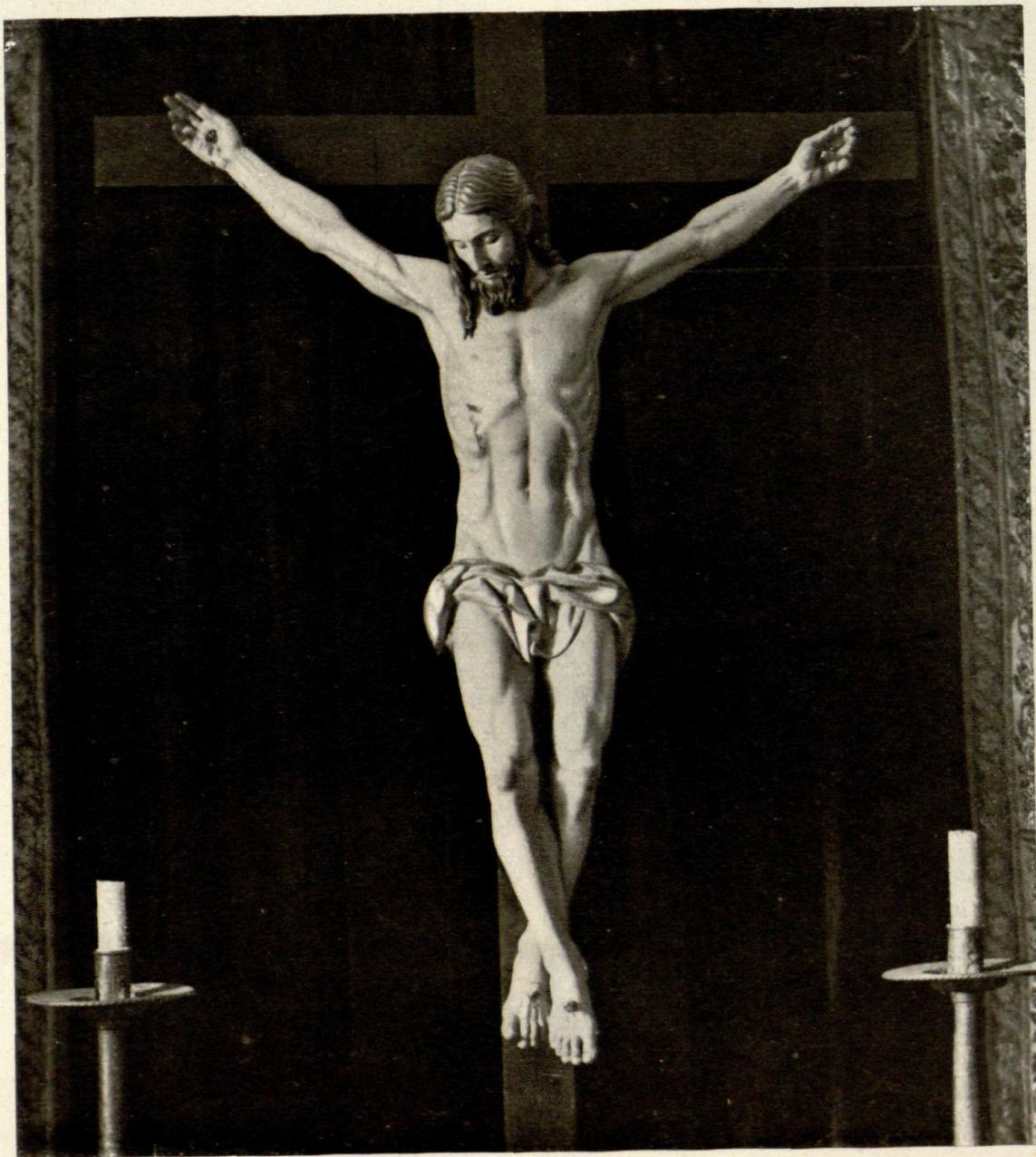
En el *Resucitado* hay, a la vez, vida y recuerdo del sufrimiento, y esto, en la medida que un ilustre médico (1) nos refiere en la "Historia médicolegal de la Pasión del Señor", libro que debiera ser bien conocido y divulgado. Vibra, pues, la escultura (menor que el natural, en tamaño) reflejando el doloroso anhelo del martirizado; pero no tanto que no deje traslucir sobre la expresión del sufrimiento físico la más excelsa de su resignación sobrehumana y de su gloriosa resurrección divina. Excelente escultura por todo estilo, que debería ser, en su emplazamiento definitivo, cuidadosamente situada para ser apreciada en cuanto vale.

Y, en fin, ante las imágenes de la *Dolorosa* es inevitable el recuerdo de nuestros mejores imagineros; en particular, Pedro de Mena, que acaso fué quien en semejantes imágenes supo dar más importancia y valor al patético dolor de la Madre. Con sólo la expresión del rostro, sin cuerpo ni miembros que la refuerzen, ha de traslucirse en la imagen uno de los dos momentos patéticos posteriores al Descendimiento. El primero, cuando, terminado éste, la Virgen trata de acercarse al Hijo; la angustia en la mirada, el aliento que sale por sus entreabiertos labios; la tensión

(1) El doctor Relimpio.



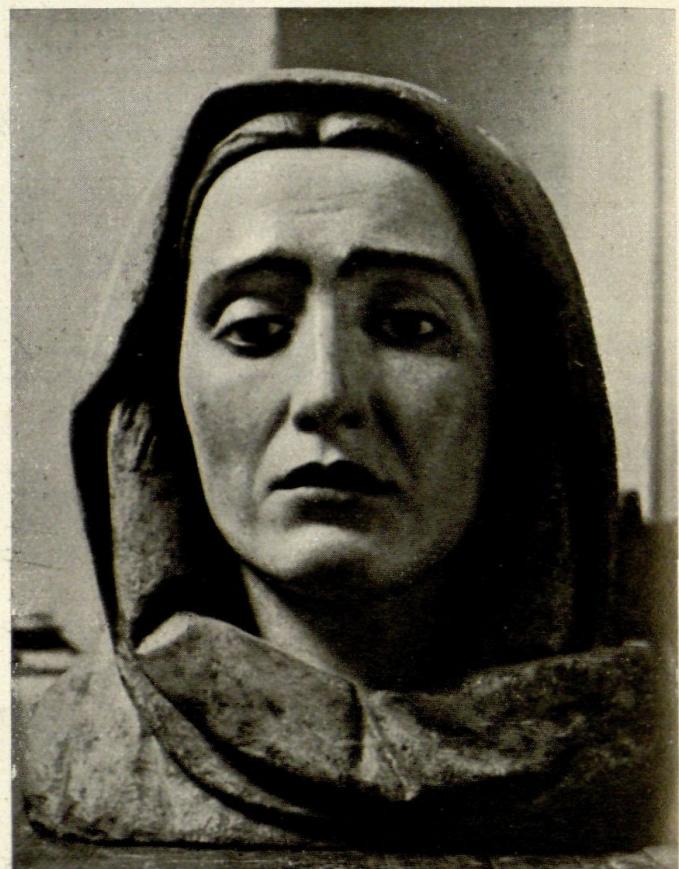
La Exposición Pérez-Comendador en los Salones de la Sociedad.



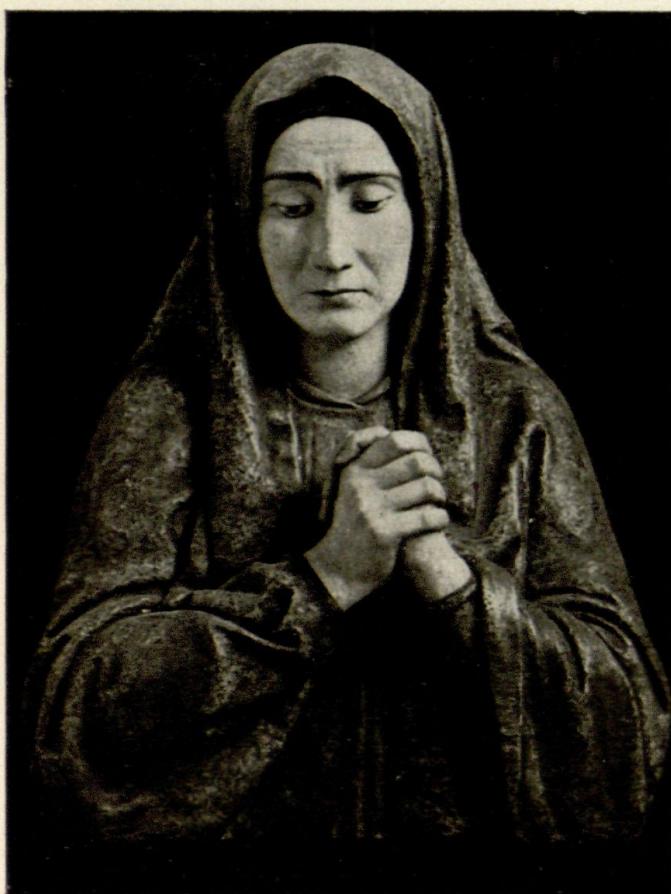
El Cristo en la Cruz, de Pérez-Comendador.



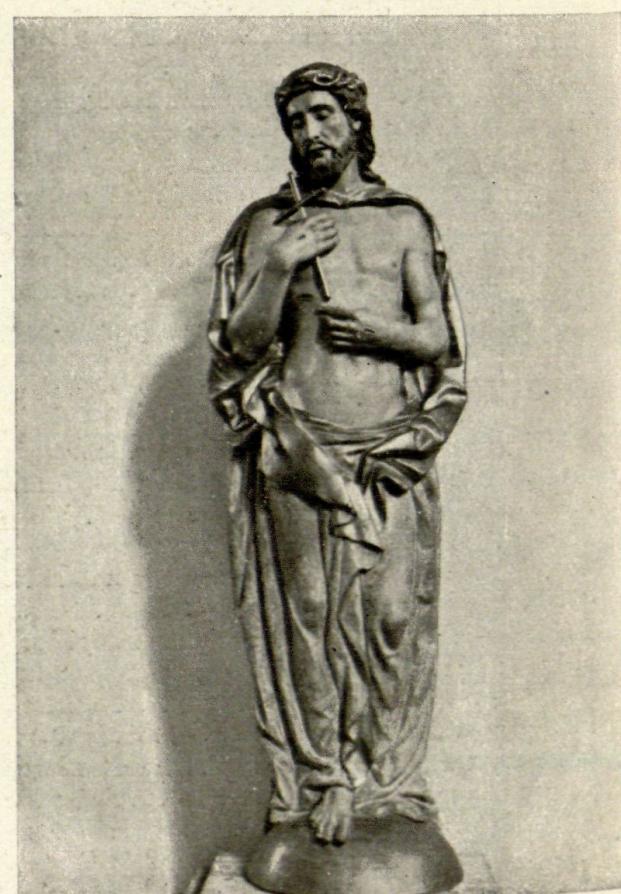
Cabeza del Crucificado.



Cabeza de Dolorosa.



Busto de Dolorosa.



Resucitado.

Esculturas de Pérez-Comendador que figuraron en la Exposición reciente.

dramática del cuello que, aun antes que los mismos brazos, revelan el anhelo de estrecharle y juntar su rostro con el suyo, tratando en vano de alentarlo e infundirle, con la suya, nueva vida. Y el otro, cuando convencida de lo inexorable, de la terrible desgracia, y rendida ante ella, fluye el llanto sin tregua ni consuelo; tanto, que diríase se funde en lágrimas el cuerpo y el alma de la Madre. A este último trance corresponde el busto de Comendador, y la difícil y compleja expresión está plenamente lograda con su patetismo expresivo, de la más rancia solera. En todas las obras, sin desoír la tradición, ha sabido su autor infundirlas toda la brillantez expresiva de las modernas técnicas.

La Exposición fué visitadísima, y tanto la cantidad como la calidad de los visitantes demostraron con cuánto interés se esperan siempre las creaciones de este insigne artista.

Bibliografía

PUBLICACIONES DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTISTICOS DE MADRID

Deben quedar registradas en la página bibliográfica de esta revista, y con mucho gusto lo hacemos, las publicaciones, tan breves como sustanciosas, que viene editando la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Se trata de una serie de conferencias que sobre temas relacionados con las distintas especialidades de ese organismo de enseñanza dan en su local, desde el año 1941, tratadistas y profesores españoles de reconocida competencia. Las disertaciones, todas ellas escritas y leídas por sus respectivos autores, las pasa luego a la imprenta, con algunos fotografiados que ayudan al conocimiento de los temas, la mencionada Escuela. Queda así recogido por la letra, y no perdido en el aire, como suele acontecer, el fruto estudioso de los conferenciantes, y podrá así ser consultado en lo sucesivo. Tan meritoria empresa merece ser alentada por todos los medios y divulgada sin cicaterías, que es lo que pretende, en su modesto radio de difusión, la presente noticia.

Las conferencias hasta ahora editadas, con encomiable decoro tipográfico, en folletos por lo general de 34 páginas de texto y ocho de láminas, son, con la indicación de sus respectivos firmantes, las que siguen: "Miscelánea de las antiguas artes decorativas españolas", por Luis Pérez Bueno; "Alfombras antiguas españolas", por José Ferrández; "Hierros antiguos españoles", por Emilio Camps Cazorla; "El bordado español", por Antonio Floriano; "Antigua orfebrería española", por Rafael Láinez Alcalá; "Las artes de la madera en España", por Enrique Lafuente Ferrari; "La cerámica antigua española", por Blas Taracena; "El grabado en madera y su acrecentamiento en España", por Francisco Esteve Botey; "El arte del encaje", por Carmen Baroja; "Antiguos tejidos artísticos españoles", por Felipa Niño; "La encuadernación en España", por Matilde López Serrano; "El arte en la carpintería", por Francisco Iñiguez; "Los abanicos de Valencia", por Vicente Almela; "Los vidrios en España", por Luis Pérez Bueno; "La tapicería en España", por Enrique Lafuente Ferrari; "La policromía en la escultura española", por María Elena Gómez-Moreno, y "La cerámica medieval española", por Emilio Camps Cazorla.

Al frente de la primera de estas conferencias, el culto director de la Escuela de Artes y Oficios, don Luis de Sala, expone: "Siendo una de las principales misiones de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos el cuidar de la educación históricoartística del obrero artesano, y estimando que para conseguirlo se precisa aficionarle al estudio de las Bellas Artes, esta Dirección se ha propuesto organizar periódicamente conferencias divulgadoras de la historia de nuestras mejores artes industriales o decorativas, contando con la colaboración de personalidades eminentes... Es también propósito de esta Escuela que cuantas conferencias se pronuncien desde su tribuna se impriman seguidamente, para que dichas publicaciones formen un conjunto de trabajos donde se condense en forma amena, clara y sencilla cuanto se relacione con el conocimiento de nuestras artes industriales, y sirvan, al mismo tiempo, para despertar la sensibilidad artística de todos sus cultivadores."

No cabe negar que, hasta el momento, el acierto acompaña a la Dirección de la Escuela de Artes y Oficios. Las conferencias dadas y publicadas, según de su lectura se desprende, son todas interesantes, y algunas, valiosísimas. Animamos a la Escuela a que persevere en su camino. Cuanto beneficie a las Artes españolas y contribuya a su mejor conocimiento y mayor difusión debe merecer, por parte de todos nosotros, los más entusiastas estímulos.

B. DE P.

UN LIBRO SOBRE MORENO CARBONERO

A las varias publicaciones editadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga —el "Catálogo del Museo Provincial" (1933), "Pintores malagueños contemporáneos", por Manuel Prados y López (1934); "Bernardo Ferrández", por Varios autores (1935), y "Las calles de Málaga", por Francisco Bejarano (1941)—, se suma hoy la monografía consagrada al famoso pintor malagueño D. José Moreno Carbonero, no hace mucho fallecido, después de una vida muy larga y abundante en triunfos. Es un volumen en 4.^o, de 184 páginas, con 170 ilustraciones. Componen el texto diversos artículos que firman los señores González Anaya, Prados y López (D. Manuel y D. José), Murillo Carreras, Pons, Burgos Oms,

Cambronero, Temboury, Marqués de Lozoya, Bermúdez Gil, Bejarano, Díaz Serrano, Ramírez Tomé y Tercero; estos dos últimos, con trabajos ya publicados en el diario madrileño *A B C*.

Repártense los firmantes del libro el estudio de todas las facetas del arte de Moreno Carbonero, como de los varios aspectos de su biografía. Así, González Anaya, reputado novelista que preside con toda la autoridad de su prestigio la Academia de Málaga, abre el libro con unos amenos apuntes biográficos y anecdóticos del pintor, que completan los "Recuerdos de infancia y mocedad", escritos por el propio biografiado, y los datos que aporta D. Joaquín Díaz Serrano, cronista de la ciudad. Aparecen luego los cuadros de historia del maestro, extensamente comentados por el Director del Museo malagueño, D. Rafael Murillo; los retratos, por el académico de San Telmo, D. Antonio Pons, y los paisajes, por el secretario de la Academia, D. Antonio de Burgos Oms. Del colorido de Moreno Carbonero habla D. Manuel Prados y López, académico; de su realismo, el Delegado provincial de Bellas Artes, D. Juan Temboury; de su técnica, el bibliotecario D. Luis Cambronero, y de sus temas malagueños, D. Francisco Bejarano, bibliotecario también. D. José Prados y López, secretario de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, escribe acerca del último cuadro que pintó el artista, y de las obras que hizo éste inspiradas en el "Quijote" y en el "Gil Blas" tratan, respectivamente, el académico D. Federico Bermúdez Gil y el Marqués de Lozoya, Director general de Bellas Artes.

Volumen formado con trabajos de tan diversas plumas no puede, lógicamente, tener la unidad y la ceñida trabazón que una sola pluma infunde en un libro. Las repeticiones de conceptos y aun de noticias son, así, inevitables. Pero en conjunto la obra está bien lograda y honra a la Academia que tan noble y justicieramente procede, rindiendo este homenaje a un hijo ilustre de Málaga.

BERNARDINO DE PANTORBA.

Universitat Autònoma de Barcelona

DR. F. LAYNA SERRANO. *El Turismo en la provincia de Logroño y Guía Turística de la Rioja*, por J. M. R. de G.

Trátase de una detallada e interesante Guía de indiscutible utilidad y precisos detalles, avalada por un estudio que la precede, debido a la erudita pluma del Dr. Layna, tan especializado en estos menesteres; publicación que si pequeña por su volumen, es grande por su contenido, en el cual la Historia y el Arte se unen en forma tan amena y sugestiva, que el lector siente deseos de empezar nuevamente su lectura cuando el fin de la misma le sale al encuentro en pleno deleite. Si a ésto añadimos lo atrayente del tema, su copiosa ilustración y el gran número de datos y minuciosas descripciones, el lector verá colmados sus deseos de conocer a fondo "este bellísimo rincón de España, cercano a la zona cantábrica..., poco alejado de la frontera, que debía ser en primavera y otoño sitio preferido por los extranjeros que visitan España".

Un tropel de bellezas poco conocidas desfilan por estas deliciosas páginas: San Millán de la Cogolla, Berceo, Albelda, Ezcaray, San Vicente de la Sonsierra, Santo Domingo, Cuzcurrita, Sajazarra, etc., etc., con sus abundantes monumentos artísticos, sus castillos, sus templos, sus señoriales y blasonadas casonas, unido todo a sus bellezas naturales y pueblos pintorescos con poéticos rincones. El "carácter acogedor e hidalgo de sus habitantes y los excelentes alojamientos y lugares de distracción y esparcimiento" son detalles que el autor hace destacar completando así la información del turista, y haciendo de este folleto, no sólo notable conjunto de datos históricos y artísticos de gran valor, sino un guía del viajero seguro y completo.

Publicaciones de esta índole no sólo prestan utilidad al turista, sino que aumentan con positivos valores los fondos de toda biblioteca.

G. O. I.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Marqués de Lema.* • Vicepresidente: *Marqués de Valdeiglesias.* • Tesorero: *Marqués de Aledo.* • Secretario: *Conde de Polentinos.* • Vocales: *D. Miguel de Asúa. Conde de Peña Ramiro.—D. Francisco Hueso Rolland.—D. Luis Blanco Soler.—Conde de Fontanar.—D. José Ferrandis Torres.—D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.—Vizconde de Mamblas.—Marqués de Saltillo.—D. Gelasio Oña Iribarren.—Marqués de Lozoya.—D. Alfonso García Valdecasas.—D. Enrique Lafuente Ferrari.—D. Francisco Javier Sánchez Cantón.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias», con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

