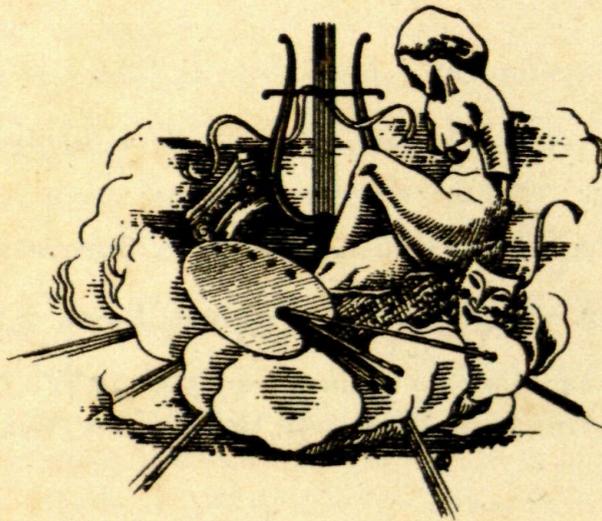


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca de Humanitats

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



SEGUNDO TRIMESTRE

MADRID

1945

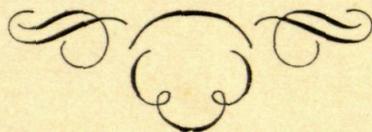
# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXIX. IV DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA ~ TOMO XVI ~ SEGUNDO TRIMESTRE DE 1945

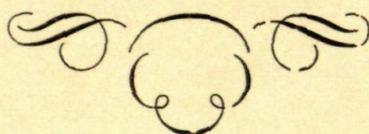
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## S U M A R I O

	<u>Págs.</u>
JUAN TEMBOURY Y FERNANDO CHUECA.— <i>José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga.</i>	37
TOMÁS MARTÍN GIL.— <i>Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba</i> .....	58
MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS.— <i>Los miniaturistas Roxas, Delorme y Tomasich</i> .....	67
ISIDRO ALBERT BERENGUER.— <i>El relicario de la Virgen de Loreto, de Muchamiel</i> .....	71
BIBLIOGRAFÍA.—Camón Aznar, José: <i>La arquitectura plateresca.</i> (F. J. Sánchez Cantón).— Johnson, Martín: <i>Art and Scientific Thought.</i> (I. Bäuer).—Fry, Maxwell: <i>Fine Building.</i>	75



# José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga

## Segunda aportación de datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII.

Por JUAN TEMBOURY y FERNANDO CHUECA

**C**OMO anunciábamos en el primer artículo sobre José Martín de Aldehuela, aparecido en esta revista en el número correspondiente al primer trimestre de 1944, y que trataba sobre los trabajos de este arquitecto en la ciudad de Cuenca, continuamos hoy las aportaciones encaminadas a dibujar su figura de artista en la forma más completa posible.

Después de sus trabajos en Cuenca, circunstancias diversas llevaron al artista hacia tierras andaluzas, en las que se desarrolló la última etapa de su vida, que, como veremos, es tan fecunda, al menos, como la primera. La ciudad de Málaga, y más ampliamente su Diócesis, fueron el teatro de sus actividades, y allí nos ha dejado obras interesantísimas, algunas incluso famosas, como sucede con las tan señaladas de Ronda, la plaza de toros y el gran puente sobre el Tajo. La primera es no sólo célebre en los anales de la tauromaquia como cuna y catedral de la escuela rondeña, base eterna y canónica del arte de lidiar reses bravas, sino elogiada también por todos como obra de arquitectura de gran belleza y hermosa severidad, no obstante sus graciosos detalles barrocos, y digna por todos conceptos de nuestro coso taurino más venerable. La segunda, el famosísimo puente sobre el Tajo rondeño, ha dado lugar a la creación de uno de los paisajes más típicamente españoles y nunca ha dejado de ser curiosidad constante para todos los viajeros de nuestra Península, sobre todo los románticos, que se detuvieron siempre ante el espectacular panorama de los grandes arcos que abrazan las imponentes peñas entre las que se precipita el Guadalquivir. Las estampas de este rincón de España se hicieron populares en todo el mundo romántico.

Es hora, por tanto, que asociemos a la fama popular de estas obras de arte el nombre de su autor, que siempre había quedado al margen. La plaza de toros, debido a sus últimas reconstrucciones, es en gran parte obra suya, y el puente sobre el Guadalquivir parece ser de traza y ejecución absolutamente suyas.

Pero en el artículo de hoy no vamos a ocuparnos de sus trabajos en Ronda, sino de algunos otros muy interesantes que hizo en la misma ciudad de Málaga y que son poco conocidos. Con esto queremos decir que éste no será el último artículo que trate sobre nuestro arquitecto del siglo XVIII, sino que aparecerán otros u otros, no sabemos cuántos y en qué forma, porque nosotros actualmente seguimos investigando y rebuscando obras suyas. Repetimos, de la misma manera que lo

hicimos en nuestro primer artículo, que estos trabajos nuestros tienen carácter de bocetos, y que después, una vez conocida en grandes líneas la figura de este arquitecto, podrá lograrse un acoplamiento y un orden más perfecto de sus obras, sin olvidar las rectificaciones a que haya lugar sobre estas primeras ideas ahora vertidas.

## JOSE MARTIN DE ALDEHUELA EN MALAGA

En 1776 se consagraba obispo de Málaga a D. José Molina Lario y Navarro (1), virtuoso sacerdote, de vida extraordinariamente austera, que dedicó toda su hacienda a realizar tal número de obras benéficas y públicas en la ciudad, que ha motivado el conceptuarle como uno de los malagueños más ilustres, destacando merecidamente su efigie entre los más preclaros hijos en el Ayuntamiento de la ciudad. Había nacido en Camañas (1722), provincia de Teruel, en cuya diócesis hace sus estudios sacerdotales, y reside hasta 1766, en que es promovido al obispado de Albarracín.

En esta época pudo conocer al arquitecto Martín de Aldehuela, nacido, como se ha dicho, en la misma provincia (1730), y donde proyecta y realiza sus primeras obras de edificación.

En 1776 cesa el mandato del prelado en Albarracín, donde labró cuatro suntuosas iglesias, ermitas y retablos; mejoró la fábrica del Palacio y costeó unas riquísimas gradas de plata para el altar mayor de la Catedral.

En Málaga bien pronto se hace amar por su ardiente caridad y por su aportación a diversas obras públicas, en las que invierte más de cuatro millones de reales. Todas estas obras fueron proyectadas y realizadas por el arquitecto Martín de Aldehuela, cuya labor intentaremos catalogar.

## LOS ORGANOS DE LA CATEDRAL

La primera obra de Martín de Aldehuela de que se tiene noticia en Málaga fué las cajas suntuosas de los órganos de la basílica. No correspondiendo éstos a la grandeza y hermosura del templo, el Cabildo venía ocupándose, insistentemente, de la construcción de otros que se hallasen en consonancia con aquél. Para ello contaba con los fondos de sus rentas y con los bienes de un legado del obispo, don José Franquis († 1776), logrando con su sucesor nuevos bríos este afán. El Cabildo había pedido informes a los mejores organeros de Granada, Sevilla, Valencia y Madrid (2); pero seguramente el consejo del arquitecto Martín de Aldehuela decidió al prelado Molina Lario a conferir el encargo al maestro Julián de la Orden, organero de la catedral de Cuenca.

Se hace el contrato en 19 de noviembre de 1778, acordándose: "hacer un órgano tan completo en su clase que nada quedase que apetecer de cuanto útil y provechoso se había descubierto hasta entonces en la facultad de organería" (3). El gene-

(1) CECILIO GARCÍA DE LA LEÑA. MEDINA CONDE: *Conversaciones Históricas Malagueñas*. Descanso VI. Conversación LII, páginas 298 a 308. Málaga, 1793.

(2) MIGUEL BOLEA Y SINTAS: *Descripción histórica de la Catedral de Málaga*. Pág. 326. Málaga, 1894.

(3) Relación de lo que contienen los órganos de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, nuevamente construídos por don Julián de la Orden, maestro organero, que fué de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca y, al presente, de ésta, y Alcaide de su torre, Ministro titular Campanero de ello... Málaga, 1783.

roso prelado dispuso que, al mismo tiempo que se hacía el órgano, costeado por las rentas de la Fábrica Mayor, se construyese otro igual en todo al primero y a sus expensas, que sumaron 310.341 reales.

En diciembre de 1781 se inauguraba el primero, y un año después quedaba el otro terminado. Si son una maravilla de la ingeniería, en la que se consiguen las más brillantes sonoridades a través de los 4.613 tubos que cada uno contiene, no queda a la zaga la belleza y proporción de su traza y ejecución arquitectónica, obra de José Martín de Aldehuela, hasta el punto de merecer un cumplido elogio del rigorista Antonio Ponz, que dice de ellos: "La arquitectura de estos órganos no es como la de otros disparatados que he nombrado a usted, teniendo suficiente regularidad respecto de aquéllos" (1).

Tenemos, por consiguiente, al maestro Aldehuela en Málaga hacia 1778, año en que acompañó al organero Julián de la Orden para contratar las suntuosas máquinas sonoras.

El maestro idea, como marco del órgano, un verdadero retablo, con los claros precisos para alojar los flautados. Cada frente se divide en tres cuerpos: jónico, corintio y compuesto, con pilastras, columnas y entablamentos, en líneas perfectamente definidas; frontis circular en el cuerpo central y triangular en el remate. Todos los espacios libres van cubiertos de tallas y calados, y sobre los frisos hay esculturas representando las Virtudes teologales y varios ángeles (fig. 1).

En su primera obra malagueña se enfrentó Aldehuela con un problema de grave responsabilidad: elevar entre los contundentes pilares siloescos de la Catedral toda una delicada estructura que no se viera aplastada por las masas pétreas que embargan el aire. La altura enorme de las naves catedralicias, cuyas bóvedas se alzan, pasado el orden corintio, sobre unas elevadas pilastras de ático, obligaba a que las cajas de los órganos se hicieran de un alto muy considerable, si no querían verse condenadas a quedar mezquinas y empañecidas. Por eso Aldehuela formó sus cajas de tres cuerpos, que se elevan arrogantes, acompañando con su impulso ascensional todo el énfasis de las altas naves. La silueta general es apiramidada, porque a ello obligan las enormes masas de las cornisas de las pilastras, que vuelan cabalgando en el aire. Todo coadyuva a que la tendencia acensional sea más marcada. El último edículo, coronado por un ángel de extendidas alas, parece un inaccesible y lejano baldaquino colgado en un cielo de piedra. Estos órganos son verdaderas obras maestras de adaptación a un marco determinado. Hay que gozarlos viendo cómo se elevan, cual áureo penacho entre las masas rígidas de la sobria piedra (figs. 2, 3 y 4).

Un artista tan sensible como Aldehuela, tan acostumbrado a ver y a dejarse llevar por los ojos, tan falto de prejuicios artísticos de escuela, sufrió, sin duda, una honda impresión al construir dentro de la catedral renacentista. La huella del gran templo se dejó ver sobre su arte, lo mismo que antes en Cuenca se dejó sentir la marca de Ventura Rodríguez y de su Transparente. Por eso las líneas fundamentales de la arquitectura de sus cajas se mantienen dentro de un clásico equilibrio acorde también al ponderado neoclasicismo de su tiempo; las fantasías estructurales de su obra anterior (ejemplo, la capillita del Pilar, en Cuenca) han desaparecido por completo en esta obra, donde percibimos un reverente respeto a la gran fábrica

(1) ANTONIO PONZ: *Viaje de España*. Tomo 18, pág. 187. Madrid, 1794.

del Renacimiento. En los detalles es donde aparece toda la gracia picante y siempre un poco rococó de Aldehuela; los calados de la madera son primorosos, y la fantasía de su trazado solamente era capaz de improvisarla quien había educado ya su mano a todos los arabescos de la rocalla. Una elegante policromía de oros y verde oliva acierta a realzar un conjunto de imponderable belleza.

### MAESTRO MAYOR DE LAS IGLESIAS DE MALAGA

En 1782 fallece el arquitecto diocesano D. Antonio Ramos, que se entierra en la iglesia de la Concepción. El epitafio sobre la tumba revela sucintamente su biografía: "Aquí yace D. Bartolomé Antonio Ramos, insigne arquitecto, a quien debe esta ciudad, su patria, la dirección de los mejores templos que se hicieron y renovaron en su tiempo. Gobernó cincuenta y seis años la iglesia catedral, siendo primero y segundo arquitecto desde que se sacó de cimientos hasta terminar una de sus torres. Hizo el retablo principal de esta iglesia, donde, por su singular devoción, quiso ser enterrado. Vivió religiosamente y murió en suma virtud en 27 de noviembre de 1782."

Según Bolea y Sintés (1), se nombró para sustituirlo a D. José Martín de Aldehuela; y, efectivamente, debió de ser así, cuando en el folleto del organista Julián de la Orden (2), editado en 1783, se dice ya y se le designa "maestre mayor que fué del obispado de Cuenca y actualmente de las fábricas de las iglesias parroquiales de éste en Málaga".

Al posesionarse de su cargo, estaba decorándose la capilla con el retablo de la Encarnación; el obispo había enviado a la Real Academia de San Fernando las medidas para que se diera la traza del altar, que fué proyectado por el famoso don Juan de Villanueva (3). Confióse la ejecución a D. Antonio Ramos, y a su muerte, al maestro Martín de Aldehuela, durando los trabajos hasta 1785.

Aunque la composición resulte fría por su riguroso clasicismo, al parecer de Ponz, es "obra suntuosa y arreglada". La riqueza de los materiales la hace magnífica. Aquí, el espíritu barroco sobrevive en el contraste de ricos mármoles: blanco puro, de Génova, el de las estatuas, labradas por Juan de Salazar y Palomino; verde, del barranco granadino de San Juan, en el frontal; jaspes encarnados, blancos, negros y amarillos en las solerías; pero, sobre todo, destaca notablemente la brillante piedra de ágata o "piedra de agua", de Mijas (Málaga), de color de nogal, con vetas blancas complicadas. La ordenación del retablo está formada por cuatro enormes columnas monolíticas de este mármol, de 5,25 metros de altura (fig. 5) (4).

Como maestro mayor de las iglesias de Málaga intervino considerablemente en las obras de muchos de los templos de esta ciudad. La mayoría de las veces tratábase de obras de reconstrucción, de decorado interior, o en algunos casos, de capillas,

(1) *Op. cit.*, pág. 329.

(2) *Op. cit.*, pág. 5.

(3) Así lo afirman Ponz y el canónigo Medina Conde (CECILIO GARCÍA DE LA LEÑA, *op. cit.*, pág. 305), a quienes hay que dar crédito por tratarse de un hecho ocurrido en su tiempo. No es, por lo tanto, cierta la difundida afirmación de Bolea y Sintés (*Op. cit.*, pág. 255) de que la traza de este altar fuera de D. Ventura Rodríguez.

(4) Asombra pensar en el esfuerzo que supone arrancar de cantera, en aquella época, estos bloques corpulentos y trasladarlos, sin caminos a propósito, desde Mijas (417 metros de altitud) hasta Málaga.

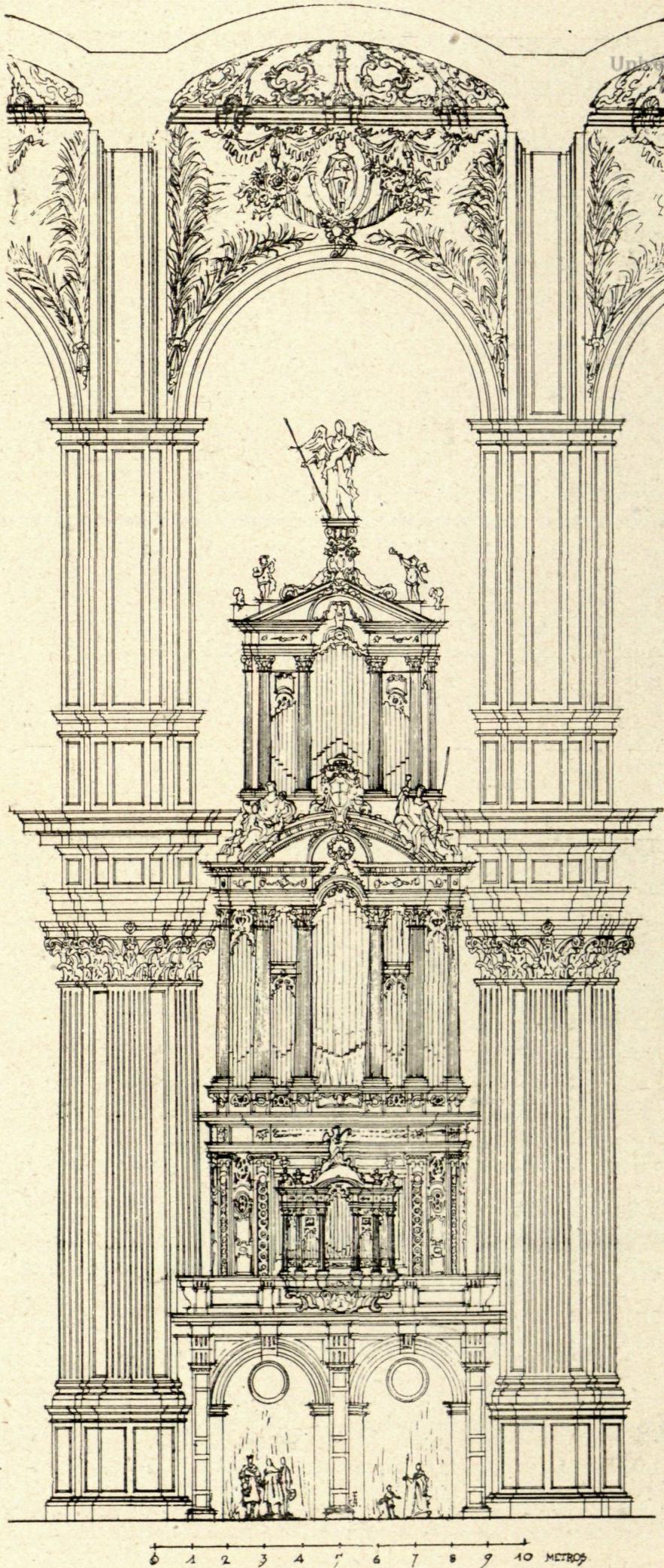


Fig. 1.—Catedral de Málaga. Alzado de uno de los órganos.

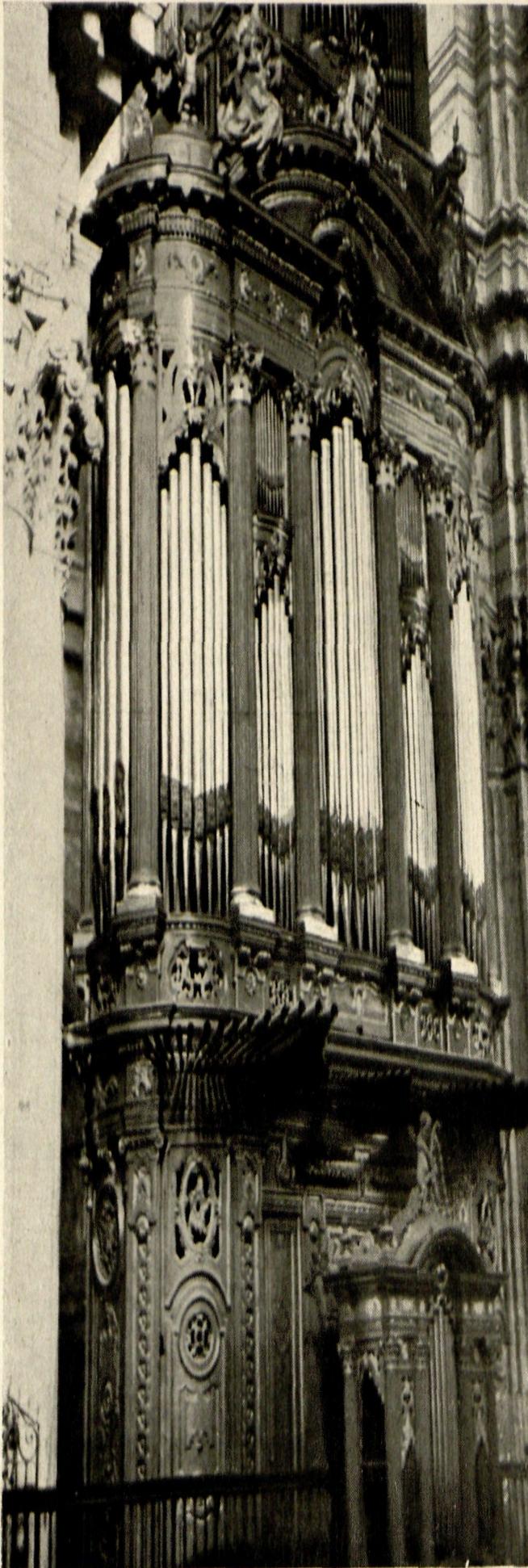


Fig. 2.—Catedral de Málaga. Organo. Cuerpos jónico y corintio.

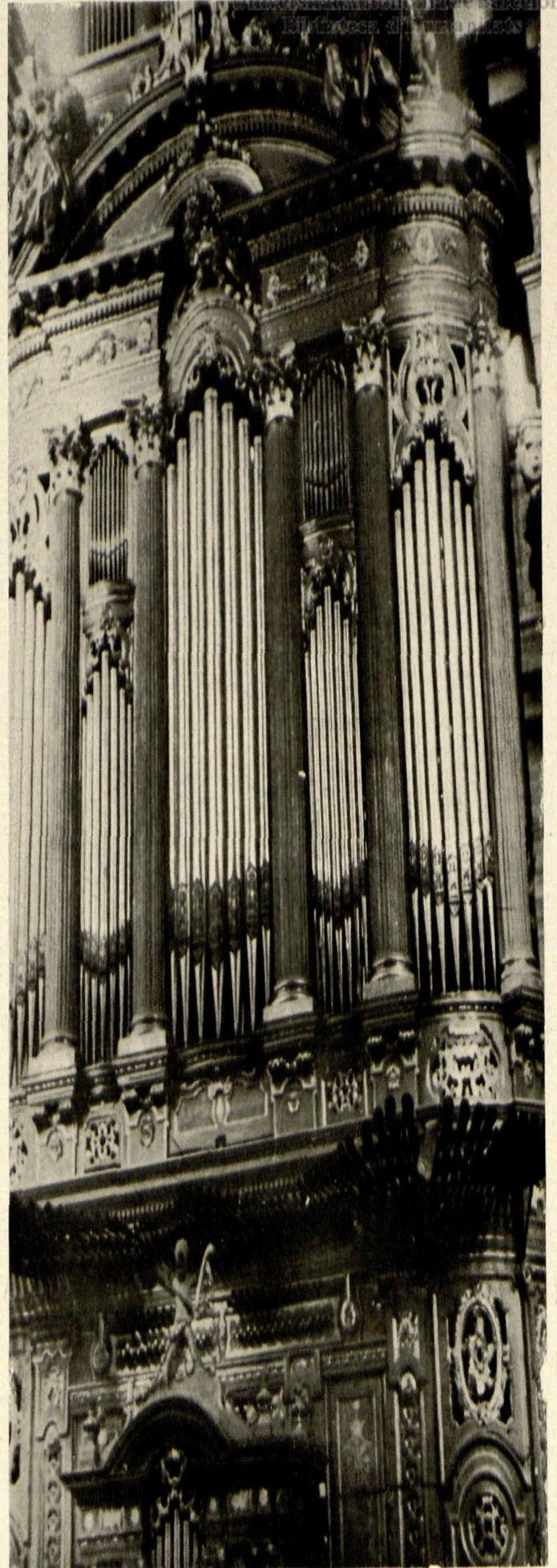


Fig. 3.—Catedral de Málaga. Organo. Detalle del cuerpo corintio.

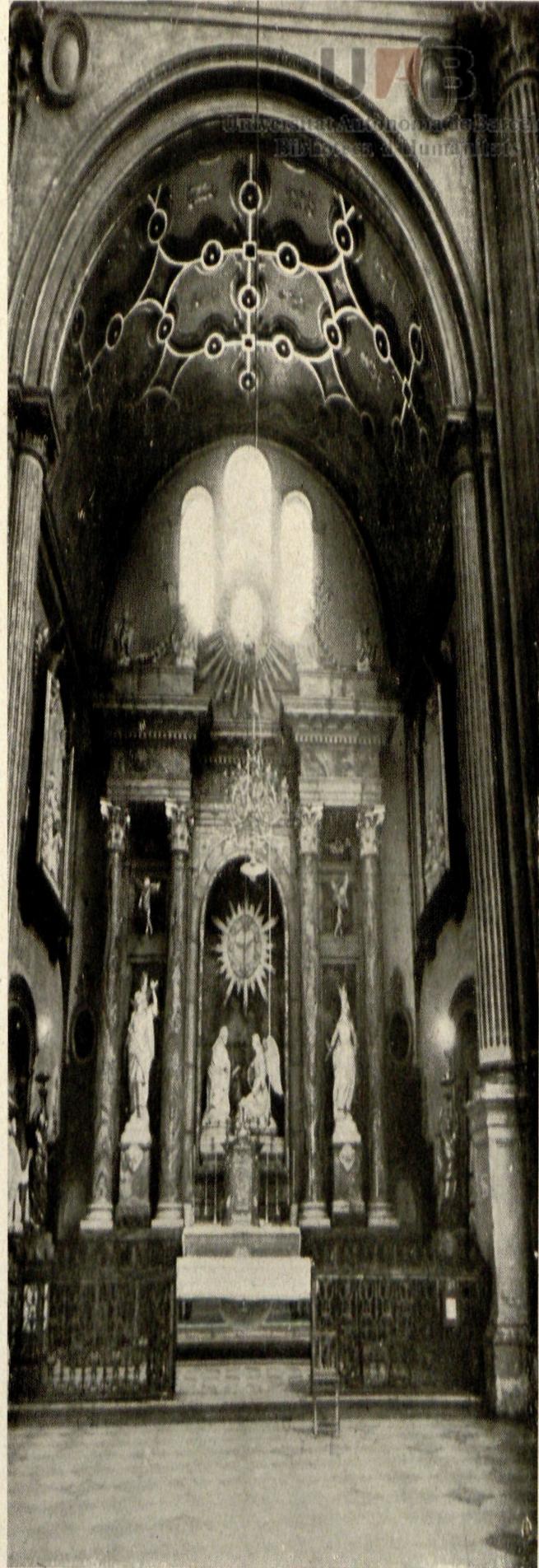


Fig. 5.—Catedral de Málaga, Capilla y retablo de la Encarnación.

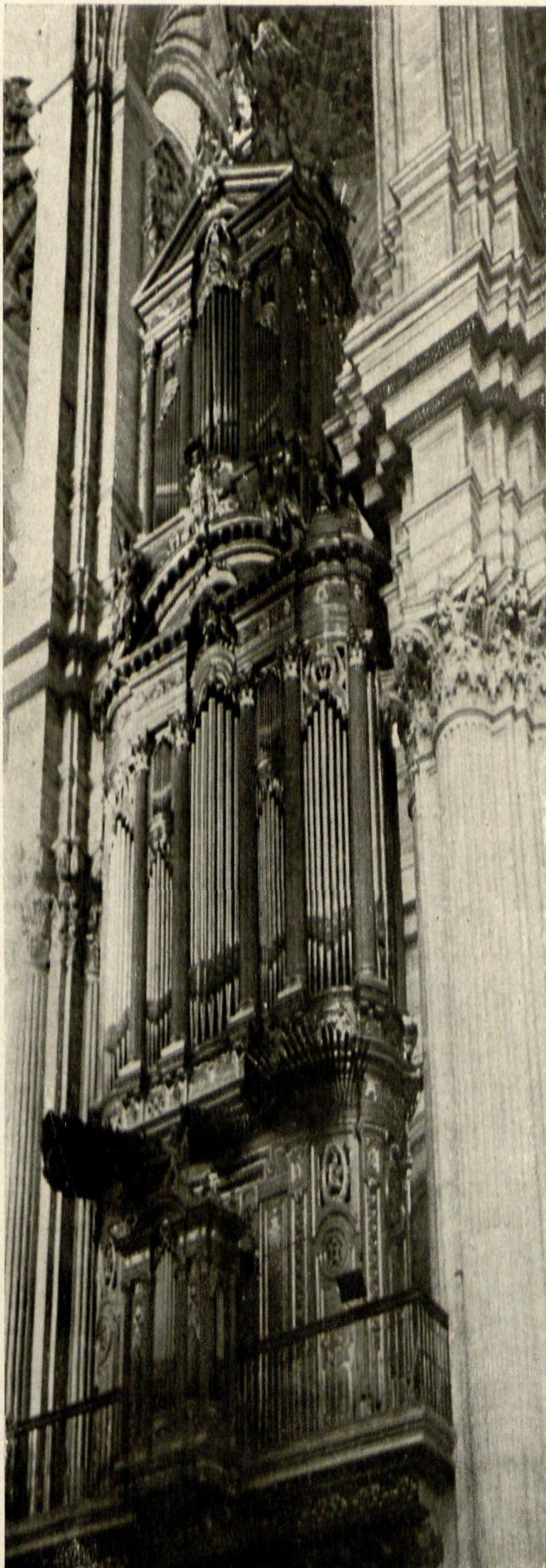


Fig. 4.—Catedral de Málaga. Organó, Conjunto.



Fig. 7.—Palacio Episcopal. Vista de la escalera principal.

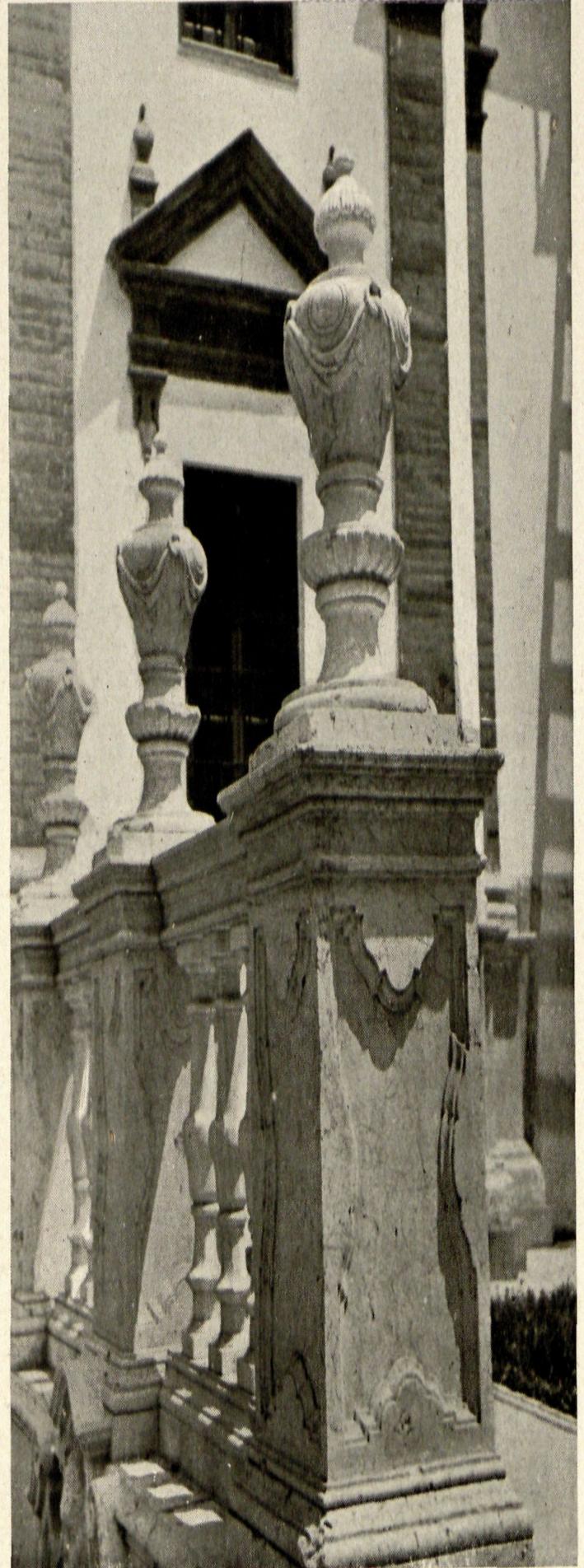


Fig. 11.—Palacio Episcopal. Jardín privado. Balastrada.



Fig. 12.—Palacio Episcopal. Jardín privado. Escalinata, pilones y balastrada de mármol que separa los dos niveles.



Fig. 13.—Palacio Episcopal. Galería ajimezada.



Fig. 14.—Palacio Episcopal. Jardín privado. Torrecilla de escalera y cuerpo de la galería.



Fig. 15.—*Palacio Episcopal. Cresterías con remates cerámicos.*

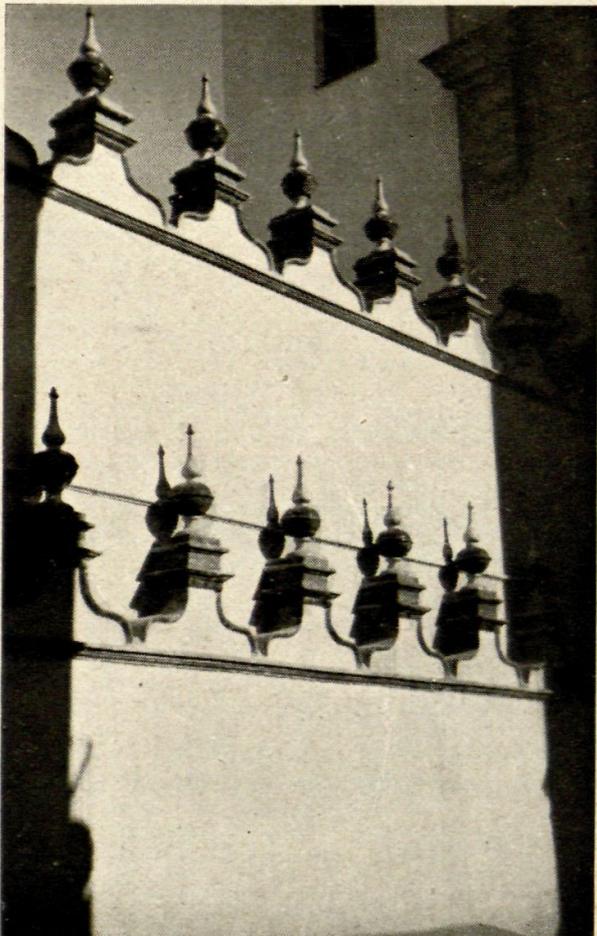


Fig. 16.—*Palacio Episcopal. Cresterías con remates cerámicos.*



Fig. 17.—*Palacio Episcopal. Ménsula de ladrillo aplanillado.*

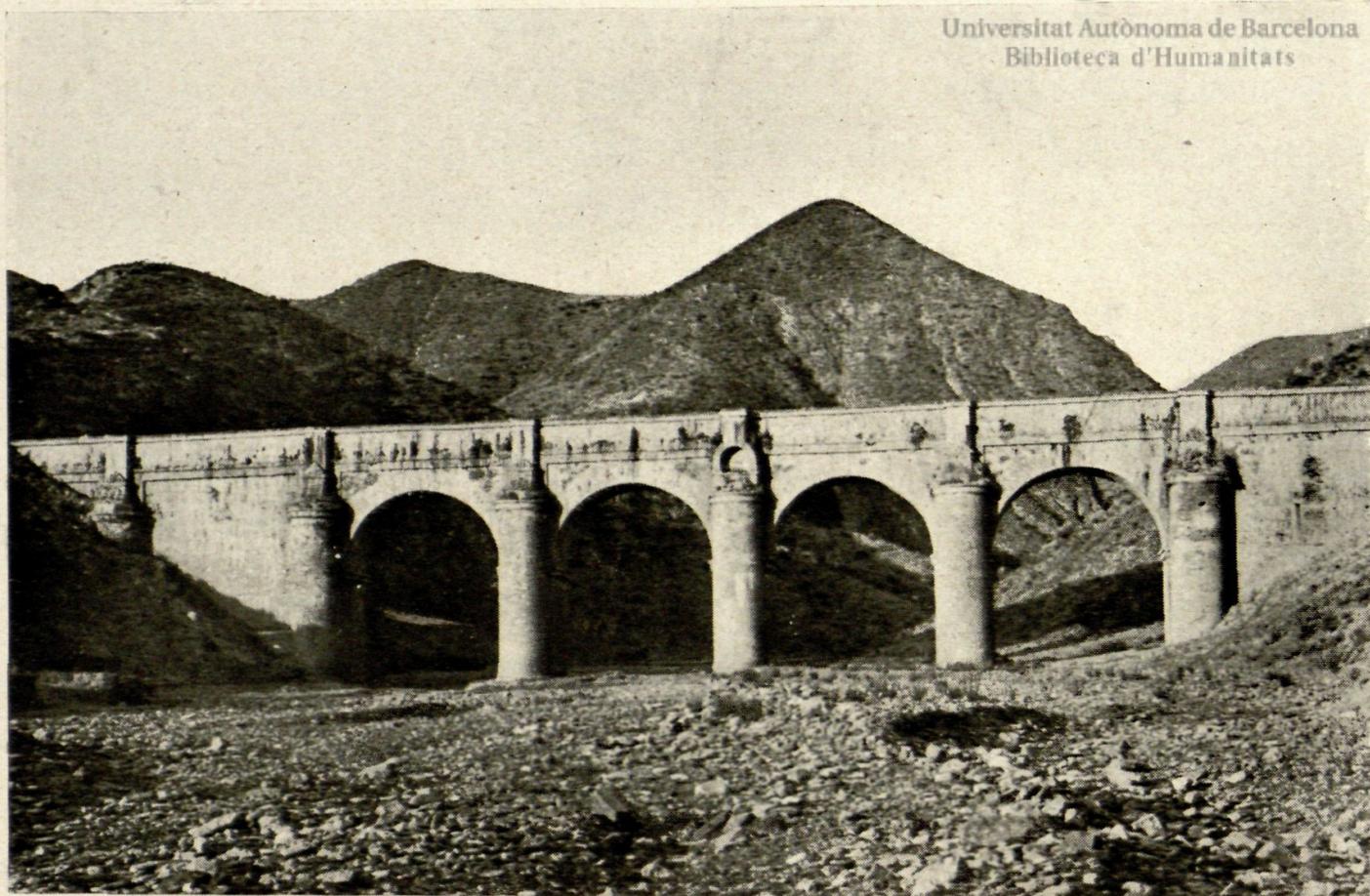


Fig. 18.—*Acueducto Molina Lario. Acueducto de Humayna.*

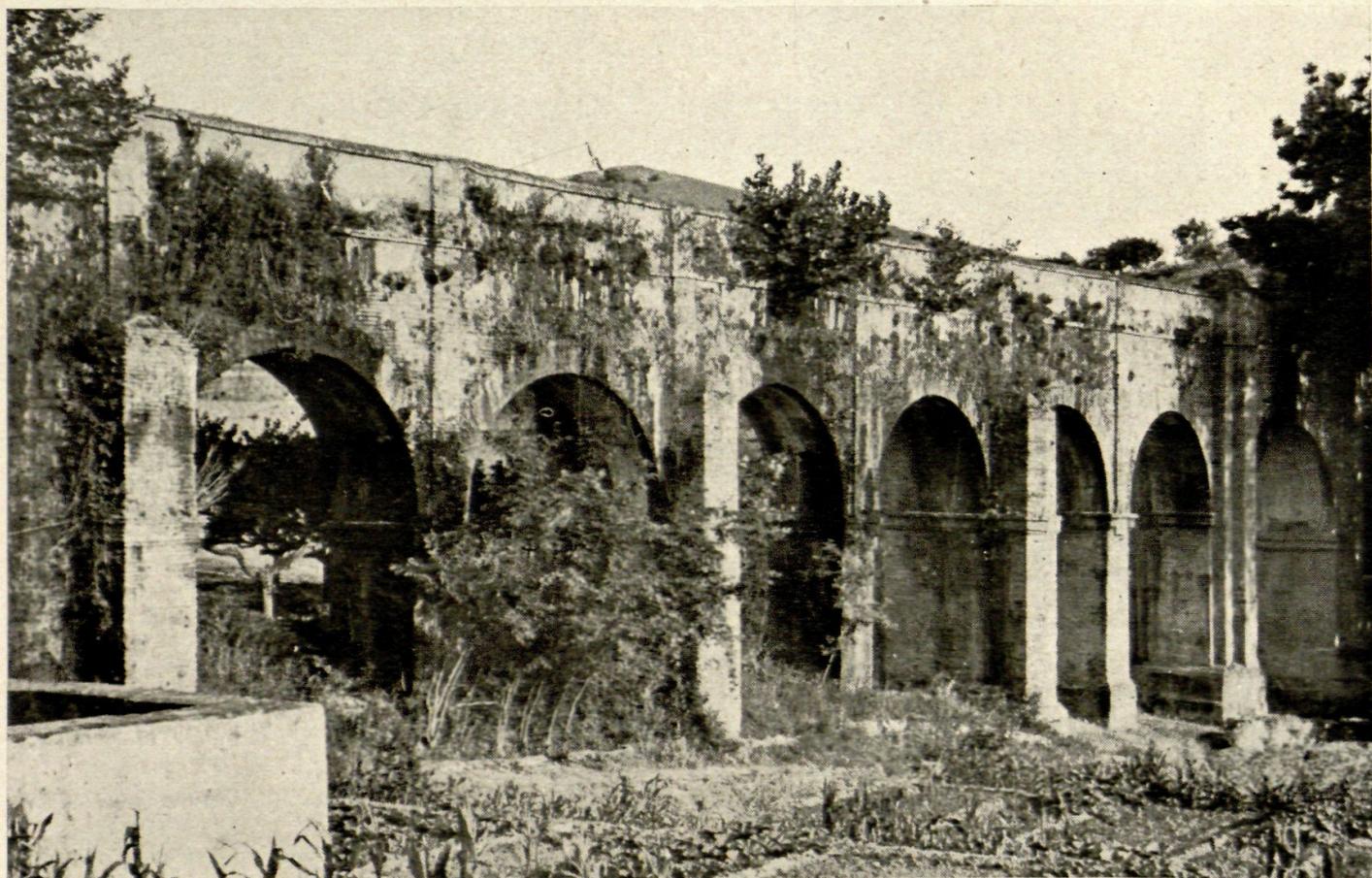


Fig. 19.—*Acueducto Molina Lario. Acueducto del arroyo de Quintana.*

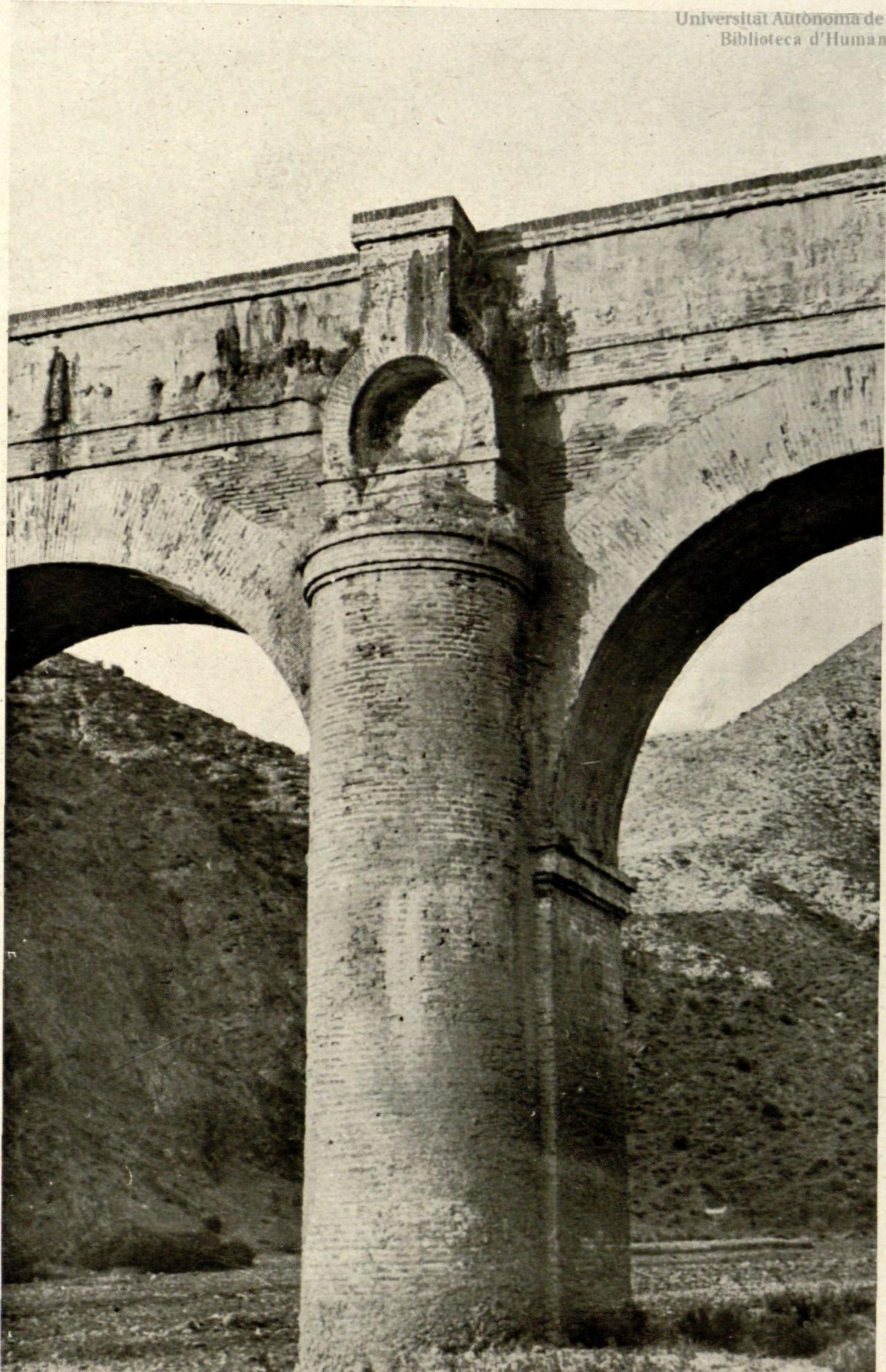


Fig. 21.—Acueducto de Humayna. Pila central con arca soportada con arco de herradura.



Fig. 22.—Acueducto de Quintana. Arco central.

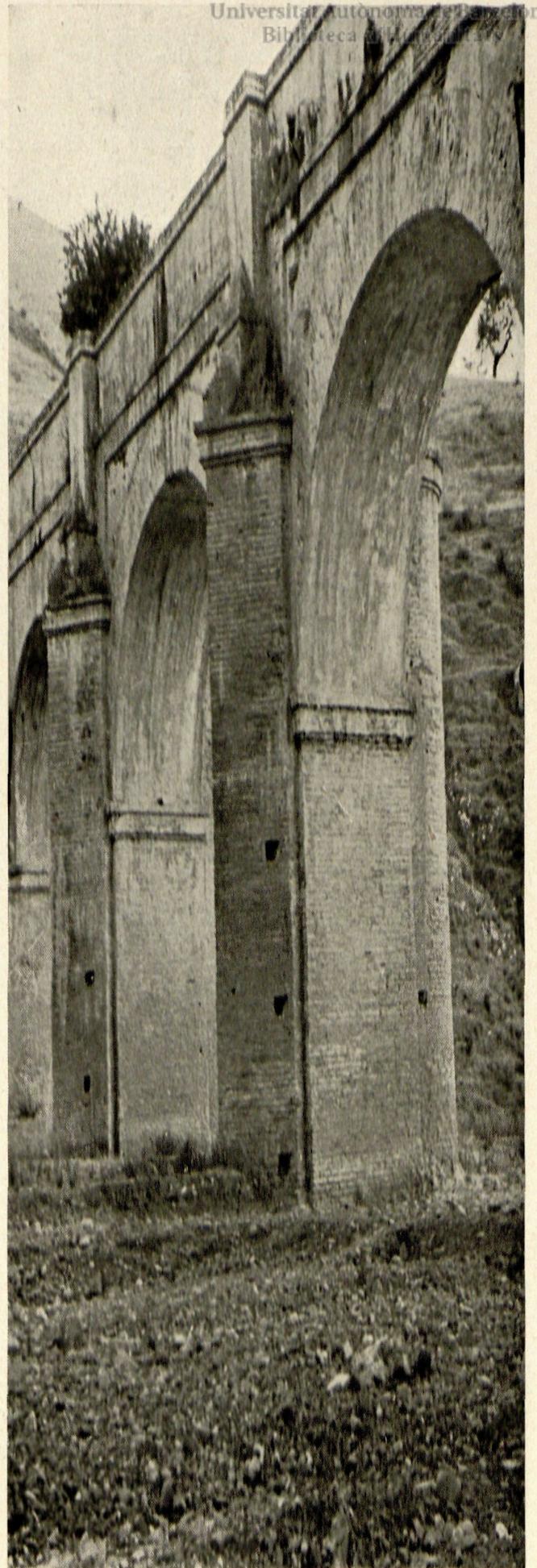


Fig. 23.—Acueducto de Humayna. Detalle.



Fig. 24.—Acueducto Molina Lario. Arca de agua en la calle del Refino.

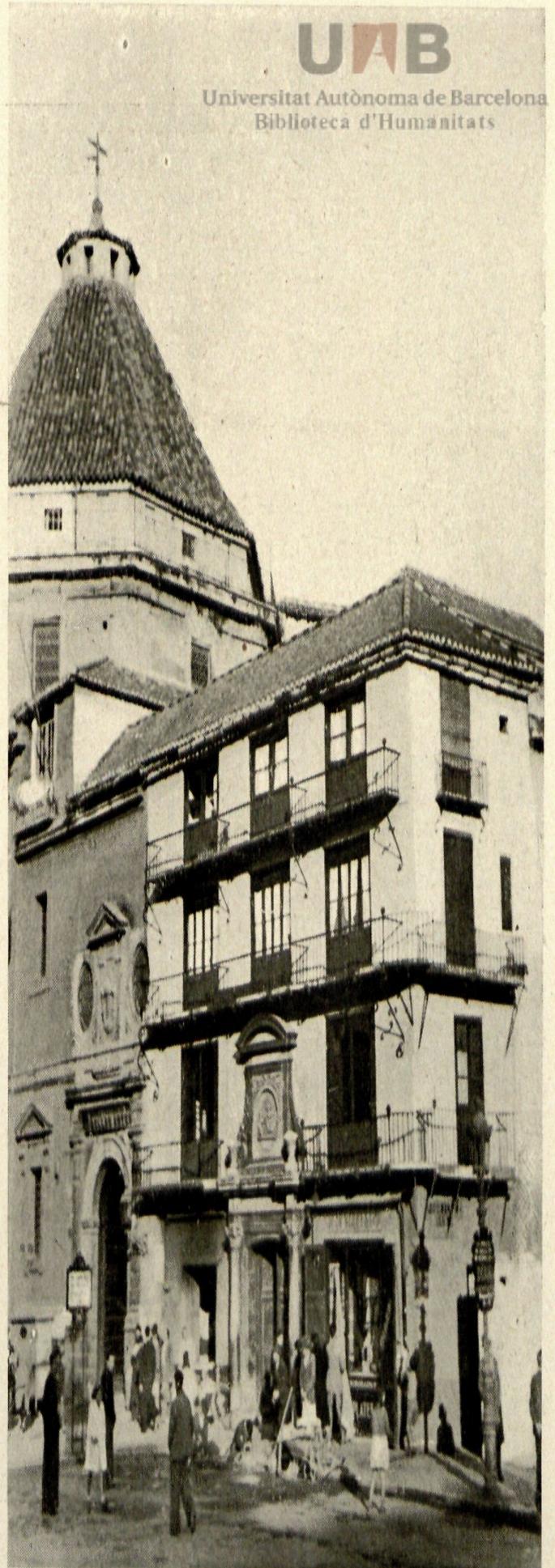


Fig. 25.—Málaga. Casa del Montepío.



Fig. 26.—Málaga. Casa del Montepío. Portada.

sacristías u otros accesorios. Sobre estos trabajos en las iglesias de Málaga nos extenderemos en otra ocasión. Hoy hemos dado cuenta de sus trabajos más importantes en la propia Catedral y seguimos luego reseñando, entre otras, tres obras considerables de carácter civil en las que intervino, como son el Palacio episcopal, el acueducto Molina Lario y la casa llamada del Montepío.

## EL PALACIO EPISCOPAL

Este edificio es una enorme manzana compuesta de dos grandes palacios construídos en el siglo XVI y de otro, destinado a la residencia del Prelado, de fines del XVIII. Las turbas, con el beneplácito de las autoridades, incendiaron, en mayo de 1931, este espléndido monumento, verdadera joya de nuestra arquitectura civil. Con él perecieron incontables obras de arte y un voluminoso archivo de la Diócesis, de inestimable valor para la historia de esta provincia. En la actualidad, merced a la Dirección General de Regiones Devastadas y con las máximas facilidades por parte del Prelado, Excmo. e Illmo. Sr. D. Balbino Santos y Olivera, se está reconstruyendo, con todo rigor artístico, bajo la dirección del arquitecto don Enrique Atencia Molina, sucesor en estas tareas del malogrado compañero señor Guerrero Strachan (q. e. p. d.).

La construcción del pábacio barroco la dejó casi ultimada el obispo Lasso de Castilla (1756-1776), que invierte en la obra la mayor parte de las rentas de la Mitra. Estas rentas importaban entonces 150.000 ducados, equivalentes a 16.479 libras esterlinas, si bien la Corona disponía de parte de ellas (1).

Su arquitecto Ramos logra un noble conjunto de arquitectura de grandiosa prestancia, sin otro elemento decorativo que la ponderación de espacio y de proporciones. El único motivo ornamental son las placas planas, recortadas, que emplea con abundancia en todas sus obras como elemento de sostén de bóvedas y pilastras, siguiendo seguramente el estilo de su maestro granadino José Bada.

A su muerte, en 1782, Aldehuela prosigue las obras no ultimadas de ciertas dependencias, y su savia nueva se advierte fácilmente.

Dudamos si Aldehuela tuvo alguna intervención en el decorado de la escalera principal de este palacio. Es muy bella y digna de un regio palacio genovés. Se resuelve en grandiosa amplitud de tipo imperial, con amplios ingreso, meseta y desembarco. La cubre una gran bóveda elíptica, en la que, al temple, se representa el Triunfo de la Eucaristía (figs. 6 y 7) (2).

Bajo la acusada cornisa de esta bóveda corre una faja de guirnaldas con medallones que representan atributos de la pureza de la Virgen, tomados de los Libros Sapienciales, y en dieciséis letras sueltas y cartelas, la frase PAX HUIC DOMUI ET OMNIBU HABITANTIBUS IN EA. X-12. ("Paz en esta casa y a todos los habitantes en ella". San Mateo, X-12.)

Si se trata, en efecto, de una obra de Aldehuela, he aquí que nos encontramos

(1) TOWNSEND: *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787*. Londres, 1792. Vol. III, pág. 12.

(2) Del mismo pintor, y con parecida traza constructiva, es la bóveda de la ermita de las Angustias, de Norja, decorada a expensas del Licenciado Francisco Antonio Rodríguez, antes de 1788, que quizá pueda incluirse entre las probables obras de Aldehuela.

en esta escalera con unos toques de rocalla (en las enjutas de los arcos que soportan la bóveda) que pudieran ser recuerdo de sus años de juventud transcurridos en Teruel y Cuenca. Pero esta rocalla, que a primera vista tomaríamos como un dato cierto de identificación, bien considerado, no nos saca de dudas. No acertamos a ver en estas guirnaldas, cartelas y cornucopias la mano inconfundible de Alde-

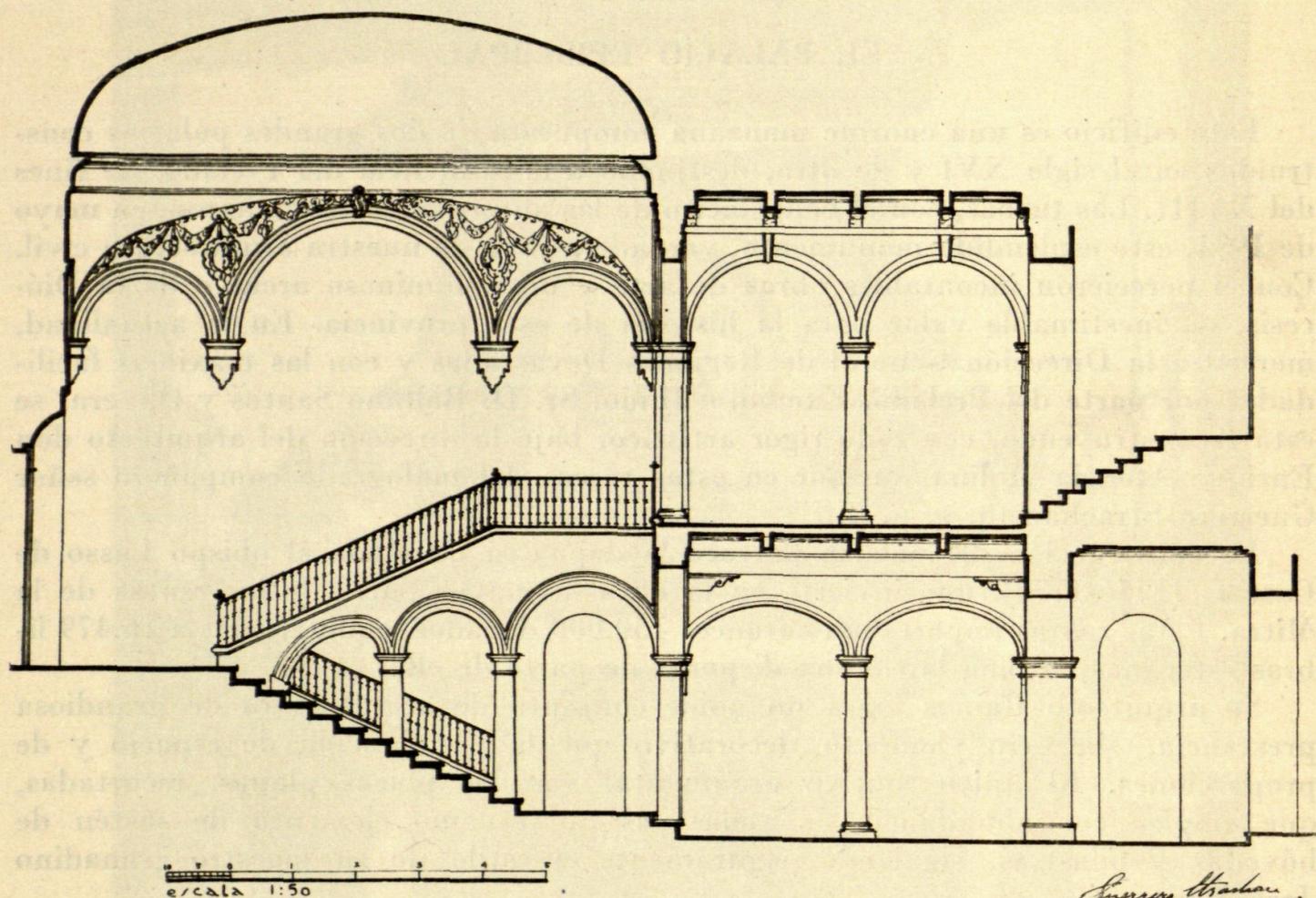


Fig. nº 6.—Palacio Episcopal de Málaga. Sección por la escalera principal.

huela, la que dibujaba esas formas tan amplias, tan graciosamente encadenadas, tan mórbidas. Después de la soltura y el gran dominio decorativo que adquirió en Cuenca, nos parece esta mezquina rocalla encogida y pobre, fruto más bien de la mano de un decorador inexperto. Sin embargo, ¿pudieron frenar su lápiz sus propias vacilaciones? ¿Sus nuevas apetencias más clasicistas? ¿Pudo esto dar lugar a un resultado híbrido e indeciso? En resumen, nada podemos afirmar sobre si esta decoración es suya o no. Si a él se debe, es su única obra malagueña donde aparece un recuerdo ligero de su antigua manera de hacer.

No podemos llamar rocalla a las ligeras pinceladas que decoran el airoso artificio de los órganos de la Catedral, porque si los calados de sus maderas lo parecen en impresionista mirada, al verlos en detalle se comprueba que no es así. Pero, en cambio, sí que se ve en el decorado de las cajas sonoras la mano del grande inconfundible Aldehuela.

\* \* \*

En el ligero estudio que vamos haciendo de la obra de Aldehuela hemos vislumbrado ya dos etapas estilísticas: la primera (1), que pudiéramos llamar rocalla o rococó, con detalles de gusto francés, y la segunda, exaltadamente borrominesca, de marcada influencia italiana. En adelante habremos de enjuiciar al maestro bajo una tercera etapa. Esta última se enlaza bien con la anterior borrominesca y conserva de ella el gusto por la complejidad espacial, del que son buena muestra la sacristía de San Felipe y el altar mayor con baldaquino-camarín de San Agustín, en Málaga. (Recuérdese la predilección por baldaquinos y camarines en sus obras de Cuenca. De estas dos obras malagueñas esperamos tratar en otro artículo.) Mas, conservándose este enlace, su última etapa se caracteriza por un mayor clasicismo, impuesto más que nada por las nuevas normas académicas. Y a todo esto se añade una característica muy especial de este momento: el andalucismo. Esta tercera etapa podríamos denominarla barrococlasicista con acusado tipismo andaluz.

Aldehuela realizó su primer cambio de postura por influjo de Ventura Rodríguez y su Transparente de la catedral conquense. Pero entonces no habían llegado todavía al máximo las doctrinas puristas de la reacción clásica, y el mismo don Ventura, en sus primeras obras, se mostraba asaz borrominesco. Aldehuela exageró sin freno esta tendencia, y nos dejó su obra de Cuenca, que representa lo más atrevido y exuberante que conocemos en España, de un barroco retrasado de savia italiana.

Pero, andando el tiempo, también al arquitecto provinciano, al artista espontáneo y libre, llegaron las imposiciones de la época. De todos son conocidos los anatemas fulminantes de la Academia practicados por los maestros más famosos; sus doctrinas, impuestas oficialmente (2) y difundidas por numerosos tratadistas, operaron una reacción, más impuesta que sentida, en nuestra arquitectura de fines del setecientos (3). Aldehuela, en conversión, tal vez aparente, acata las modas imperantes en la arquitectura oficial y practica con exquisita elegancia las formas frías neoclásicas, aunque hay casos en que no puede domar su exuberancia decorativa, que fluye espontánea y con toda su vitalidad por medio de elementos a veces tan inesperados como las tonalidades del mármol, pinturas de las fachadas, decoraciones, cerámicas, elementos vegetales y hasta el fluir del agua en la jardinería.

\* \* \*

Otro de los sectores más graciosamente resueltos en este Palacio episcopal son las dependencias dedicadas a la vida íntima y familiar del Prelado. La planta de estas construcciones es abierta, desarrollada en forma de U, en cuyo centro se emplaza el jardín (fig. 8). Es posible que en esta parte interviniera Aldehuela, por ser la última que se edificó del palacio. En algunos detalles, como la balaustrada del jardín, se advierte claramente su mano. Si así fué, supo asimilarse perfectamente el estilo y ambiente regionales.

La fábrica lleva los elementos de sustentación de ladrillos aplantillados, contrastados con grandes paramentos enlucidos en blanco. En el testero principal,

(1) F. CHUECA: *José Martín de Aldehuela*, en ARTE ESPAÑOL. Primer trimestre 1944.

(2) Véase la R. C. de 21 de octubre de 1773.

(3) MENÉNDEZ PELAYO: *Ideas estéticas*. 7.º III, cap. IV. Sobre el más enérgico tratadista de esta tendencia, véase Centenario de D. Antonio Ponz. *Revista de Occidente*, junio 1925.

seis gruesas columnas de mármol apean una doble arquería; sus huecos centrales, de mayor anchura, rompen la posible monotonía de la traza. El de la planta alta es un arco escarzano mixtilíneo, y en la inferior se inician dos arcos gemelos, interrumpidos en un colgante a modo de mocárabe, que se completa en su trazado con una doble columna en la crujía siguiente (fig. 9). Los arcos tienen una arquivolta lisa, escalonada, que matiza en suaves medias tintas su trasdós, y las enjutas, así como las claves, van exornadas con ménsulas de ladrillos recortados, de traza del XVII, muy frecuentes en Málaga en el XVII y XVIII (fig. 17). Las paredes de la logia inferior y una reducida escalerita de servicio familiar se decoran con preciosos zócalos de azulejos de figuras populares, fabricados probablemente en Albarracín, cuya manufactura había subvencionado el obispo Molina Lario con cuarenta mil reales, redactando también unas Ordenanzas en 1774, reguladoras de la organización de esta industria.

El ala más avanzada de este patio la forma un pabellón de pocos y reducidos huecos, con cuatro plantas que se acusan por impostas corridas. Contrasta la masa de los pisos inferiores con la hermosa galería alta, totalmente abierta, compuesta

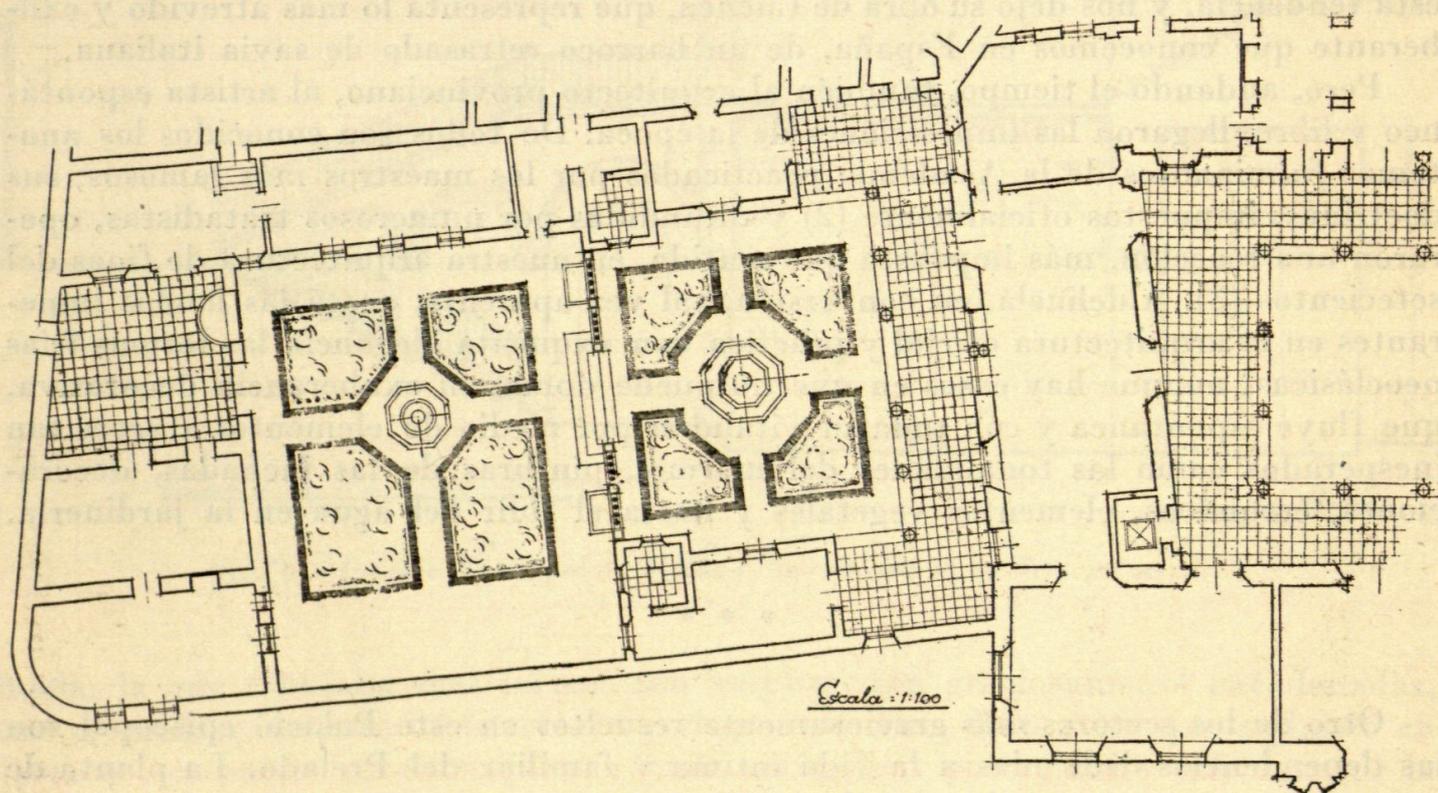


Fig. 8.—Palacio Episcopal. Habitaciones y jardín íntimo del Prelado.

por seis ajimeces de arcos carpaneles, enmarcados por pilastras de ladrillos en limpio y cubierta de armadura de alero voladizo. Si Aldehuela compuso esta solana, quiso seguramente evocar la arquitectura aragonesa, su tierra natal, de la que es este pabellón único trasunto en la región (figs. 10, 13 y 14).

Encajado en medio de todas estas edificaciones queda un patio, dividido en tres espacios. El primero, con su fuente y su cancela de hierro, es una especie de zaguán descubierto, que sirve de ingreso a un primoroso jardín. Este, combinado con dos niveles, separados por una balaustrada, dos pilones de agua y una grade-

ría de cinco peldaños (fig. 12). Todo este rico frente de mármol tiene por fondo los arcos de la galería, interceptados en sus líneas por laureles y naranjos, en un conjunto y ambiente verdaderamente escenográfico. Tal vez pueda haber cierta influencia francesa en la disposición de esta planta que, en forma de U, abraza al jardín, iniciada en Versalles, usada en Aranjuez, en La Granja... Estas obras malagueñas pueden ser ejemplos de adaptación doméstica de una fórmula de arquitectura de los Reales Alcázares. También podría interpretarse como de influjo francés la ordenación de la balaustrada, con gruesos pilares de tableros moldurados y con remates en forma de ánforas (fig. 11); pero, a pesar de estas ligeras reminiscencias, se trata de un conjunto de los más representativos de la arquitectura

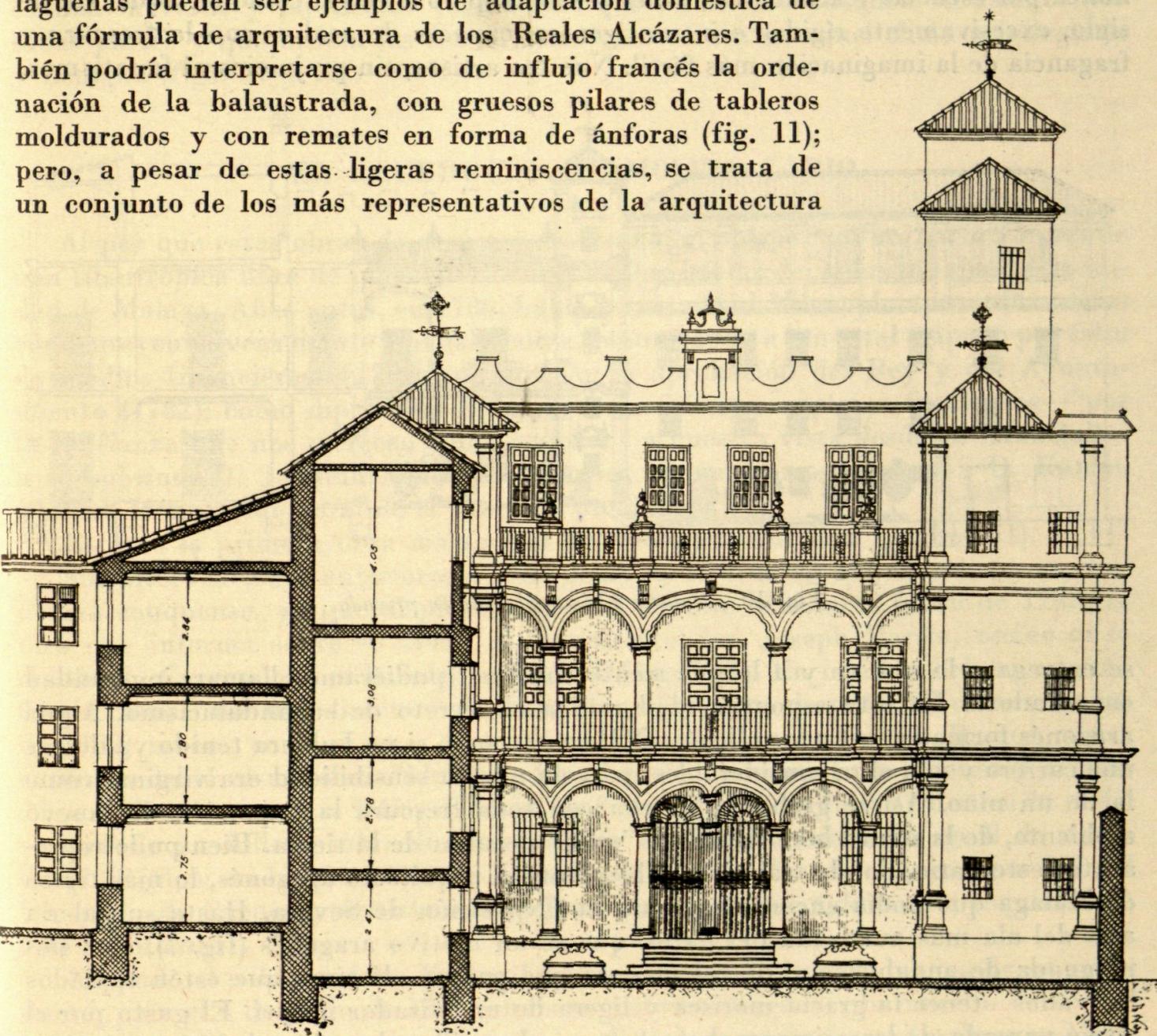


Fig. 9.—Palacio Episcopal. Testero principal del jardín privado.

andaluza, hasta el punto de que sirvió de modelo, en 1928, para construir el Pabellón de Málaga en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Los cuadros de jardinería van rehundidos del nivel del paseo, solado con grandes baldosas de mazaríes encarnados y trazados en torno a dos fuentes octogonales de azulejería. El agua, corriendo en estas fontanas y en los pilares de mármol, es el motivo fundamental de estos jardines, que debieron de construirse después de 1784, en que, como veremos, se inaugura el acueducto de San Telmo.

Un elemento nuevo que aparece en este Palacio episcopal, y que puede atri-

buirse a Aldehuela, es el finalizar de muros y tapias en cresterías coronadas con remates de cerámicas (figs. 15 y 16). En ese caso, gracias a Aldehuela, la parte más original del edificio es este patio con jardín íntimo y recatado; delicioso andén que invita a la más férvida meditación.

Hemos destacado siempre la espontaneidad de nuestro arquitecto, que no pasó nunca por escuelas y academias, útiles y sabias, pero a veces, como en aquel fin de siglo, excesivamente rígidas e intransigentes, capaces de acabar con la frescura y fragancia de la imaginación más fértil. Nuestro artista, sin prejuicios ni fanatismos,

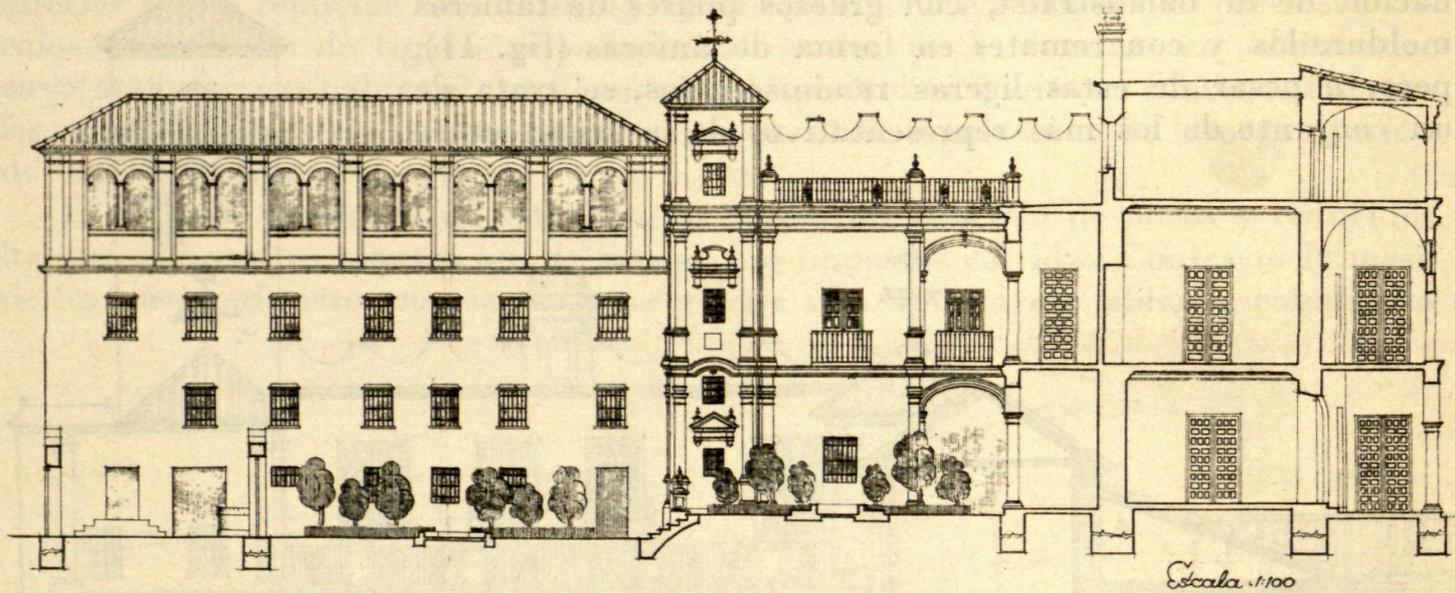


Fig. 10.—Palacio Episcopal. Jardín privado.

se entrega a lo que ve y a lo que siente con una, pudiéramos llamar, ingenuidad encantadora. En esta espontaneidad radica el secreto de su andalucismo. Aquel aragonés formado en Cuenca llegó a Málaga, y como si no hubiera tenido ya detrás una carrera y una obra considerables, parecía que su sensibilidad era virginal como la de un niño. Así se grabaron en ella con toda frescura la impresión del nuevo ambiente, de la nueva luz, del nuevo "quid" peculiar de la tierra. Bien pudo representar este patio, donde trabajó posiblemente el arquitecto aragonés, lo más típico de Málaga que podía encontrarse para la Exposición de Sevilla. Hasta su galería alta del ala más avanzada del patio, que es un motivo aragonés (fig. 7), está impregnada de andalucismo, de tal manera que parece—lástima que estén tapiados los vanos—tener la gracia morisca y ligera de un mirador nazarí. El gusto por el ritmo pareado de los ajimeces, las esbeltas columnillas de mármol, las arquivoltas dobladas en escalones, solución feliz y original, procuran esta gracia.

Tiene este patio no sólo la sal de los motivos de acento típico: barrocos guardapolvos, pilastras y columnas colgantes, cresterías arqueadas de muros, como tapias de cortijo, remates de cerámica..., sino también el sentido local de tratar y combinar los materiales, procurando alegres efectos de color por contraste entre los rojos ladrillos y el blanco encalado de las paredes. Este rincón en U del patio, con sus dos torrecillas de escalera pimpantes y graciosas, acusando alegremente su función arquitectónica y su caprichosa arquería de dos pisos al fondo, es el resumen de un bello tópico andaluz: cortijo campero, palacio barroco y colonial, jardín afrancesado y morisco.

El frente, de mármol, con los dos pilones entre las cinco gradas y la balaustrada, es insuperable. Por lo indeciso de sus resonancias estilísticas, por lo incorrecto de algunos motivos, como las ánforas de pie desmesurado, por la gracia picante de algunos rasgos como el cajeado en quiebros de los pedestales, se desprende de todo ello un encantador perfume. Sólo queda pedir que se enrosque de nuevo, como así estaba, la verde y multicolor vegetación; que los tiestos busquen su asiento por todas partes y que broten las flores, como sólo ocurre en aquel clima privilegiado y benigno (figs. 11 y 12).

## EL ACUEDUCTO DE MOLINA LARIO

Al par que estas obras de carácter diocesano, el obispo Molina Lario emprende una filantrópica obra de ingeniería, encaminada a dotar de aguas potables a la ciudad de Málaga. Años antes, en 1780, había intentado el Municipio aprovechar estas corrientes subálveas del río Guadalmedina, renunciando a tan vital empeño por falta de medios financieros. El Prelado obtiene la aprobación del Rey y del Ayuntamiento (1782); como diputados de la obra, comisiona con plenas facultades—"por la confianza que nos merecen como educados a nuestravista desde su infancia"—a su sobrino, D. Joaquín Molina y Sánchez, canónigo magistral, y a D. Ramón Vicente Monzón, doctoral de la Catedral de Málaga.

Esta es la primera obra malagueña de Aldehuela que cita Llaguno (1).

Sus intervenciones anteriores a 1782 debió de efectuarlas sin abandonar su residencia conquense, ya que al planear la obra de este acueducto (abril de 1782) se dice que informa sobre su traza el "arquitecto don Joseph Martín, vecino de la ciudad de Cuenca, que se hallaba en la de Málaga" (2). En octubre del mismo año figura como "maestro director" de estas obras (3). Poco después (27 de noviembre de 1782) muere, como dijimos, el arquitecto diocesano, D. Antonio Ramos, y por entonces debió el maestro Aldehuela abandonar su residencia de Cuenca y trasladarse definitivamente a Málaga; así lo confirma D. Julián de la Orden en la dedicatoria de su folleto sobre los órganos de la Catedral, fechada en 8 de mayo de 1783 (4), y en la que habla de "Don Josef Martin, Maestro Mayor que fué del Obispado de Cuenca y actualmente de las Fábricas de las Iglesias Parroquiales de éste en Málaga".

No pudo el noble prelado Molina Lario ver ultimada la obra magna de su acueducto, pues el 4 de junio de 1783 rendía su tributo obligado a la muerte. Pero, por voluntad del Rey, se continúan los trabajos, sin interrupción, hasta finalizar en 1784, invirtiéndose en la obra 2.179.311 reales (5).

El maestro Aldehuela trazó y dirigió esta conducción, que salva un recorrido de 11 kilómetros, a través de dos cauces superpuestos: uno entubado para las aguas potables y otro en acequia para las de riego; ambos con una capacidad de 26.000 me-

(1) *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*. Tomo IV, pág. 297. Madrid, 1829.

(2) *Relación de la obra del acueducto de Málaga al Rey Nuestro Señor. Por don Ramón Vicente y Monzón, arcediano de Ronda, Dignidad y Canónigo de la Santa Iglesia de dicha Ciudad/Madrid, Andrés Sotos 1786*. Copia íntegramente este texto y las Actas Capitulares referentes a la aprobación municipal de estas obras, su competente archivero Francisco Bejarano: *Las aguas de la ciudad; La donación Molina Lario*. Boletín Municipal. Málaga, 1925.

(3) Relación citada, pág. XIII.

(4) Véase nota 2, pág. 4.

(5) Ponz: *Viaje por España*. Tomo 18, pág. 206.

tros cúbicos diarios. La obra va salvando ingeniosamente la quebrada topografía del terreno a través de 33 alcantarillas y 30 acueductos de verdadero alarde constructivo, digno preámbulo de su famoso puente sobre el tajo de Ronda. Los principales son: los de Humayna y Quintana (figs. 18, 19, 20, 21, 22 y 23); el primero, de 75 metros de longitud, 15 de altura y 4 ojos de 7 metros de diámetro; y el segundo, que enlaza una distancia de 170 metros, con 15 de altura, a través de 13 arcos de 7 metros de luz. Toda la obra de construcción accesoria: molinos, alcubillas, arcas y fuentes, son graciosos modelos de arquitectura popular. En la actualidad sigue utilizándose esta gran obra (1), cumpliéndose el vaticinio hecho en elogio del obispo Molina Lario en la "Relación de la obra" indicada: "El acueducto de Málaga será un perpetuo monumento de su piadosa liberalidad, y aún más duradero y precioso el que le han erigido los malagueños en su agradecido corazón."

Es conveniente que nos detengamos algo en esta primera obra de ingeniería que conocemos de Aldehuela, porque es donde por primera vez se nos aparece este hombre plurivalente bajo un nuevo aspecto. Hasta ahora habíamos conocido al decorador genial y también, es cierto, al acabado arquitecto, siempre buen constructor y conocedor práctico de su oficio. Pero ahora se nos aparece al desnudo el constructor, que se enfrenta con obras de gran empuje, en las que tiene que abandonar todo atavío y exorno superfluo. Nuestra sorpresa es grande cuando le vemos desenvolverse en este campo con una gallardía y naturalidad, con una fuerza, que nos dejarían perplejos si tuviéramos que decidirnos por exaltar más o menos una u otra de sus personalidades: la del decorador exuberante o la del esforzado ingeniero.

Sin embargo, no es necesario que nos pongamos esta disyuntiva, porque todo cabe en su amplia personalidad y todo se funde de la forma más armoniosa. Porque Aldehuela, constructor de puentes, en sus obras más desnudas y valiéndose sólo de la pura lógica y naturalidad constructivas, logra crear obras de indudable belleza; no ocultando con tapujos y enmascarando con adornos su realidad utilitaria, sino, por el contrario, acusando ésta más, con líneas y volúmenes expresivos. Y en los volúmenes llenos y contundentes de una pila de puente sabe poner la misma henchida plenitud que en una insignificante ménsula o en una ánfora decorativa.

El puente del Arroyo de Humayna es admirable. El frente, aguas abajo, destacando sus cuatro arcos entre pilas y estribos cilíndricos, en un paisaje grave de lomas peladas, produce una noble sensación de fuerza, y tanto por sus formas como por su material, simple ladrillo, es un buen ejemplo de adecuación al paisaje (fig. 8).

En detalle, el arquitecto, con muy pocos elementos, ha sabido lograr una obra perfecta en su género. Las pilas de planta cuadrada llevan aguas arriba su tajamar en proa triangular, y aguas abajo, su cubo circular. El paso de estos tajamares hasta las pilastras del pretil del acueducto es simple y gracioso; por el lado de los tacones cilíndricos de la pila pasa mediante la curva de un pequeño contrafuerte, y por el lado de los tajamares, por medio de una pirámide penetrada por un cubo y acabada a su vez en otra pequeña pirámide. Los tajamares se rematan por una sencilla moldura del mismo perfil que la que sirve de imposta para el arranque de los arcos. Los arcos quedan luego recuadrados por un ligero retallo a manera de alfiz que va a morir a las pilas (fig. 20).

(1) "Reglamento para el régimen y administración de la fundación benéfica Caudal y Acueducto de San Telmo". Málaga, 1930.

En estos pequeños detalles, simplicísimos, que no cubren la estructura, sino que la hacen más expresiva, se nota la mano del arquitecto colaborando con el ingeniero—esta vez en una sola pieza—, para conseguir a la vez una obra útil y bella. En la pila central del acueducto, por la pila de aguas abajo, queda una arca, nos figuramos que para alojar el mecanismo de una compuerta, que se sostiene sobre el tacón de la pila por medio de un arco de herradura. De un problema utilitario, resuelto con gran soltura, surge un motivo de lo más gracioso que darse puede, que decora el centro del puente, dando vida al conjunto. En el detalle de las pirámides

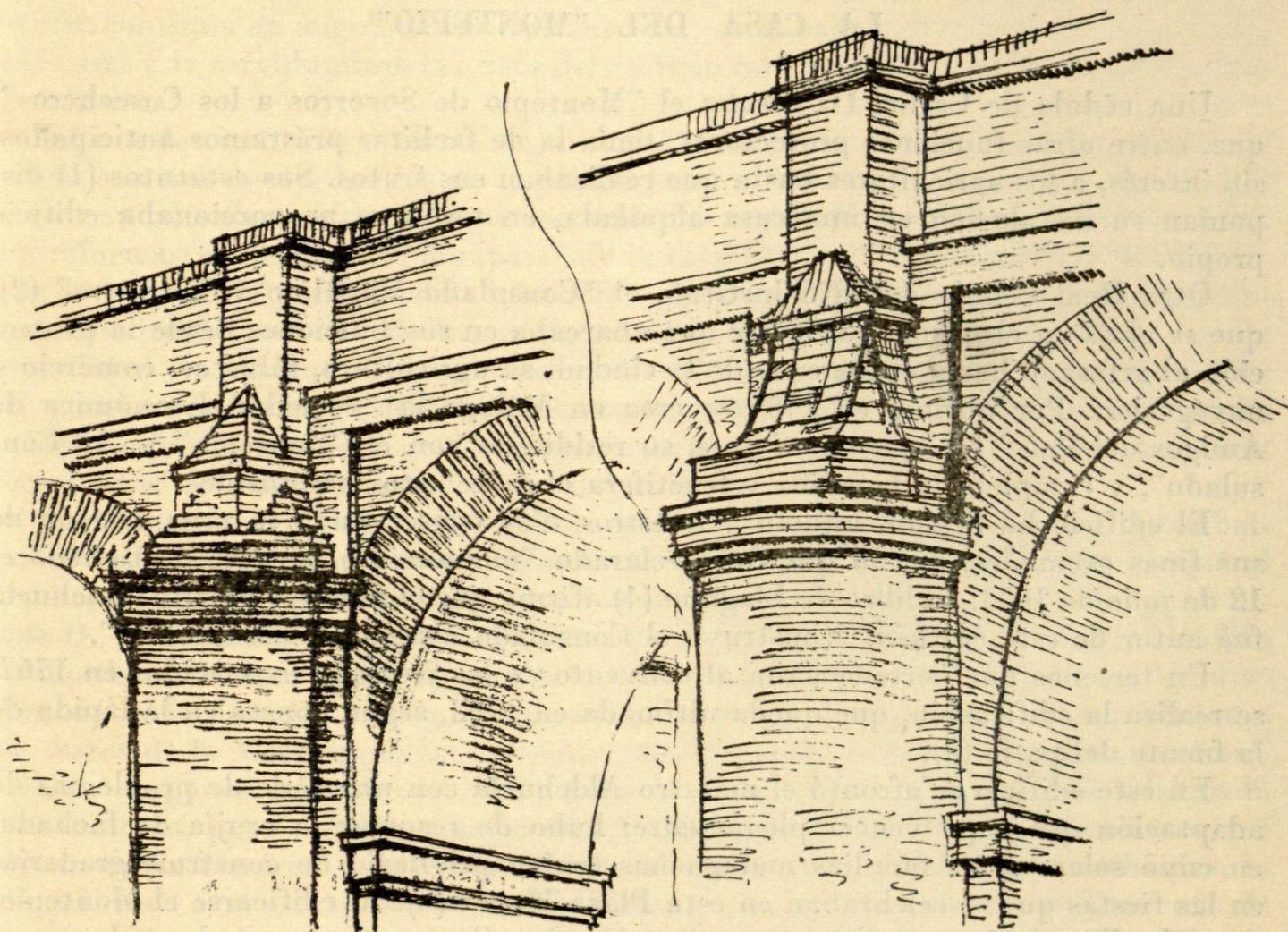


Fig. 20.—Acueducto de Humayna. Solución arquitectónica del peso de los tajamares a los pretilos.

penetradas y en el del arquillo de herradura vemos un eco lejano de soluciones moriscas; tanto es así, que estos acueductos de Aldehuela los diríamos contruídos por algún alarife e hidráulico moro. Vuelve a aparecer el andalucismo de Aldehuela (fig. 21).

Las soluciones apuntadas en este acueducto de Humayna las vemos desarrollarse luego con más amplitud, por la monumentalidad del caso y por la mayor riqueza de materiales, en el famoso puente del tajo de Ronda.

Por último, cuando la conducción penetra en la ciudad, la obra de ingeniería se adorna de pequeños detalles de arquitectura. Destacamos el arca principal de agua, que está situada en lo alto de la calle del Refino y es un pentágono de nueve pies cada lado, con zócalo de sillería de jaspón blanco y ladrillo enlucido el resto;

tiene una graciosa cupulita de teja con un jarrón en su vértice. Este edículo pentagonal es una pequeña gran obra de un estilo inequívocamente aldehuelesco: sus volúmenes henchidos, la manera de recortar caprichosamente los guarnecidos de los huecos, la interrupción de algunas líneas, como la del astrágalo de las pilastras para alojar en el frente el escudo episcopal; la placa recortada de la inscripción, etc., son detalles completamente suyos. Por el color y por la cupulilla de teja menuda vidriada, el conjunto no puede ser tampoco más andaluz (fig. 24).

## LA CASA DEL "MONTEPIO"

Una cédula de Carlos III creaba el "Montepío de Socorros a los Cosecheros", que, entre otras funciones protectoras, tenía la de facilitar préstamos anticipados, sin interés, a los agricultores hasta que realizaban sus frutos. Sus estatutos (1) disponían su instalación en una casa alquilada, en tanto se proporcionaba edificio propio.

Otra Real Cédula de 1875 instituía el "Consulado Marítimo y Terrestre" (2), que se aloja en el mismo edificio y que abarcaba en sus funciones desde la protección al artesano hasta el fomento de la ciudad, su agricultura, fábricas, comercio y navegación. Por último, en 1789 se crea en Málaga la "Sociedad Económica de Amigos del País" (3), que convive en su residencia con el "Montepío" y "El Consulado", y completa la benéfica y fructífera obra de estos organismos.

El edificio ha llegado intacto a nuestros días conservando la organización de sus fines gremiales, por lo que fué declarado "monumento histórico artístico" el 12 de julio de 1923. El libro de Llaguno (4) afirma que el maestro Martín Aldehuela fué autor de este edificio: "construyó el Consulado con todas sus oficinas".

En terrenos que pertenecieron al convento de los jesuitas, expulsados en 1767, se realiza la edificación, que queda ultimada en 1782, según consta en la lápida de la fuente del patio (5).

En este edificio se afrontó el maestro Aldehuela con una serie de problemas de adaptación que supo vencer plenamente: hubo de respetar la crujía de fachada, en cuyo solar varias familias malagueñas tenían privilegio de construir graderías en las fiestas que se celebraban en esta Plaza Mayor (6). Al edificarse el Montepío, estas familias debieron reclamar sus derechos de tribuna, construyéndose, de acuerdo con él y de modo permanente, una balconada con ingreso y escalera, independientes a las de aquella benéfica institución. La casa, en su aspecto externo, viene a ser un ejemplo "tipo" de las que Lampérez designó como "edificio balcón"; por

(1) "Reglamento/para el Real Montepío de Socorro a los cosecheros/de vino, aguardiente, pasas, higos, almendra y/aceite del Obispado de Málaga aprobado/por Real Cédula de/11 de enero de 1776./En Madrid./En la imprenta de D. Pedro Marín."

(2) "Real Cédula/expedida por S. M./para la erección/de un Consulado/Marítimo y Terrestre, Comprehensivo/de esta ciudad de Málaga/y pueblos de su Obispado./Año 1785./En Málaga./En la oficina de D. Félix de Casas y Martínez."

(3) "Acta de constitución de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, en 29 de agosto de 1789". Sin pie de imprenta, lugar ni año.

(4) *Obra citada.*

(5) "Reynando la/Catholica Mag. del Sr/Dn Carlos III, Fundador del Real/Monte-Pío de Cosechs de el Obispado de Málaga: se construyó esta casa para/sus Oficinas, siendo Presidente de su Junta el Excmo./Sr. Dn. Franco Diego de Madariaga Cea Mar/Molejo, y Sousa, del Ord<sup>n</sup> de Santiago, Adm<sup>or</sup> con/goce de Frutos, de la Encomienda de Elche y Castille/ja del de Alc<sup>nt</sup>.<sup>ra</sup> Sor de Sn Cebrián, Marqués de/Villafuerte, Tent<sup>e</sup> Gen<sup>l</sup> de los Rs Ext<sup>os</sup>, Gob<sup>or</sup> Mil<sup>r</sup> y Pol<sup>co</sup> de esta Ciud. Fueron Dips. de la Obra los Sres/Dn Fern<sup>do</sup> Vibar y Tolosa y Dn Man<sup>l</sup> Vasco y Bargas/Año de 1782."

(6) Bejarano recoge prodigiosamente la historia y el ambiente de esta plaza, que es, "en síntesis, la historia de Málaga", en su documentado y jugoso libro *Las calles de Málaga*, publicado por la Real Academia de San Telmo en 1941.

ello toda la fachada se organiza ante este fin espectacular, que es la razón esencial de su ser. Se reduce, en lo posible, la altura de los hollados, al par que se perfora al máximo la fachada de huecos y se cuelgan en toda su total amplitud facial tres niveles de balcones (fig. 25).

Estos miradores son bajos (78 centímetros) y muy volados (85 centímetros), permitiendo una fila de público sentado y otra, atrás, en pie. El peligro de su excesivo vuelo y el de su posible sobrecarga se contrarresta con unas floradas y grandes tornapuntas de gruesas pletinas. El espacio correspondiente a cada tribuna está delimitado lateralmente por unas barandillas, y en las dos plantas inferiores el balcón continúa en ángulo hacia otro mirador, en la callejuela del Horno, que debía dedicarse a la servidumbre; la arista del edificio está rozada para que no entorpezca el tránsito.

El uso de este edificio en fines utilitarios le ha hecho perder parte de su belleza noble: son nuevos los huecos de la planta baja, abiertos para tiendas y ante cuyos muros se adosaban antiguamente los tablados y gradillajes de las fiestas de toros. En reformas modernas han desaparecido la carpintería de cuarterones de las ventanas de la fachada y una escocia rehundida que las recuadraba; ya no existe la escalera, sustituida por una de hierro de caracol; los dos últimos pisos sirven en la actualidad de viviendas, que llenaron de tabiques y cuchitriles el interior. Sólo ha conservado su disposición originaria la planta inferior, formando un amplio salón, con un pasillo libre de 93 centímetros junto al muro interno y formando tres "aposentos" o palcos separados por un barandal de hierro.

Sería interminable evocar las fiestas que han sido contempladas desde estos balcones atiborrados de nobles malagueños: las de correr toros, en los días en que el valeroso Pedro Romero sentaba cátedra de su arte en nuestra provincia, y en los que D. Francisco de Goya y Lucientes recogía en magníficos aguafuertes el trágico dramatismo de este noble juego con la muerte; las fervientes procesiones, los dramas de la Pasión, las cabalgatas gremiales, las celebraciones de triunfos bélicos o de fastos de la Monarquía; las comedias, las fiestas de moros y cristianos, las luminarias, pregones solemnes, danzas, autos sacramentales... La casa del Consulado vió también, poco a poco, desaparecer de su contorno las viejas edificaciones que daban valor histórico a la Plaza Mayor, la Audiencia, las públicas escribanías, la Cárcel, las Carnicerías; las Casas del Consejo y las del Corregidor; el Convento de las Agustinas, que trazara Alonso Cano; el Colegio de la Compañía, la Escuela Nauta de San Telmo; todo en su contorno fué demolido y renovado con el peor gusto. Murieron también las brillantes instituciones que en él tuvieron cobijo: el "Montepío de Cosecheros", Cámara Agrícola que rescata al labrador de la usura, y el "Consulado Marítimo y Terrestre", Consejo de felices iniciativas y tribunal de la más alta ética comercial. La serenidad y la modestia, espíritu plástico de esta vieja casona, la hicieron milagrosamente sobrevivir a su vacuidad, como a "cuerpo que sin alma existe".

Su portada de mármol (fig. 26), retablo en cuyo ático se interpreta la virtud de la actividad bajo el lema "Socorre al diligente. Niega al perezoso", reclama enérgicamente la cruzada que rescate en absoluto a este noble edificio, pregonero de laboriosa historia y laurel enhiesto en campos de artística desolación.

El interior del edificio es noble y alegre, perfectamente ordenado a sus fines fundacionales. Un largo zaguán conduce directamente al patio, nervio distributivo

A  
R  
T  
E  
E  
S  
P  
A  
N  
O  
L

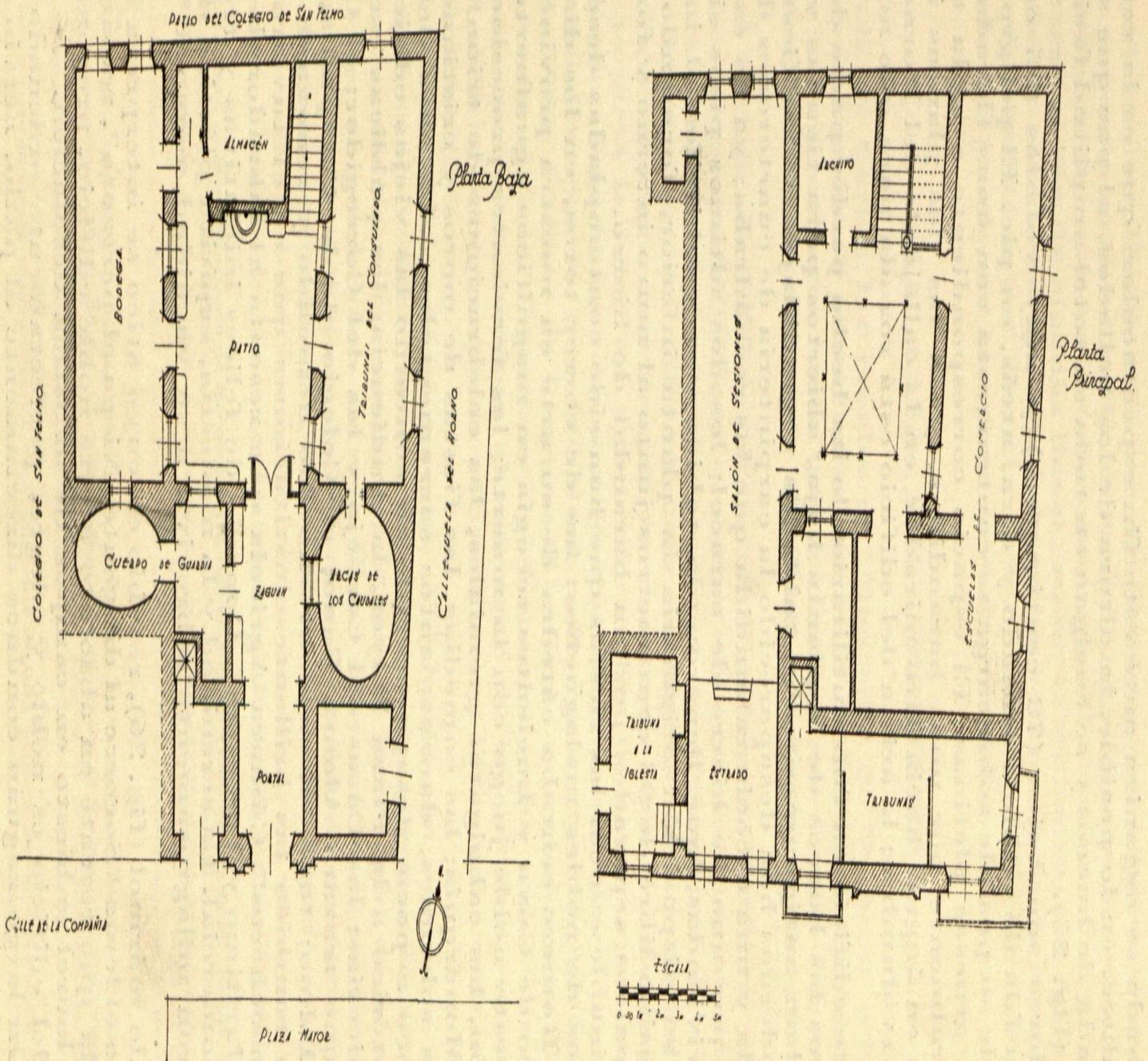


Fig. 27.—Málaga. Casa del Consulado Marítimo y Terrestre. Plantas baja y principal.  
Probable distribución de sus dependencias hacia 1800.

de las dependencias; el paso se incomunica por una recia reja de hierro, forjada y cincelada, posiblemente obra del maestro malagueño Luis Gómez (1). (Fig. 27).

En este zaguán se hallaba el Cuerpo de Guardia, que, aunque aislado del interior del edificio, ejercía su plena vigilancia. A través de una doble reja observaban la prisión y la Sala de los Caudales (2).

Pasados el zaguán y la reja de hierro, se halla el patio, con una preciosa fuente

SECCIÓN LONGITUDINAL

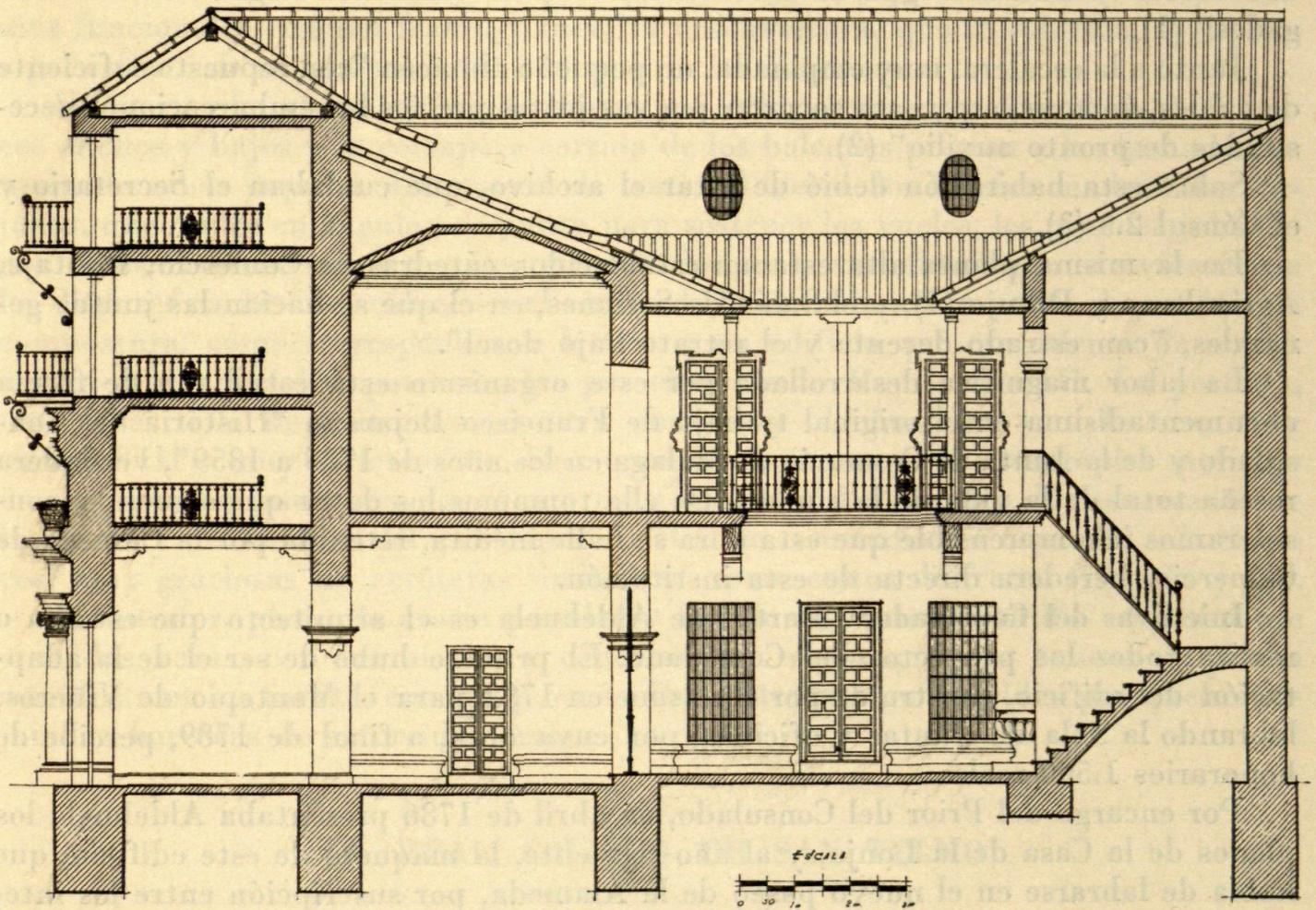


Fig. 28.—Málaga. Casa del Montepío. Sección longitudinal donde se advierte la forma y decoración del patio.

y galería alta muy volada, sin soportes; bajo ésta existen unos bancos de piedra que sirvieron de sitio de espera a labradores y comerciantes asistentes a estas benéficas instituciones (3). (Fig. 28).

(1) Este rejero hace en 1768 las verjas que cierran las puertas del crucero, y en 1783, la de la fachada principal de la catedral de Málaga. Coetáneos a él trabajan los maestros Pedro Carrera, Juan de Coronado, Francisco Martínez, Francisco de la Vega y sus hijos, José y Rafael. Sus obras, junto a las que en igual fecha se labran en Ronda, son quizá las postreras muestras suntuarias del arte del hierro en España.

(2) El Reglamento del Montepío regulaba este servicio en su artículo 6.º: "Se destinará un cuarto, próximo al Cuerpo de Guardia, con techo, suelo y paredés dobles, y una tronera con doble verja, por donde el centinela pueda ver, desde la parte de fuera, el interior de la pieza, en la que se hará una garita o tambor, contra la muralla del frente de la tronera, con el techo en bóveda o achaflanado, puerta segura y ámbito suficiente para situar el arca de caudales." Asimismo el artículo 7.º determinaba: que las llaves de esta dependencia las tuviesen el Tesorero y Diputado; que el arca fuese "segura y firme" y tuviese tres llaves, que custodiarían los tres Directores del Montepío; así, pues, para abrir el "arca de los caudales", hacía falta la asistencia de cinco miembros principales de la Junta. Esta dependencia y la prisión se desmontaron al hacerse la consolidación del edificio, en 1926.

(3) Estos bancos de piedra existen también en otros edificios de esta época, como el atrio de la Catedral, y en los ingresos del Palacio Episcopal y el de Salvatierra, en Ronda.

En este patio estaban, en su planta baja, la bodega del Montepío, donde se almacenaban, en tinajas de 300 arrobas, el vino y el aceite de los cosecheros, y enfrente, un salón donde el Tribunal del Consulado se reunía tres días en semana, imponiendo sanciones hasta de seis mil reales y "con facultad privativa para conocer y terminar todas las diferencias y pleitos que ocurran entre hacendados, comerciantes, mercaderes, empleantes y dueños de fábrica y embarcaciones; en todos los puntos relativos al comercio de tierra y mar, oyendo a las partes interesadas, a estilo llano, la verdad sabida y buena fe guardada, sin admitir pedimentos ni alegaciones de abogados" (1).

Junto a la escalera, muy empinada, un pequeño almacén "con repuesto suficiente de cables, áncoras, etc., para socorrer por sus justos precios las embarcaciones necesitadas de pronto auxilio" (2).

Sobre esta habitación debió de estar el archivo, que cuidaban el Secretario y el Cónsul 2.º (3).

En la misma planta alta estaban establecidos cátedras de Comercio, Pilotaje, Agricultura y Dibujo (4), y el Salón de Sesiones, en el que se hacían las juntas generales, "con estrado decente y el retrato bajo dosel".

La labor magnífica desarrollada por este organismo está estudiada de forma documentadísima en el original trabajo de Francisco Bejarano "Historia del Consulado y de la Junta de Comercio de Málaga en los años de 1785 a 1859", verdadera reseña total de la vida de la ciudad. De ella tomamos los datos que siguen, y consideramos incomprensible que esta obra se halle inédita, retenida por la Cámara de Comercio, heredera directa de esta institución.

**Inicativas del Consulado.**—Martín de Aldehuela es el arquitecto que estudia o realiza todos los proyectos del Consulado. El primero hubo de ser el de la adaptación del edificio, construído por él mismo en 1782 para el Montepío de Viñeros, labrando la Sala de Juntas y oficinas, por cuya obra, a final de 1789, percibe de honorarios 1.500 reales.

Por encargo del Prior del Consulado, en abril de 1786 presentaba Aldehuela los planos de la Casa de la Lonja, y al año siguiente, la maqueta de este edificio, que había de labrarse en el nuevo paseo de la Alameda, por suscripción entre los interesados en la empresa. Desgraciadamente, la obra no llegó a cristalizar, y no han llegado tampoco hasta nosotros las trazas del proyecto.

Asimismo se desconocen sus planes para el puente del Guadalhorce. En esta empresa, imprescindible enlace de Málaga con sus zonas agrícolas, tenía un verdadero empeño el Conde de Villarcázar, Prior del Consulado y propietario de la famosa hacienda del "Retiro", situada allende el río, el cual, como luego veremos, debió de tener en gran estima al maestro Aldehuela.

En 1786 se envían al Conde de Floridablanca los planos del puente, del arquitecto José Martín de Aldehuela, para que fuesen sometidos a la regia aprobación. Las obras se presuponían en 25 millones de reales, de los que aportarían: diez, el Ayuntamiento y el Consulado, y cinco, el Montepío de Cosecheros. Posteriormente pasa el proyecto por la información del arquitecto Domingo de Tomás, que estudia

(1) "Real Cédula...", arts. 27 y 28.

(2) Artículo 53.

(3) Artículo 52.

(4) Artículo 54.

otra solución, que es aprobada por Real Orden de 1793 y por la que se le abonan 11.000 reales; sin embargo, este puente de Guadalhorce tuvo una gestación sumamente retardada, pues no llega a inaugurarse hasta 1869 (1).

\* \* \*

En la Casa del Montepío de nuevo Aldehuela supo fundir con gracia sin par caracteres diversos de arquitectura y, como siempre, supo saltar sobre los problemas funcionales con tan franca y resuelta desenvoltura, que su solución es el principal asiento de su belleza; lo mismo que en los acueductos.

Había que hacer un edificio balcón, y así lo hizo, con gran desenfado. Los huecos anchos y bajos y la cerrajería corrida de los balcones prestan a las fachadas un marcado sabor popular. La manera de tratar el hierro, los fuertes cuadradillos forjados, quebrados en ángulo a la punta para sostener los vuelos; los grandes jabalcones, aumentan ese sabor popular y local. Pero a la vez, fundiendo atrevidamente los dispares caracteres, colocó en el centro de la fachada una portada de académica compostura, como correspondía, a la vez, a un edificio que era asiento de nobles instituciones oficiales, patrocinadas por el ilustrado Rey Carlos III. La portada, muy rica, toda de mármoles, es otra obra muy aldehuesca y, a la vez, muy siglo XVIII y muy carlotercista. Muy gracioso su ático con la filantrópica moraleja de su medallón; muy bien jugados, y muy del gusto del maestro, los escarzanos de la puerta y del frontón del guardapolvo del ático, acertados los capiteles sabatinescos, muy graciosas las acróteras simbólicas, como cestos de frutos (figs. 16 y 17).

El interior, pleno de gracia popular y andaluza, con su patinillo volado sobre cruzadas varas, con sus hierros y cancelas, con sus magníficos bancos de piedra corridos, con su fuente, con sus puertas de cuarterones guarnecidas por quebradas jambas barrocas de retorcidas orejas.

## EL REAL COLEGIO DE SAN TELMO

La libertad de contratación y navegación con India, decretada en 1778, produjo un extraordinario incremento del tráfico marítimo y, con ello, una urgente necesidad de aumentar el personal especializado en la ciencia náutica.

El Rey acudió, solícito, a remediar este menester: para ello amplía el Colegio Náutico de Sevilla, que se instaura también en otros puertos españoles, entre ellos el de Málaga (2).

Dice Cean Bermúdez, en sus *Notas* al libro de Llaguno, que Aldehuela dirigió el Colegio de San Telmo, ordenándolo en el que antes había sido de los jesuitas. Según todas las probabiliades, las obras que realizó Aldehuela fueron meramente de habilitación y de reforma de los locales que antes componían el convento de jesuitas. No existe ninguna fachada al exterior, porque todo el frente del Colegio de San Telmo lo ocupa la fachada de la que fué gran iglesia de los jesuitas. Este templo, que se conserva intacto, es una muestra muy interesante de nuestro arte del siglo XVII, y puede ponerse entre las primeras iglesias de planta circular que se

(1) Se dibuja y reseña en *El Museo Universal*, año XIII, núm. 24, págs. 188 y 190. Madrid, 1869.

(2) "Ordenanzas para el Real Colegio de San Telmo, de Málaga". Viuda de Ibarra. Madrid, 1787.

construyeron en España siguiendo la tradición de *el Greco* (iglesia del Colegio de D.<sup>a</sup> María de Aragón, en Madrid, Senado) y del autor de la iglesia de las monjas Bernardas, de Alcalá de Henares. Comenzóse este templo en 16 de mayo de 1626. Parece ser que en 1630 estaba terminado el grueso de la fábrica. Seguramente, con el deseo de hacer una construcción muy rápida, tomóse el acuerdo de que toda su decoración fuera pintada. Es un caso parecido al de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, en Madrid, salvo que en la iglesia madrileña la pintura no imita decoraciones arquitectónicas, sino que despliega libremente sus figuras y asuntos sin traba alguna, y en la iglesia malagueña, por el contrario, la pintura trata de crear el efecto ilusionístico de una verdadera arquitectura. Por su carácter, esta decoración pictórica, de estilo manierista, está muy cerca de las decoraciones pictóricas de la escuela escorialense. El arquitecto de la iglesia fué el jesuíta Alonso Matías, autor del retablo de la catedral de Córdoba (Llaguno, III, pág. 160). Trata de esta iglesia Braun en su obra *Spaniens Alte Jesuitenkirchen*.

Las edificaciones con que se encontró Aldehuela para acomodar el Real Colegio

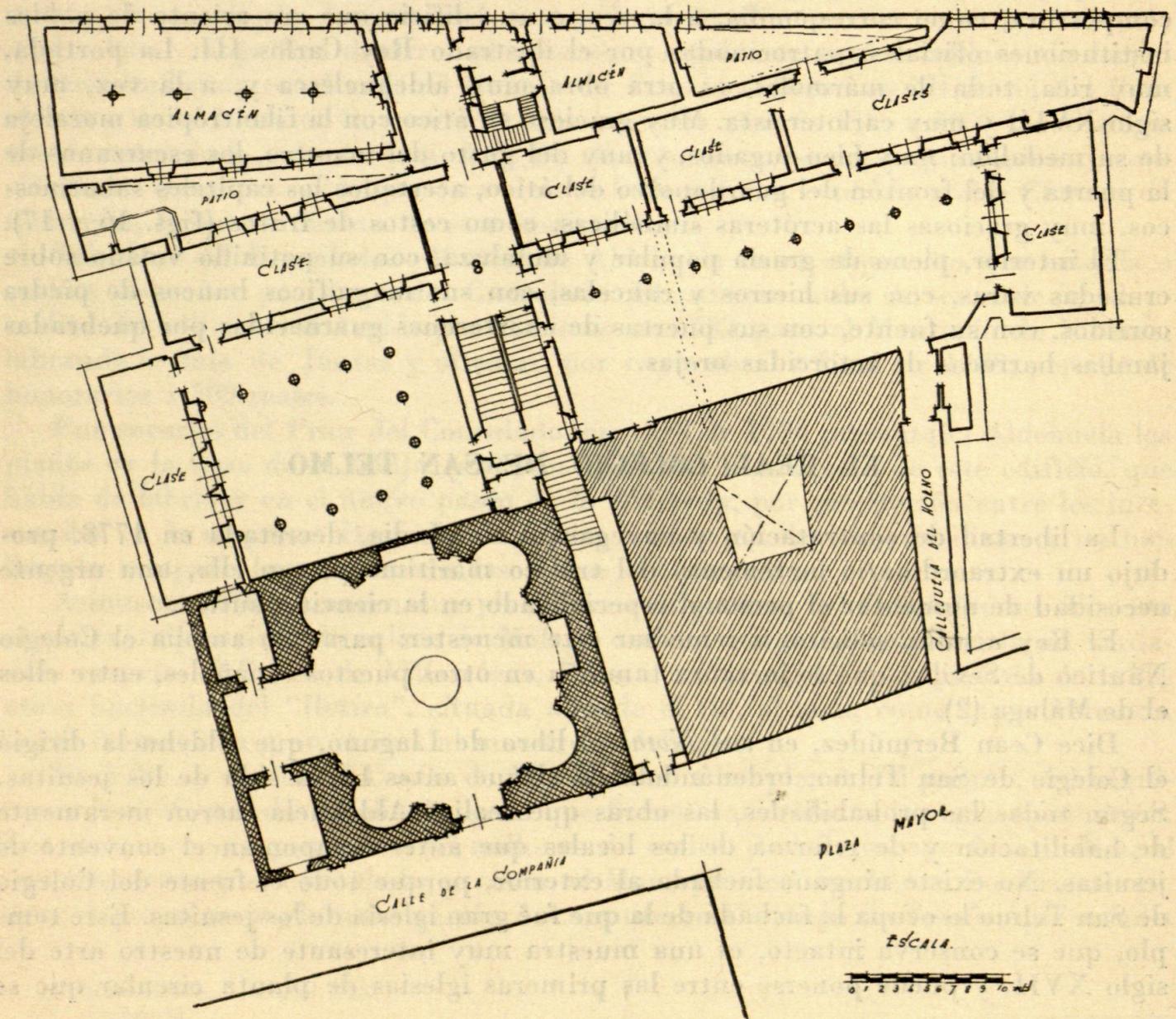


Fig. 29.—Málaga. Real Colegio de San Telmo. Planta.

de San Telmo cubren un suelo irregular (Fig. 29). Entre dos patios queda una escalera ampliamente resuelta, cubierta con una bóveda de espejo con lunetos. De los dos patios, el de la derecha según se entra, tiene una galería única por uno de sus lados más largos con ocho arcos de medio punto de arquivoltas sencillas sobre columnas; sobre la galería, dos pisos con pilastras separadas por impostas, donde alternan antepechos y ojos de buey; en el lado izquierdo, otro patio más reducido, pero mejor proporcionado, con galerías en tres de sus lados, también de arcos de medio punto, con la arquivolta escalonada típica sobre columnas toscanas y dos pisos encima separados por impostas y huecos entre pilastras y coronados por una cornisa con modillones, todo ello de ladrillo a veces moldado y aplantillado, casi diríamos labrado con perfecta limpieza. La arquitectura de este patio se hizo típica en Andalucía, y el más conocido entre los de la serie quizá sea el famoso Patio del Hospital de los Venerables, de Sevilla. Por influjo musulmán, muchas veces el arranque de las arquivoltas ocupa toda la base del ábaco del capitel sin dejarle vuelos; pero en este patio malagueño, por mayor clasicismo, se le deja al ábaco alguna volada. Si Martín de Aldehuela construyó alguno de ellos o los reformó en alguna parte, siguió tan de cerca las tradiciones locales, que su obra nada desentona del pretérito.

Procuró Aldehuela un acceso al Colegio a través del Consulado, "por no haber en dicha casa-colegio sitio más a propósito que el que arrima por un costado con esta casa del Real Montepío". A través de este acceso se llega a la amplia escalera ya aludida, que no nos parece tampoco obra de Aldehuela, ya que la decoración de puertas y bóvedas, por su carácter sesecentesco, está mucho más cerca del estilo de la iglesia. Se comenzaron las obras en 1786, y en 1789 estaban ultimadas, pidiendo Aldehuela su liquidación; lo que indica, por la brevedad del tiempo, que no pudo ser trabajo de importancia (1).

\* \* \*

Damos fin aquí a nuestra segunda salida al campo inagotable de la obra de Aldehuela, esperando, si Dios quiere, que otras sucesivas nos procuren nuevas y gratas sorpresas.

Nos resta agradecer al competente arquitecto malagueño Enrique Atencia, restaurador del Palacio Episcopal, los planos y documentación gráfica de este Palacio que ha tenido la gentileza de enviarnos y que avaloran este artículo.

(1) BEJARANO: *Op. cit.*, cap. VI, págs. 88 y 89 del ms.

# Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba

Por TOMAS MARTIN GIL

## I.—OCASION DE NUESTRO VIAJE

El día 8 de septiembre de 1941 me llamó a su despacho el Sr. Gobernador Civil de Cáceres, que lo era a la sazón D. Luciano López Hidalgo. Me llamaba para indicarme que era necesario acompañarse a D. Miguel A. Orti Belmonte, director del Museo Provincial y secretario de la Comisión de Monumentos, a Abadía. Iríamos acompañados de un arquitecto, el joven D. Angel Marchena Rodríguez, y era el objeto del viaje comprobar el estado de las ruinas de jardines y esculturas, tomar notas y fotografías de los restos de interés artístico que aun existieran en poder del dueño del palacio, D. José Flores Miña, y proponer lo que se juzgase procedente respecto a un destino ulterior de los restos encontrados: si debían ser trasladados al Museo de Cáceres o bien reinstalarlos, previa la restauración necesaria, en su primitiva situación, o, en último caso, ver si era posible crear, a base de los mismos, un pequeño museo local en alguna de las galerías del palacio que fué de la casa ducal de Alba.

Concretamente, mi papel era el de fotógrafo de la expedición. Con tal motivo, elegido el material necesario y preparadas mis cámaras, en la mañana del día 9 salimos de Cáceres, en dirección a Abadía, el Sr. Orti, Marchena, un hijo de don Miguel y el autor de estas líneas. Paramos unos minutos en Plasencia, y hacia las diez de la mañana estábamos en el pueblecito altoextremeño. Además del material fotográfico llevábamos con nosotros el tomo I del Catálogo de la provincia de Cáceres, original del Sr. Mérida, y el libro de D. Xavier Winthuysen, *Jardines clásicos de España*.

## II.—GEOGRAFIA Y PAISAJE

La impresión que me causó el sitio fué harto curiosa. Creía yo, que no conocía *de visu* el lugar y sí sólo por descripciones, que se trataba de un paisaje menos despejado. Ello a pesar de que algunos de los visitantes dicen que es llano, de amplios horizontes. Cuando llegamos, me di cuenta en seguida de que estábamos en Sotofermoso. En cambio, el Sr. Orti, que lo había visitado con anterioridad, pareció un tanto desorientado. Por esta causa, luego de algunas vacilaciones y preguntas, bajamos del coche en la misma carretera, ahora calle del pueblo. A unos doscien-

tos metros se elevaba el macizo palacio, y la verde arboleda de los jardines, olivares y campos de regadío nos decían ya mucho de las bellezas escondidas. Al fondo, por el norte y el este, las montañas de Baños, Hervás y Segura cierran el horizonte. El cielo estaba entoldado con hermosas nubes. El día era claro, luminoso, templado.

La situación geográfica de los jardines es, aproximadamente, 40° 15' 4" de latitud N. y 2° 15' 3" de longitud O. respecto al meridiano de Madrid.

En cuanto a comunicaciones, podemos decir que no faltan, por fortuna, medios cómodos para llegar a Sotofermoso. Su distancia a la estación de ferrocarril de Aldeanueva del Camino, en la línea de Cáceres a Zamora por Plasencia y Salamanca, es de 4,5 kilómetros por carretera de tercer orden, que es la que une la de Salamanca a Cáceres, por Béjar, Baños y Plasencia, con Valverde del Fresno, junto a la frontera portuguesa. La distancia de Abadía a Cáceres, por la carretera mencionada, es de 116 kilómetros. A Hervás, su cabeza de partido, es de 11 kilómetros. A Salamanca, poco más de 100.

### III.—LO QUE VIMOS EN ABADIA

Dejando a un lado el pueblecito, pequeño, de bajas casas con tejados rojos, y del cual nos llamaron la atención la rústica iglesia, con su espadaña y una cruz de término, gótica y sencilla, vinimos a parar a la fachada del palacio. Tiene delante una especie de amplia plaza de armas, apenas cerrada por otros edificios anexos y algunos muros. Desde el pueblo conduce a ella un ancho camino bordeado de centenarios álamos negros.

La fachada nos dió ya la impresión de algo grande, de importancia. Puertas góticas, tapiadas; sobre la moderna, rectangular, el escudo de la casa de Alba. A través de esta puerta se ve el gran patio central, especie de claustro, con arcos moriscos apuntados en sus galerías bajas, y rebajados, mucho más modernos, en la parte superior. Es patio amplio y hermoso, restaurado recientemente con gran discreción. Nos ofreció las notas de limpieza y silencio al penetrar en él.

A la izquierda de la entrada, en el rincón sudoeste, se abre una alta puerta, en arco de medio punto, con un elegante trofeo militar encima enmarcando el sitio para un busto o escudo. Penetrando por esta puerta se observan, a uno y otro lado, dos estatuas de mármol blanco, muy mutiladas y maltrechas, que representan dos sátiros. Enfrente del arranque de la escalera, sobre un pedestal alargado de líneas barrocas, se ve un busto de mármol, al parecer de un emperador romano.

Cuando llegamos al palacio, aun no había venido el Sr. Flores, y, por lo tanto, nos permitimos curiosear en la parte exterior. La fachada Este linda con un magnífico olivar, de rica tierra y alta y sana arboleda. Según nos afirmaron—no lo comprobé—tiene esta finca 360 filas de olivos. Por el Norte llega hasta las márgenes del Ambroz, ocupadas en aquella época por plantaciones de tabaco, judías, tomate y pimiento. Una verdadera riqueza, porque el agua no falta a pesar de venir el río ya muy pobre.

La parte Norte del palacio y la del Oeste están ocupadas por los jardines. Para llegar a ellos atravesamos unas puertas que dan paso a una especie de miradero. Bajando hacia la izquierda, y a través de una hermosa portada de granito, que

por tener un escudo con yugo y flechas denota ser del XV, se pasa a la llamada plaza de Nápoles. No he de describir esta plaza-jardín, hoy convertida en huerta, de igual modo que el llamado jardín bajo. Pero sí debo decir que aun está en pie el muro del sur, con los cinco nichos en arco de medio punto, en el primero de los cuales (el de poniente) se encuentra todavía la estatua de Andrómeda, *in situ* al parecer. Subsisten en los muros laterales los huecos para las cabezas en bajorrelieve, y en el fondo del nicho medio el escudo de los Albas. Algunos restos de la fuente octogonal del centro se ven entre los hierbajos, que crecen, como toda mala hierba, por el suelo del rectángulo que forma la plaza. Dos rampas hoy, antes escaleras, forman los lados del poniente y saliente. En esta última parte se levanta el hermoso muro de granito que limita el miradero por este lado. La parte norte de la plaza se comunica, por una puerta, con el jardín bajo.

Pasamos a este jardín, en el cual, salvo los restos de las ventanas al río Ambroz, todo ha desaparecido, incluso el centenario ciprés. Quedan dichos restos, los muros del recinto y, en la parte sur, el enorme frente del muro del miradero del palacio, con sus escudos afectados por la acción del tiempo. Las ventanas, monumentos tan importantes para la historia del Arte, siguen, lenta e inexorablemente, su ruina. Luego hablaré de su estado y de lo que de ellas me llamó la atención. Orti Belmonte hizo una observación curiosa: el mosaico del piso, que aun se conserva en una de ellas, en la del emparrado, es de cerámica policromada.

Salimos del recinto de los jardines y del palacio para fotografiar el conjunto desde la parte allá del río, que pasamos a pie enjuto. Echamos una ojeada al pueblecito y cometimos la omisión, por falta material de tiempo, de no entrar en su iglesia. Creo que en ella se conservan algunas cosas notables, procedentes del convento, hoy también en ruinas, de la Bien Parada. Prometo, si, como lo espero, puedo ir al pueblo de Abadía a investigar en sus archivos, dar notas gráficas de las mismas y del convento aludido a los lectores de esta Revista, por creer tienen la suficiente importancia para el arte español.

Volvimos al palacio por haber tenido noticia de la llegada del Sr. Flores Miña, y luego de recorrer con él las galerías y habitaciones del piso superior, en alguna de cuyas estancias vimos restos de esculturas, determinamos el plan a ejecutar.

#### IV.—LO QUE HICIMOS EN ABADIA

Muy poco, poquísimo, para la ingente tarea que allí está marcada. Angel Marchena midió la plaza de Nápoles. No sé si habrá concretado sus notas en algún plano. Creo que no; precisamente porque no pudo completar los datos. Quedamos con el Sr. Flores en que, mientras hacíamos las fotografías de la referida plaza y del jardín bajo, se sacaran al patio todos los restos de estatuas y de mármoles encerrados en dos oscuras habitaciones del ala norte del palacio, en una de las cuales entró Winthuysen y obtuvo una fotografía. Y en estas tareas transcurrieron las escasas horas de la mañana y de la tarde, con un breve descanso para comer, galantemente invitados por el dueño de la finca.

He aquí una lista, comentada, de las fotos tomadas por mí, y que publico ahora: **Vista general** (lám. I, fig. 1).—En primer término, la margen derecha del Ambroz

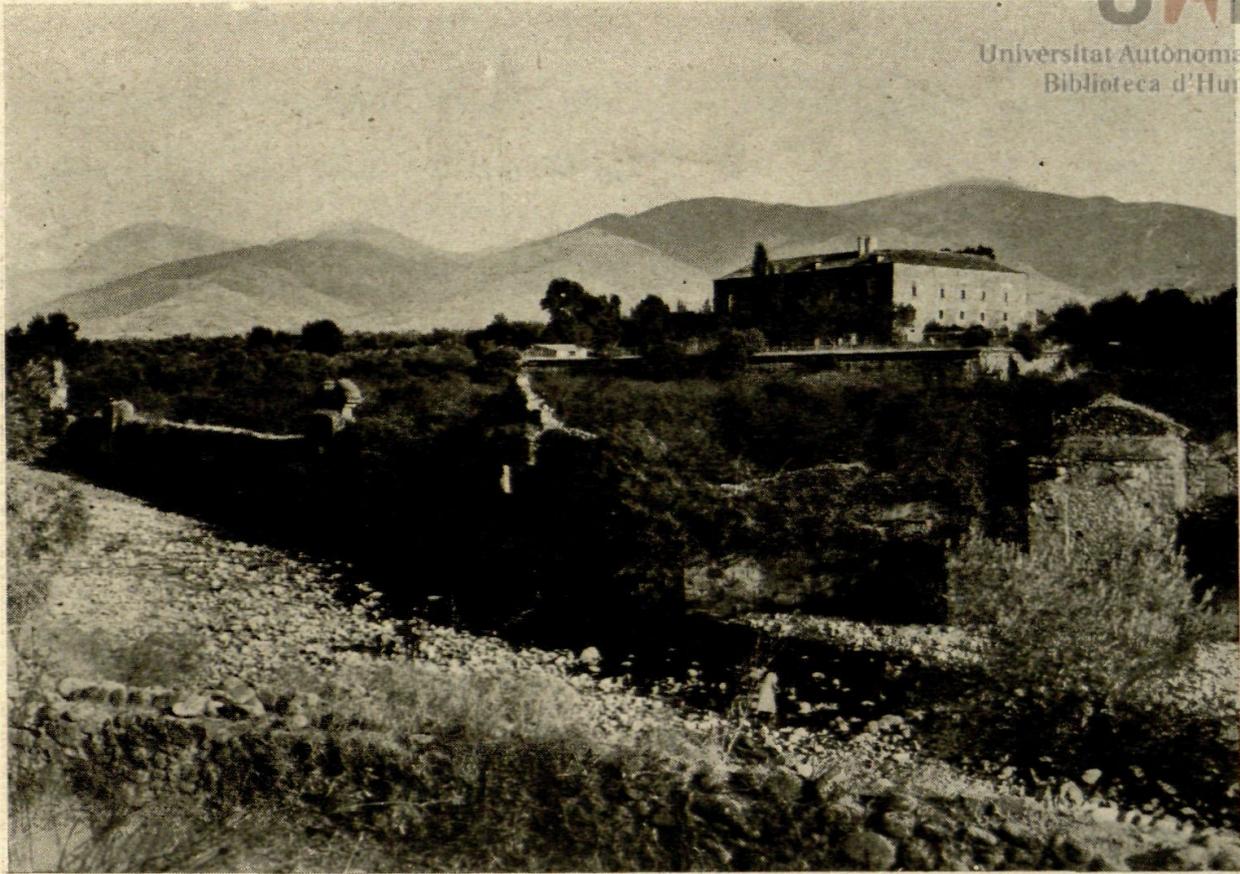


FIG. 1.—Abadía: Vista general.

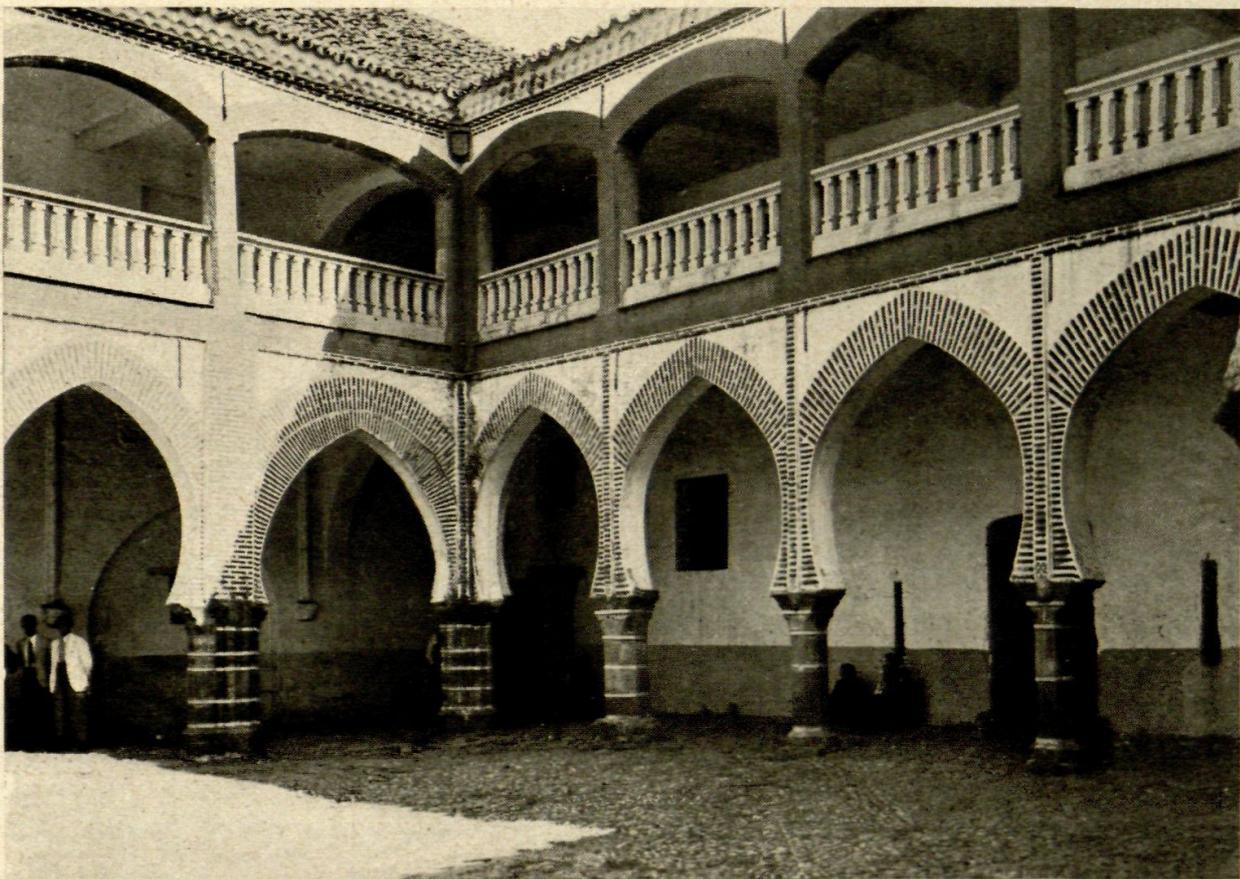


FIG. 2.—Abadía: Patio central del Palacio.

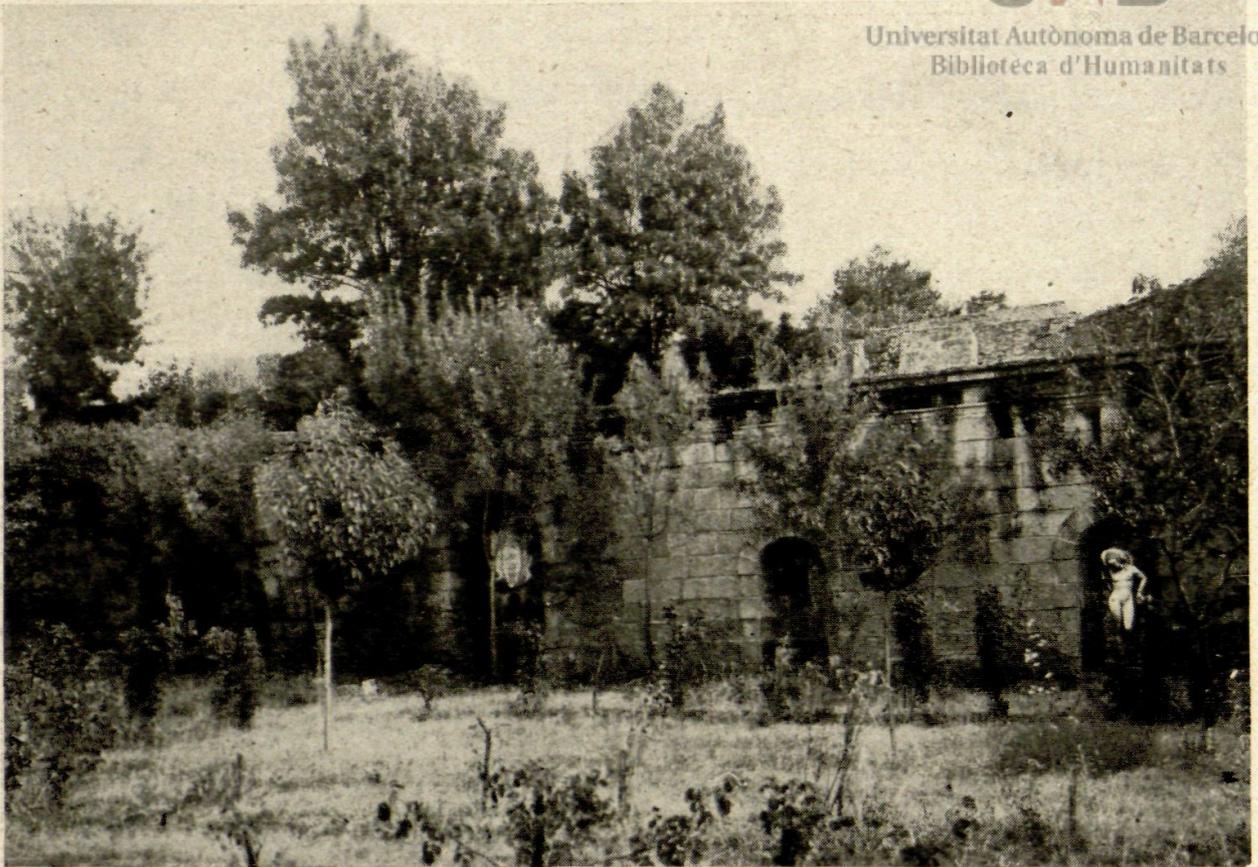


FIG. 3.—Abadía: Plaza de Nápoles.



FIG. 4.—Abadía: Restos de estatuas.

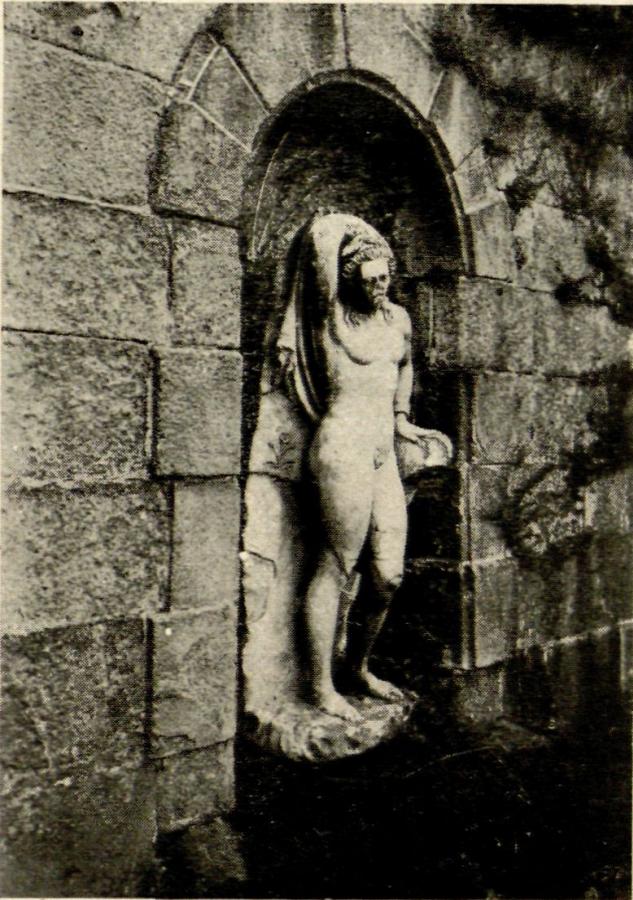


FIG. 5.—Abadía: Andrómeda.

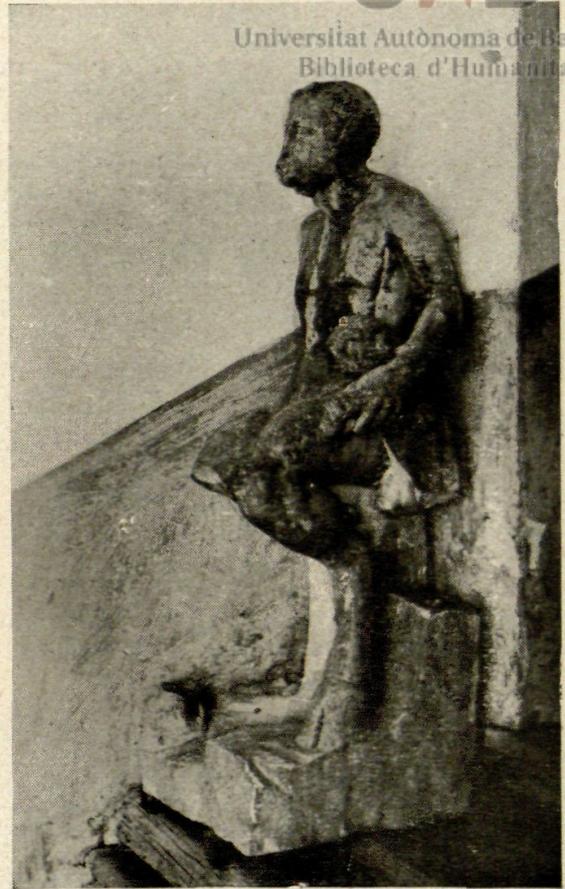


FIG. 6.—Abadía: Un fauno.



FIG. 7.—Abadía: Un geniecillo.

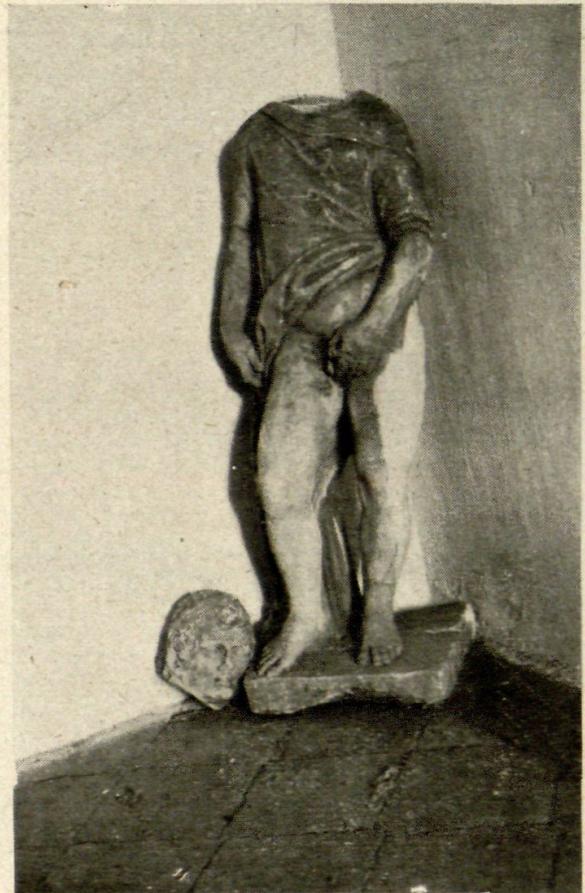


FIG. 8.—Abadía: Estatua de un adolescente (firmada).

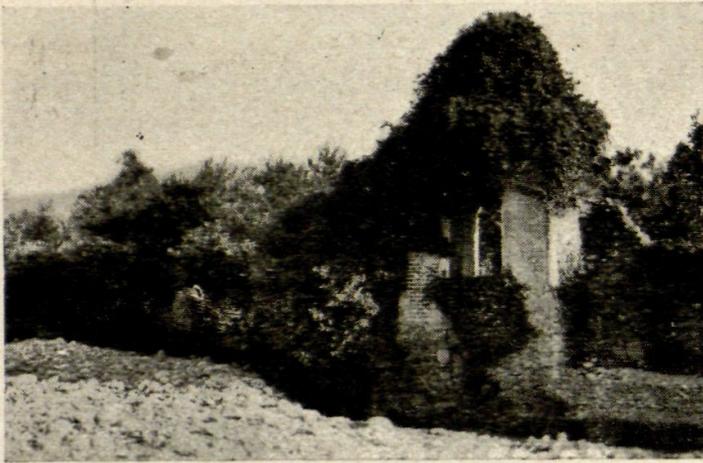


FIG. 9.—Abadía: Ventana del jardín bajo, desde el río.

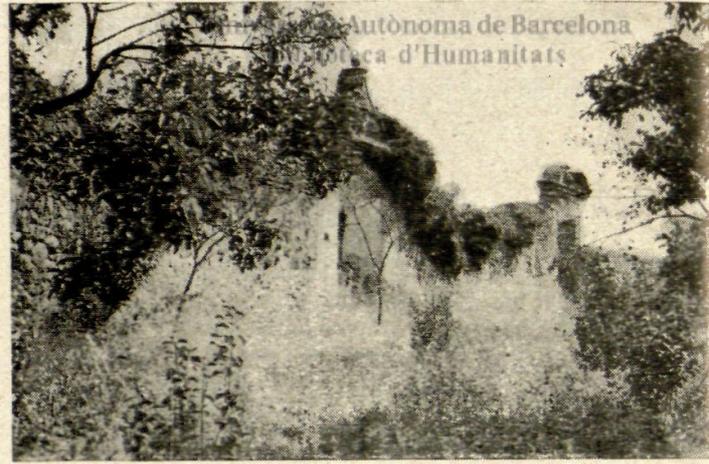


FIG. 10.—Abadía: Trozo de jardín bajo.



FIG. 11.—Abadía: Mármoles diversos.

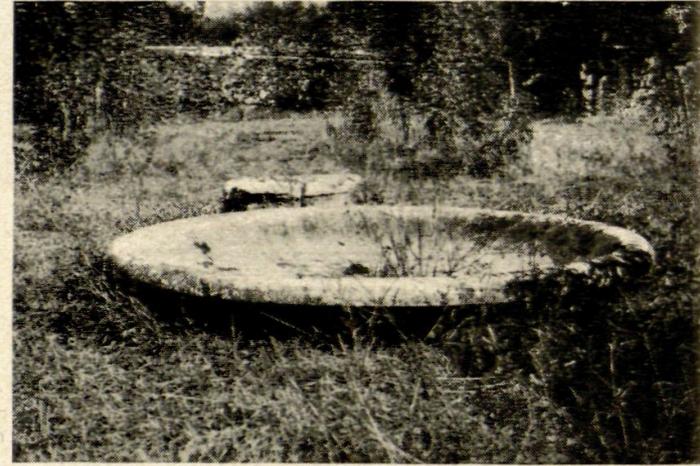


FIG. 12.—Abadía: Taza de una fuente.



FIG. 13.—Abadía: Restos de estatuas.



FIG. 14.—Abadía: Busto en bajo relieve.

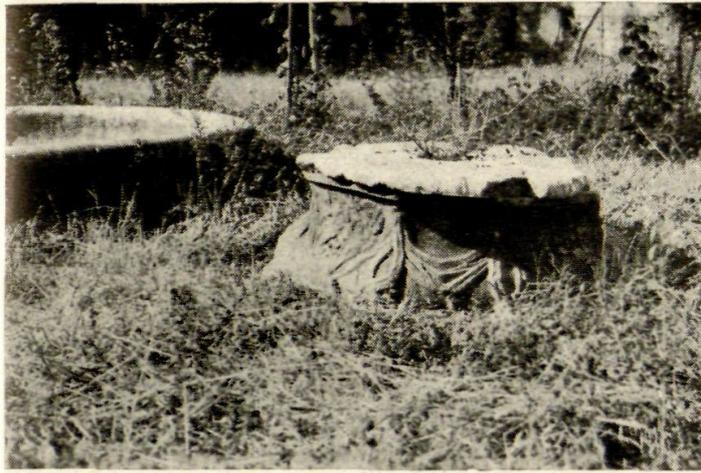


FIG. 15.—Abadía: Basa de mármol.

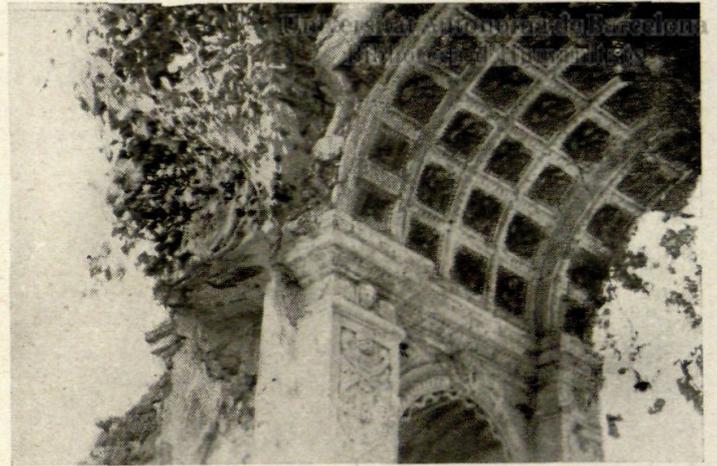


FIG. 16.—Abadía: Bóveda de una de las ventanas al río (detalle).

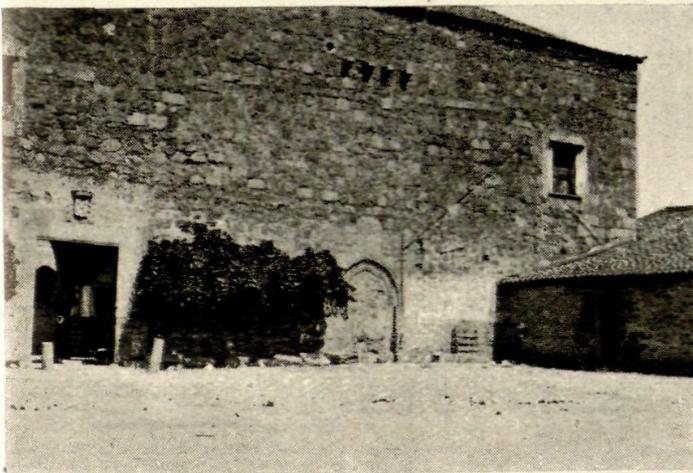


FIG. 17.—Abadía: Fachada Sur del Palacio.



FIG. 18.—Abadía: Basa de mármol.

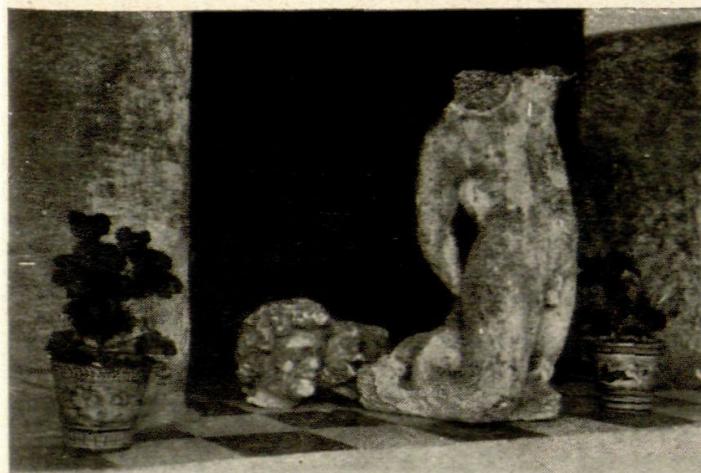


FIG. 19.—Abadía: Estatua de un tritón.

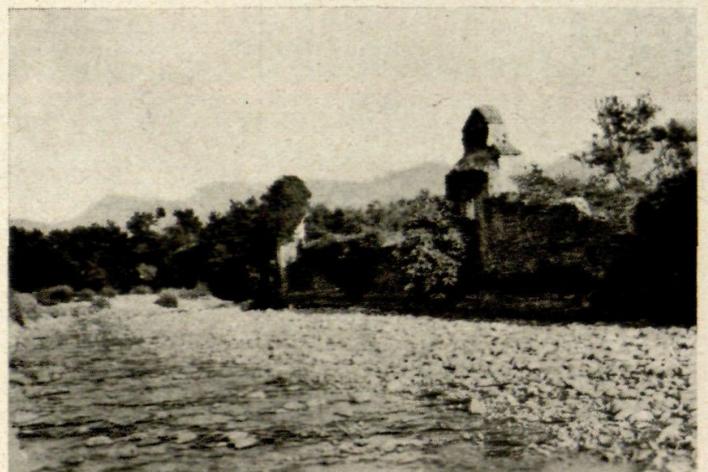


FIG. 20.—Abadía: Paisaje del río, con dos ventanas.



FIG. 21.—Abadía: Detalle de una ventana.



FIG. 22.—Abadía: Entrada a la escalera.



FIG. 23.—Abadía: Una puerta o ventana al río.

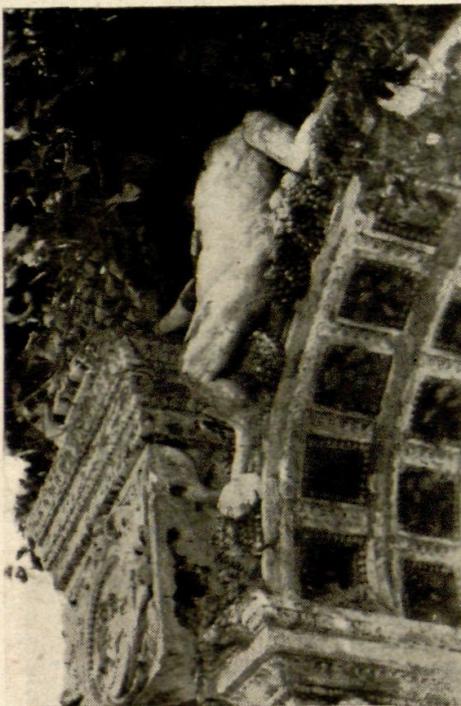


FIG. 24.—Abadía: Rincón del arranque de un arco.



FIG. 25.—Abadía: Capitel de una pilastra, con cartela y relieve.

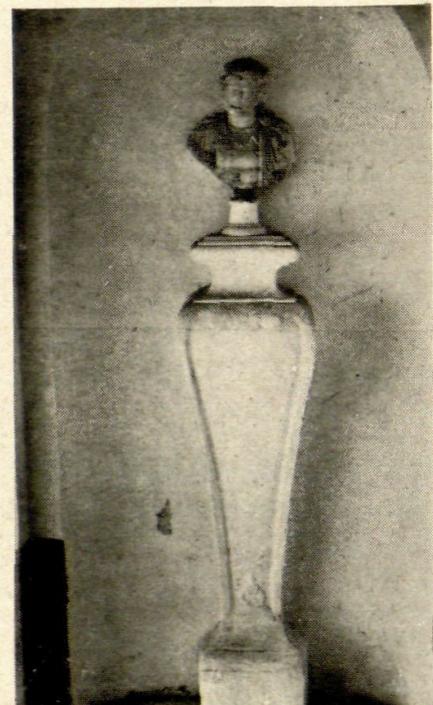


FIG. 26.—Abadía: Busto sobre un pedestal.

o Sarracinos, con su orilla de cantos rodados, graníticos; luego, la cinta oscura del río, muy mermado; su margen izquierda lame los cimientos del muro del jardín bajo. Se ven en este muro cinco de las seis ventanas de dicho jardín y una puerta, tapiada, en el chaflán noroeste. Tras la masa sombría de la arboleda de frutales que hoy lo llenan, se divisa el largo muro del miradero del palacio. Detrás se alza éste; vemos dos de sus fachadas, las del norte y del oeste. Al fondo, la sierra de Segura.

**Fachada del palacio** (lám. V, fig. 17).—Recompuesta, aprovechando trozos de un edificio mucho más viejo. Obsérvese una de las puertas ojivales, tapiada, con asomos de arrabá. Encima, cuatro canecillos o apoyos que pueden haber sido de un balcón defensivo o saetera. Más al centro—izquierda de la figura—se abre una puerta, adintelada, que lleva encima el escudo de la casa de Alba.

**Paisaje del río, con dos ventanas** (lám. V, fig. 20).—La ventana primera es la mejor conservada y se describirá cuando se hable de su fotografía por la parte del jardín.

**Ventana del jardín bajo, desde el río** (lám. IV, fig. 9).—Cubierta de hiedra, deja adivinar su barroco coronamiento.

**Trozo del jardín bajo, con dos de las ventanas** (lám. IV, fig. 10).—La fotografía da una buena idea del estado actual de este jardín, hoy huerto de frutales y otras plantas de utilidad.

**Patio central del palacio** (lám. I, fig. 2).—Comprende su rincón sudeste. En la parte sur se ven cuatro de los cinco arcos, y dos en la este. No es de construcción muy regular, pues se ven arcos de diferente anchura, y lo mismo ocurre con los apoyos o columnas. En la izquierda, al fondo, se ve una puerta tapiada en arco apuntado y encuadrada en su arrabá. ¿La de la primitiva iglesia? No puedo decirlo, porque, al parecer, se han llevado a cabo en el conjunto reformas que la enmascaran. Por otra parte, como la fotografía describe bien el patio, me abstengo de decir nada más.

**Plaza de Nápoles** (lám. II, fig. 3).—Fotografía tomada con no buena iluminación. Pero da una idea de lo que es la plaza. Se ven en ella algunos de los nichos para esculturas del muro granítico del sur, entre ellos el central, con el escudo, y el de Andrómeda. También se distingue el cornisamento renacentista, sencillo, de la parte alta. ¿Estaba el llamado jardín alto encima y al sur de este muro? Así lo dice Mérida. Pero Winthuysen lo coloca en el miradero. Es asunto a dilucidar.

**Andrómeda. Lado derecho de la escultura** (lám. III, fig. 5).—La cara, que debió de ser sumamente expresiva, está desfigurada en gran parte. Pero, a pesar de todo, se echa de ver que esta estatua es de buen arte, realista, y en materia nobilísima. Es digna de un acabado estudio y de que se la salve de un destino infausto.

**Taza de una fuente** (lám. IV, fig. 12).—Es de mármol blanco, de gran diámetro y poco fondo. Es de forma circular y debió ser la taza inferior de la fuente del jardín o plaza de Nápoles. Está completa. Más al fondo se ve una basa.

**Basa de mármol** (lám. V, figs. 15 y 18).—Por su situación pudiera ser el apoyo de la taza anterior. Es circular, y sus labores, con cintas y caras grotescas de monstruos, la dividen en ocho partes, concordando con la división octogonal que dan a la mencionada fuente los viajeros.

**Arranque de una bóveda o arco de ventana** (lám. V, fig. 16).—Corresponde a la ventana del extremo este del jardín bajo. Dos arcos apoyados en decoradas

pilastras encuadran la bóveda o ancho arco central. De casetones adornados con relieves en forma de grandes flores y separados por molduras finamente labradas. Entre las dos pilastras se echa de ver la parte superior del arco de uno de los nichos laterales para estatuas en concha estriada.

**Capitel de una pilastra** (lám. VI, fig. 25). — De la ventana anterior. Es curioso coronamiento de una hornacina, para escultura, de sección angular. En el centro de su cartela, dentro de un círculo rodeado por tres filetes diferentes, hay un bajorrelieve, al parecer Venus saliendo del mar, con otra figura. La cartela es notable por el airoso movimiento de sus bordes.

**Rincón del arranque de un arco** (lám. VI, fig. 24).—Bajo el cuerpo de un sátiro se ven los racimos de uvas que dan nombre a esta ventana. Dichos racimos están tan perfectamente ejecutados en estuco como todo el resto de la obra. Volveré, a su vez, sobre estas ventanas, algunas lo suficientemente completas para permitir obtener de ellas una buena e instructiva colección de planos, dibujos y fotografías de arte.

**Detalle de la pilastra de otra ventana** (lám. VI, fig. 21).—El capitel tiene forma cúbica y está sostenido por un mascarón. Sobre la cara frontal del capitel, el escudo ajedrezado de los Albas en una cartela barroca. Véase el adorno lateral con una espiral en relieve y dos borlones.

**Una ventana al río** (lám. VI, fig. 23). — Aunque está publicada esta ventana, me atrevo a darla aquí a causa de su relativamente buen estado de conservación y a su interés estilístico; ya que las bolas de los lados, el frontón sobre la cartela rectangular y las curiosas pilastras le dan enorme importancia, dada su fecha, para fijar jalones en la historia del Arte español.

**Estatua de un geniecillo** (lám. III, fig. 7). — Está colocada sobre una ménsula de mármol frente a la terminación de la escalera, en la galería superior del patio. Está desnudo, le falta la cabeza y monta sobre un monstruo marino de cabeza de cabra y aletas pectorales. Su altura es poco mayor de un metro.

**Estatua de un tritón** (lám. V, fig. 19). — También descabezado, aun con su cabeza al pie. Está en una repisa de la subida de la escalera; por su tamaño lo creo de la misma serie que el anterior. También es de mármol blanco.

**Estatua de un adolescente mingitor** (lám. III, fig. 8). — Está escondida, dada su actitud, en una de las habitaciones superiores. Allí pude fotografiarla, con luz inadecuada desde luego, y tal como la encontré. Su cabeza está al lado, bien conservada. Se trata de la única estatua firmada, por el florentino Francisco Camilani, en 1555. Según Ponz, estaba esta estatua en la gran fuente octogonal de la plaza de Nápoles. Precisamente formaba parte de una serie de dieciséis, cuatro en cada una de las entradas de la plataforma de la fuente; dos en los pedestales de dicha plataforma, y las otras dos en los del primer escalón de cada escalerilla. Se trata de una escultura compañera de las dos anteriores. Ponz vió quince.

**Entrada a la escalera** (lám. VI, fig. 22).—Portada en medio punto con trofeo heroico (¿siglo XVIII?) que encierra un óvalo coronado con una corona ducal. A ambos lados del vestíbulo de la referida entrada están colocadas dos estatuas de faunos.

**Fauno** (lám. III, fig. 6).—Muy maltratada esta estatua, como la compañera. Deben proceder de la escalinata que comunicaba la plaza de Nápoles con el jardín bajo. Allí los vió Ponz.

**Busto romano sobre un pedestal** (lám. VI, fig. 26).—No se entienda lo de romano más que en el sentido de su atuendo. Para poder decir si es romano o del Renacimiento, será necesario, como en el caso de otras estatuas y relieves, un detenido examen por peritos. El pedestal es de la época del trofeo de que antes se hizo mención.

**Restos de estatuas** (lám. II, fig. 4). — Es un grupo de las que fueron sacadas de su encierro por orden del Sr. Flores Miña y a nuestros ruegos. Son siete torsos, mayores y medianos; un pedestal de fuente de grandes hojas; la parte superior de la estatua de un niño; una cabecita de caballo muy maltratada; tres cabezas de diversas estatuas, pies, manos y otros pequeños trozos. A mi juicio, la primera estatua, la de la izquierda, es la de Baco. Sigue uno de los geniecillos de la colección citada antes, la de la villana, y luego otras, al parecer, dioses y diosas de la Mitología.

**Restos de estatuas** (lám. IV, fig. 13). — De la misma procedencia que los anteriores. Pueden verse en la foto: un personaje togado, que el Sr. Orti Belmonte cree mármol romano trabajado en la antigüedad; el pellejo que sostenía Baco; dos torsos y otros varios restos.

**Mármoles diversos** (lám. IV, fig. 11). — Cabezas en bajorrelieve, molduras, animalillos mutilados, etc., etc. Al fondo de esta fotografía se ven dos tazas, oblongas, de mármol.

**Cabeza en bajorrelieve** (lám. IV, fig. 14). — La fotografié, con muy mala luz, en la habitación en que estaba. Según el Sr. Orti, puede ser la de Cicerón.

## V.—PROBLEMAS DIVERSOS

1.º **Preliminar bibliográfico.**—Se hace necesario, antes de plantear los problemas a que dan lugar los múltiples restos exhumados por nosotros en nuestra visita a Abadía; restos que, como se puede comprender, no deben ser todos los existentes, ni mucho menos, con todo y con ser los fotografiados en número muy superior a los citados por los Sres. Mérida y Winthuysen. En efecto: poco antes de nuestro regreso descubrimos, ocultos por unos viejos capachos de molino aceitero, en un rincón del patio, un magnífico grupo de las tres Gracias, también mutilado. Debo, pues, indicar que los libros modernos de que puede disponer el aficionado a estas cosas, para estudiar el asunto de que tratamos, son los ya dichos. En primer lugar citaré el Catálogo Monumental de la provincia de Cáceres, del Sr. Mérida. En su tomo I y en las páginas 254 a 264, números 554 y 555, se habla, con toda la autoridad del sabio, de los restos de Abadía. Antes trae una pequeña reseña histórica, y en el tomo de láminas, dos fotografías.

También se describen los jardines de Abadía en la notable obra de D. Xavier de Winthuysen, *Jardines clásicos de España* (Castilla), Madrid-MCMXXX. Ocupa su descripción las páginas 31 a 44 y se ilustra con un plano y siete fotografías. El viaje del Sr. Winthuysen se realizó en 1920. El del Sr. Mérida debió de ser poco anterior, ya que el Catálogo se editó en 1924.

Los dos autores citan tres obras antiguas, en las que se trata de nuestros jardines: una, la de Villalva, el cual terminó su libro en 1577, dándole el título de *El pe-*

*regirino curioso y grandezas de España*. Fué publicado por los Bibliófilos Españoles, Madrid, 2 vols., en 1886 y 1889. La segunda son las *Rimas*, de Lope de Vega, donde se inserta un pequeño poema titulado *Descripción de la Abadía, jardines del Duque de Alba*. La tercera es el clásico *Viaje de España*, de Ponz. En las páginas 18 a 29 del tomo VIII se da cuenta por este viajero de lo que alcanzó a ver todavía de los notables jardines.

A todas estas fuentes de información debe acudirse si se quiere ir a la resolución de los problemas que pueden ser planteados. El primero será, naturalmente, el ponerlas de acuerdo entre sí y con los restos actuales. Veamos algunos de los dichos problemas.

2.º **Problemas artísticos.**—Pueden reducirse a tres principales: a) de identificación; b) de restauración, y c) de instalación y conservación.

a) El problema de identificación de restos, estatuas y lugares, a mi juicio, no es de los más difíciles. Pero tengo que indicar que a su resolución debe preceder, como algo indispensable, la busca y captura, incluso mediante excavaciones, de todos los restos que aun se ocultan a nuestro conocimiento. Es lógico que existan en cantidad notable. Ya indiqué antes que nos bastó tirar de unas viejas esteras o capachos para dar con un magnífico grupo de desnudos femeninos en mármol, casi de tamaño natural. Una vez descubierto todo lo que pueda descubrirse, y tomando por guía las descripciones (la de Ponz es la más reciente y objetiva, puede servir de mucho), deberá irse estudiando cada fragmento, tanto de estatuas como ornamentales, poniendo especial cuidado en su medida, numeración y adjudicación provisional al conjunto, de entre los descritos, en que mejor encuadre.

Y ahora una pregunta y un objetivo a perseguir por los jóvenes investigadores: ¿no habrá entre los papeles de Ponz dibujos, croquis o bocetos de estas cosas de Abadía? No sé si se conservarán los papeles relativos a su viaje; pero presumo que sí, dado el carácter y la índole del mismo. Quizá en la Real Academia de Bellas Artes estén archivados, y una buena busca nos los devolverían. Creo que, de encontrarlos, darán mucha luz sobre estas cosas. También pueden encontrarse en otros archivos, literatos, viajeros e historiadores noticias nuevas que ayudasen a la identificación de restos.

Por mi cuenta, Abadía ha perecido, como Yuste, más que por otra cosa, por un abandono impuesto por circunstancias raras y absurdas: a los españoles de ciertas épocas llegó a darles *vergüenza* de algunas figuras y de algunos hechos de la Historia patria. Carlos V y su general el Gran Duque de Alba son testigos de mayor excepción. Se nos ha llenado el alma de tantas acusaciones en su contra y los hemos relegado de tal manera al desván del olvido, que hasta sus residencias y palacios se han visto envueltos en esta fría y tonta repulsa.

b) El problema de la restauración, una vez resuelto el anterior, se reduce, como todos sabemos, a una cuestión de técnica y de trabajo. De tener necesidad de acometerlo, yo supongo que tendremos en casa buenos y hábiles restauradores que le darían cima satisfactoriamente. Por esta causa no he de insistir más acerca del mismo.

c) Reinstalación. Seguiría, como consecuencia inmediata, a la resolución de los problemas anteriores. Verdad es que se habrán perdido muchas cosas y que, por lo mismo, sería inútil la pretensión de volver los jardines a su primitivo estado. Pero, a mi juicio, y perdónese esta manía de opinar, lo que tenemos hoy, lo que

pueda descubrirse y las óptimas cualidades del paisaje y sitio de Abadía compensarían con creces todo el trabajo que se realizara. Nada se perderá con ser ambiciosos en este aspecto de la cuestión. ¿Que no puede hacerse todo? Lo que se hiciera, poco o mucho, ya nos absolvería de nuestros pecados.

Y vamos a otra clase de problemas.

3.º **Problemas históricos.**—De que se escriban estas líneas, que yo quisiera honradas y, como tal, eficaces, tiene la culpa el catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes D. Enrique Pérez Comendador, verdadero maestro de nuestra escultura actual, espíritu cultivado de artista, ducho en todo cuanto se relaciona con su arte y buen catador de bellezas. Pasó por Abadía y se dió perfecta cuenta de que allí se esta arruinando un tesoro. Me comunicó sus impresiones y me hizo abrir los ojos; yo, que tengo a gala ser un decidido partidario de la acción exaltadora de nuestra tierra, no había puesto nunca los pies en Abadía. El Sr. López Hidalgo, caballero español ante todo y sobre todo, me llevó a una tarea que me obligaba a conocer los jardines. Pude, pues, enterarme, *de visu*, del sitio, de las ruinas y de los restos. Luego, estudiando el caso y repasando libros, he podido darme cuenta de que con los problemas artísticos tan importantes que lleva dentro el hecho se relacionan otros, de carácter histórico, tal vez de parejo o de más subido valor.

Y como estos problemas históricos se enlazan íntimamente con los anteriores, de ahí la razón de que me atreva a plantearlos. Hay uno, en especial, que reclama su inclusión en esta Revista. Me refiero al de los estilos que pueden rastrearse en Abadía, sobre todo en relación con las fechas, ciertas o probables, que tenemos como datos. La de 1542, que se da en el discurso de recepción del Duque de Alba en la Real Academia de la Historia. Es la que atribuye al encargo de mármoles a Génova. La de 1555, esculpida en una estatua, es reveladora. La de la visita de Villalva, anterior a 1577, que da por realizadas las ventanas al río.

Yo me planteo los problemas históricos relacionados con Abadía de la siguiente manera: 1.º ¿Cómo surgió en la mente del Gran Duque de Alba la idea de llevar a cabo la construcción de estos jardines? ¿En qué momento? ¿Qué medios puso en práctica para realizarla? ¿Cuáles fueron los artistas, españoles y extranjeros, encargados de darle cima? ¿Cuándo se terminaron? ¿Qué fiestas, qué sucesos los tuvieron por escenario?—2.º El problema históricoartístico de los estilos. Creo que puede acometerse en la actualidad con grandes probabilidades de ser resuelto con acierto. Bastaría llevar a cabo un estudio completo, integral, de los restos de las ventanas al río. Limpiarlas, medirlas, fotografiarlas en conjunto y detalles, dibujarlas debidamente, tal como se encuentran y en plan de reconstrucción. Todo ello de una manera minuciosa, llegando incluso al análisis químico de los materiales. Con este trabajo se conseguiría, una vez fijada, aunque fuese como límite, la fecha de su construcción, llegar a conocimiento de sus antecedentes y consecuencias, tanto en nuestro arte arquitectónico como en el de fuera de casa.

Precisamente se habla con insistencia del barroco y de sus características. En estas ventanas del jardín de Abadía no se puede negar un acusado barroquismo. Y como son de mediados del siglo XVI, el interés se acrecienta. Creo, repito, que este estudio es lo suficientemente prometedor para los historiadores del Arte. Quede, pues, aquí mi comentario.

4.º **Problemas literarios.**—Históricoliterarios para mejor expresarnos. Y curiosos en sumo grado.

Todos los que nos interesamos una pizca siquiera por las cosas de España, sabemos que Lope de Vega fué, a fines del XVI, secretario del Duque de Alba D. Antonio, nieto del Gran Duque D. Fernando. Hay cierta oscuridad en estos días de la vida del Fénix. Los eruditos y sabios profesores Sres. Entrambasaguas y García Cruz, autores de un folleto titulado *La España que recorrió Lope de Vega*, lo demuestran. Es lógico el silencio en los documentos coetáneos. Sin embargo, se deduce de lo que han aprendido dichos autores que el poeta debió de estar en Abadía. Su poemita descriptivo de los jardines es una prueba fehaciente.

Cuando conocí este poema, me pareció una fantasía de un barroquismo exaltado, totalmente desprovista de realidad básica. ¡No conocía yo entonces las ruinas de los jardines! Después de conocerlas—aunque tan sumariamente—, he rectificado, de punta a cabo, mi opinión. Hay, afirmo, en la *Descripción* de Lope mucha verdad, y de la buena. Se mezclan con la tal verdad bastante fantasía y una técnica demasiado fácil; pero el poeta pisa un terreno firmísimo, muy español por cierto y muy suyo. Y el problema planteado en mi mente puede enunciarse así: el barroquismo y la mitología del poema, ¿no serán una consecuencia del barroquismo y la mitología de los jardines?

Me pronuncio, desde luego, por la afirmativa, aunque quede en suspenso el juicio definitivo. Lo que quiere decir que merece la pena proseguir las investigaciones por este lado. ¡Animo, pues, jóvenes estudiosos! Tenéis aquí tela cortada para rato y mucha ocasión de lucimiento.

Otro problema de esta índole apunta en su citado discurso de recepción del Duque de Alba, en la Real Academia de la Historia, al decir que en Abadía se celebraron "aquellas Academias literarias presididas por el Duque con el título de Arcade de Albano". ¡Nuevo filón para los investigadores!

**5.º Problemas económicos.**—Son los últimos que yo veo en el asunto de Abadía. ¿Será conveniente intentar el gasto de unas pesetas, las necesarias para llevar a cabo la rehabilitación de los famosos jardines? Porque hay que tener en cuenta que allí sólo quedan: un viejo palacio, sin carácter ni comodidades; los muros de granito, que son a modo de esqueleto de los jardines; el suelo de éstos y restos numerosos de estatuas y construcciones.

Dejando a un lado los aspectos jurícoadministrativos del caso, yo respondería de una manera indirecta a la pregunta formulada. ¿Mereció la pena el esfuerzo en las provincias catalanas cuando, arrancadas las viejas pinturas medievales de los muros de sus viejas iglesias, se formó el mejor museo de esta clase de obras que tal vez existe en el mundo? De la respuesta que se dé aquí depende la que deba darse a la pregunta hecha más arriba. Los casos son paralelos, y allá se andan en cuanto a importancia.

¿Para qué insistir con más razonamientos?

Termino aquí este trabajo. Pero no debo dejar en el tintero el hecho de que nuestra visita cristalizó en un informe que fué elevado a la Comisión de Monumentos de Cáceres para que, una vez aprobado por ésta, fuera remitido al Sr. Comisario de la Zona de Defensa del Patrimonio Artístico y a la Dirección General de Bellas Artes. Dicho informe salió de la culta pluma del Sr. Orti Belmonte y ha seguido su marcha administrativa. Supongo que tendrá la buena acogida que se merece el caso de Abadía. ¿Seguirá la reconstrucción de estos jardines el mismo camino de realidades—sin prisa ni pausa—que la del Monasterio de Yuste?

# Los miniaturistas Roxas, Delorme y Tomasich

Por MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS

**L**ENTAMENTE se va desentrañando el misterio de los miniaturistas-retratistas españoles o extranjeros que trabajaron en España. Es un capítulo oscuro de nuestro arte. Apenas en los museos se exhiben ejemplares de esta delicada manifestación artística. Hemos de ir algún día—partiendo de los trabajos de don Joaquín Ezquerro del Bayo—a la redacción de la historia de la miniatura-retrato y al índice de nuestros miniaturistas. En tanto, y como contribución a estos estudios, ofrecemos algunas notas que hemos encontrado y que sólo deben ser admitidas como mero apunte, en tanto se procede a la biografía y catalogación de la obra de los respectivos miniaturistas mencionados.

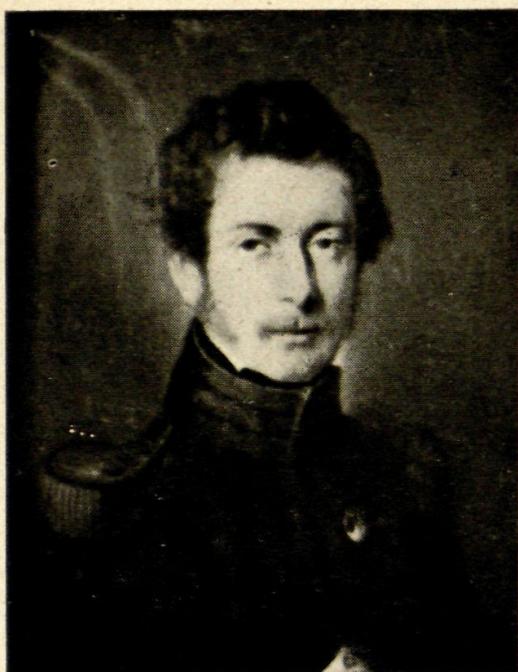
## DON JOSE DE ROJAS Y PEREZ DE SARRIO, CONDE DE CASA ROJAS

El Conde de Casa Rojas cultivó la miniatura con verdadero éxito. Aparecen firmadas, la mayor parte, "Roxas". Hacemos una relación cronológica de su vida y damos la reproducción de su autorretrato (inédito) en miniatura, propiedad hoy de la señora Condesa viuda de Torrellano, a cuya gentileza debemos los datos que transcribimos:

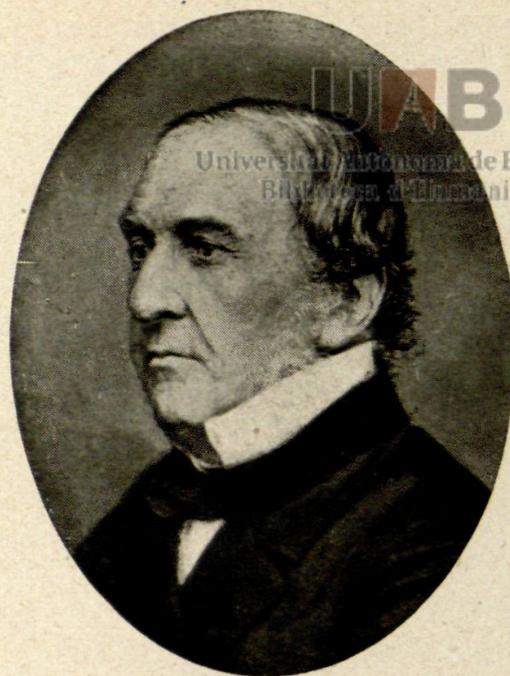
1786. Nace y es bautizado, el día 27 de junio, en la Iglesia Colegial de Alicante.
1797. Ingresó, el 2 de enero, en la Academia de Lenguas de la ciudad de Cádiz.
- 1800 a Cursa sus estudios de Filosofía, Teología Moral y Bellas Artes, con notable aprovechamiento, en el Colegio de Primeras Letras, el Colegio Seminario de San Bartolomé y la Academia de Nobles Artes de la misma ciudad de Cádiz.
- 1808 a Al iniciarse la guerra de la Independencia, intervino, como voluntario, en el combate
1809. contra la escuadra francesa, en las baterías y lancha cañonera número 1, por lo que fué incluido en la lista de los beneméritos y obtuvo una medalla de honor.
- En 1 de septiembre se incorpora, en calidad de simple soldado, al regimiento provincial de Ronda, tomando parte distinguidamente en todas las acciones de guerra, y de un modo especial en las de Aranjuez y Almonacid.
1810. La *Gaceta de la Regencia de España e Indias*, en su número del 10 de julio, dice lo siguiente:
- "Noticioso el Consejo de Regencia de España e Indias de que D. José de Roxas y Sarrio,

hijo primogénito del conde de Casa Roxas y maestrante de Sevilla, abandonando las comodidades de su casa, sentó plaza de voluntario en el regimiento provincial de Ronda al principio de nuestra gloriosa revolución, para servir de soldado durante la guerra, sin más objeto que el de acreditar su amor al rey nuestro señor Don Fernando VII, que Dios guarde, y su bizarría en las acciones con los enemigos, como lo ha hecho en las cinco en que se halló, habiendo sido herido en la última; y que preguntado por el general en jefe la gracia que podía acomodarle, contestó que nada deseaba sino dar ejemplo a sus compatriotas, considerándose satisfecho con la complacencia de saber que sus servicios habían merecido la atención del mismo general; se ha dignado S. M. concederle el uso de una medalla de oro con centro de plata, y en él el lema MODELO DE PATRIOTISMO, que llevará al pecho pendiente con cinta roxa de un ojal de la casaca, según el diseño que propuso el inspector general de Infantería, mandando al propio tiempo que se publique en la *Gaceta* para testimonio de su singular desinterés y verdaderos nobles sentimientos, y para ejemplo y estímulo de los caballeros que, animados de iguales principios, quieran adquirirse un honor tan envidiable y digno del aprecio y reconocimiento nacional."

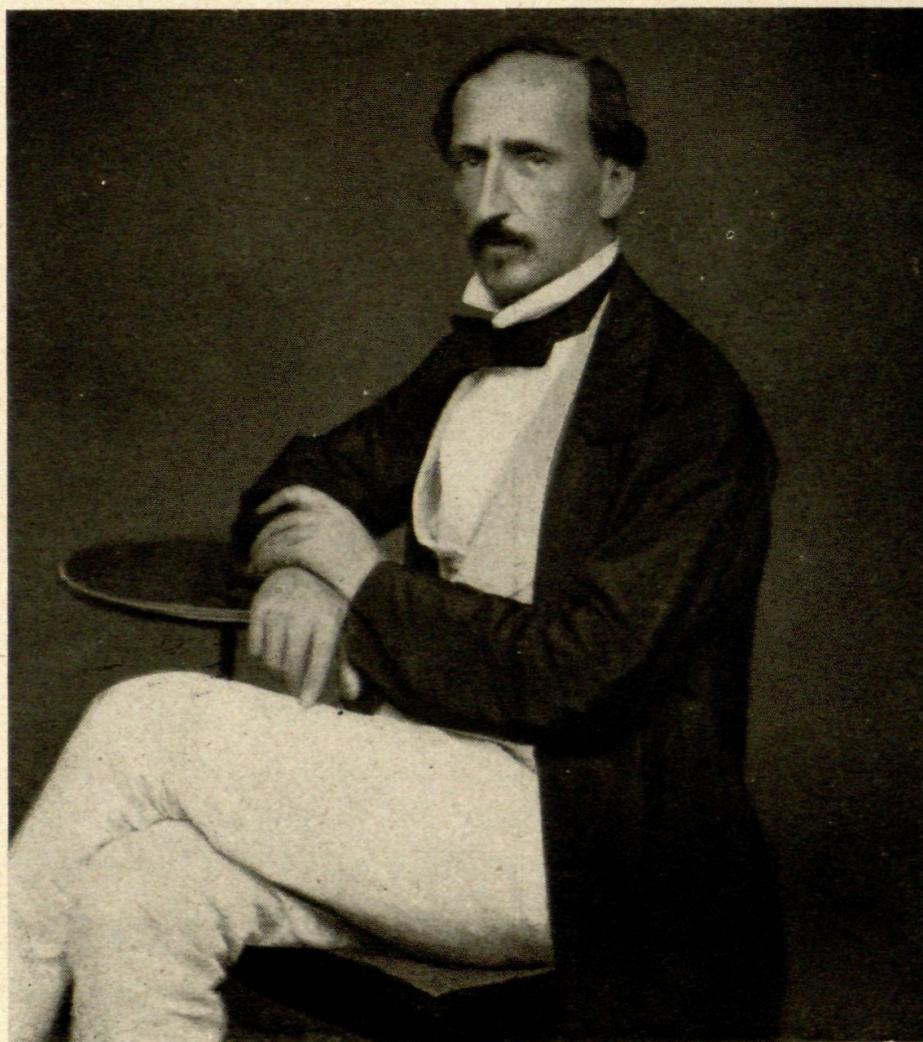
- 1810 a Ejerció las funciones de adicto al E. M. a las órdenes de su jefe, D. Luis Lacy.
1814. Intervino en la campaña de Andalucía.
1814. Fué comisionado para levantar el plano topográfico de la provincia de Cádiz. Ascende a Capitán del Ejército.
1815. En 23 de septiembre, la *Gaceta de Madrid* publica lo siguiente: "El conde de Casa Rojas, impelido de un entusiasmo digno de ser imitado, al principio de la pasada guerra de usurpación se alistó voluntariamente en el regimiento provincial de Ronda en clase de granadero, y en la misma pasó posteriormente a continuar su mérito en el batallón nombrado de Barbones, perteneciente al tercer ejército del mando del teniente general D. Francisco Vallesteros; durante el tiempo de dicha guerra acreditó en las acciones de ella un valor heroico, y en los trabajos y privaciones, una resignación egemplar, sin aspirar ni admitir recompensa alguna. Enterado el REY nuestro Señor de esta distinguida conducta de Casa Rojas, al paso que ha merecido su particular aprecio, se ha dignado recompensar su mérito, confiriéndole grado de capitán de Infantería, y mandando que se publique en la *Gaceta* como un modelo de patriotismo, para satisfacción del interesado y egemplo de los de su clase."
1816. El Rey le nombra su mayordomo de semana.
1817. Se le concede el grado de Teniente coronel de Infantería con agregación al regimiento de Valencey.  
Se le otorga la cruz de plata de primera clase de la Real y Militar Orden de San Fernando. Presenta un retrato miniatura a la Real Academia de San Fernando, que le nombra académico de mérito y, posteriormente, de honor.  
En 14 de noviembre el Rey le concede licencia para que pueda contraer matrimonio con D.<sup>a</sup> Catalina Canicia y Pascual, hija de los Marqueses del Bosque, Condes de Torrellano, y nieta de los Marqueses de Beniel y de Peñacerrada.  
Se celebra la boda el día 1 de diciembre, en la iglesia parroquial de Santa María, de la ciudad de Alicante.
1820. Se le concede real licencia para residir en Alicante.
1822. Hallándose disfrutando de esta licencia indefinida, fué designado para perseguir a los facinerosos de la cuadrilla de Jaime en la sierra de Crevillente, la del llamado Babaloy en Novelda y la de Culubí en Jalón.



Miniatura autorretrato del Conde de Casa Rojas. (Propiedad de la señora Condesa Viuda de Torrellano.)



Gladstone, miniatura de Tomasich. (Propiedad de D. Alejandro Fernández de Araoz.)



Tomasich.

Publica un bando, dirigido a sus conciudadanos, en defensa de la libertad y de la Constitución española.

En 27 de agosto asciende a segundo Comandante.

1823. Cesa en el cargo palatino de mayordomo de semana.

A fines de septiembre cuenta veintiún años, un mes y diecinueve días de servicios militares.

1833. En 15 de junio otorga testamento, hallándose enfermo en Alicante.

Muere el día 23 del mismo mes.

De su matrimonio con D.<sup>a</sup> Catalina Canicia y Pascual deja los siguientes hijos, todos ellos menores de edad: José, María Luisa, Joaquín María y Ana María.

\* \* \*

Don José de Rojas y Pérez de Sarrió fué tercer conde de Casa Rojas, vizconde de Recaño y maestrante de Sevilla.

Durante la guerra de Independencia tomó parte activa en las batallas de Aranjuez, Almonacid, Ocaña, donde fué herido; Chiclana, en la defensa de la isla gaditana y en la de Madrid.

Por todos estos brillantes hechos militares obtuvo las siguientes condecoraciones: la cruz de plata de primera clase de la Orden militar de San Fernando, la de Almonacid, la de Aranjuez, la del tercer Ejército, la de Tarifa, la de Chiclana, la de la Escuadra Francesa, la de la defensa de Madrid, y una medalla particular de distinción con el lema MODELO DE PATRIOTISMO.

## DELORME

En el catálogo de la Exposición de la Miniatura-Retrato se dice: "Existió un Pedro Claudio Delorme, nacido en París (1783-1895), que fué discípulo de Girodet y se dedicó al retrato y al cuadro de historia; pero no se le cita como pintor de miniaturas, y el que éstas firmaba dominaba perfectamente el procedimiento."

En el Museo de Lisboa se conservan los retratos de los primeros Condes de Faro—hacia 1843—(Joaquín Pedro Ganintela y Mariana Carlota Coli). Estas miniaturas son, según la catalogación del Museo, de "Julien-Paul Delorme. Escuela francesa. XIX". Podemos añadir que las biografías francesas del pintor Gros señalan a Julien Paul Delorme como discípulo del artista. Queda aclarado cuál es el Delorme que trabajó en España hacia 1840.

## ANTONIO TOMASICH Y HARO

Unas notas en poder de los familiares—así como también la fotografía que acompaña estas líneas—nos permiten ofrecer ciertos detalles de la biografía de este artista, considerado como el último miniaturista español.

Su padre era natural de Spalatto (Dalmacia). Se nacionalizó en España, residiendo en Almería, donde contrajo matrimonio y llegó a ser propietario de una compañía naviera, dejando al morir una fortuna considerable. En Almería nace su hijo Antonio. Este interviene activamente en política, dentro del bando carlista, figurando en la secretaría del General Cabrera. Por este motivo después le confiscan

los bienes y tiene que huir a París. Durante su destierro, y ya en la mitad de su vida, comenzó a pintar miniaturas, acosado por la necesidad. Pronto triunfa en este arte. Marcha después a Londres, retratando a una gran cantidad de personalidades de la Corte inglesa. Viajó por toda Europa y residió después en Méjico. Ganó mucho dinero, que gastó en antigüedades y en negocios, que casi siempre fracasaron, por su espíritu desordenado. En el reinado de Isabel II volvió a España.

(Las noticias referentes a las exposiciones en que participó véanse en el Osorio y Bernard.)

Don Antonio Tomasich murió en Madrid el 25 de octubre de 1891, a los setenta y seis años de edad. Estuvo casado con D.<sup>a</sup> Leonie Barrés (prima carnal de Maurice Barrés). Su hija D.<sup>a</sup> Antonia casó con D. Julio Nombela. Su hijo D. Enrique fué secretario particular de D. Antonio Maura.

DEFORME

En el catálogo de la Exposición de la Miniatura-Herito se dice: "Existió un Pedro Grande Deforme nacido en París (1783-1832) que los discípulos de Girodet y se dedicó al retrato y al estudio de la historia; pero no se le cita como pintor de miniaturas, y el que estas tareas dominaba perfectamente el procedimiento". En el Museo de Lápida se conservan los retratos de los primeros Condes de España (1843-1847) (Leopoldo Pedro Gaminola y Mariana Cayota Galt). Estas miniaturas son, según la catalogación del Museo de Lápida, obra de Pedro Deforme. XIX. Podemos añadir que las pinturas francesas de Lápida son obra de un a Juhán Paul Deforme como discípulo del artista. Queda aún por decir si Deforme que trabajó en España hacia 1840.

ANTONIO TOMASICH Y HANO

Una nota en poder de los familiares— así como también la fotografía que acompañan estas líneas— nos permiten ofrecer ciertos detalles de la biografía de este artista, considerado como el último miniaturista español. En poder de natural de Spalato (Dalmacia), se nacionalizó en España, tras de haberse establecido en Almería, donde contrajo matrimonio y llegó a ser propietario de una compañía naviera, dejando al morir una fortuna considerable. En Almería nació su hijo Antonio, éste intervino activamente en política, dando del partido carlista, figurando en la secretaría del General Cabrera. Por este motivo después de haber

# El relicario de la Virgen de Loreto, de Muchamiel

Por ISIDRO ALBERT BERENGUER

**P**ARA gloria de la orfebrería levantina del Siglo de Oro, el relicario de la Virgen de Loreto, Patrona de Muchamiel (Alicante), se ha salvado de la destrucción llevada a cabo en imágenes y objetos de culto por la ignorancia y la barbarie durante nuestra pasada guerra civil. Su deslumbrante belleza cautivó, sin duda, a los mismos que intentaron su destrozo; pero fué condenada al destierro, ya que no a desaparecer, y, en unión del tesoro que pasó la frontera, llegó hasta Suiza, desde donde fué repatriada felizmente, gracias a las gestiones del Gobierno del Generalísimo, y devuelto a la villa alicantina en medio de la desbordante alegría de su vecindario, el 19 de mayo de 1940.

Al verlo después de muchos años, con ocasión de las solemnes fiestas centenarias del milagro de las lágrimas, pensé que la Providencia nos había conservado una de las mejores obras del taller de Miguel de Vera, el gran orfebre orcelitano (1), pues el arte de las cantoneras y de la plancha del reverso, más que similar, es idéntico al de este artista, y aun pudiera ser suyo, a pesar de que en el Libro de Actas y Cuentas de la Cofradía de la citada imagen, conservado milagrosamente también está el asiento que reproducimos (lám. 1.<sup>a</sup>), escrito en 1629 de mano del párroco Mosén Vicente Bendicho, que asigna todo el relicario a otro platero de la misma Orihuela, llamado Francisco Soria, o solamente el encaje, según se interprete el texto, que, a la manera de los suntuosos iconos orientales, recubre, en fantástica composición, la superficie de la tabla no ocupada por la devota cabeza de la Madre de Dios. Este repujado de plata es de labor y belleza incomparables.

Para proceder en buen orden daremos a conocer, ante todo, la imagen de la Virgen, guardada con tanto esmero en joya tan primorosa.

La parroquia del Salvador, de Muchamiel, fué fundada en el año 1511, a expensas de la de San Juan Bautista de la Huerta de Alicante, y dos años después se edificó su iglesia. Carecía este templo de una imagen de la Virgen María, que pudiese ser llevada en procesión por el pueblo y por los campos circunvecinos, cuando pasó por allí un pintor de Biar ofreciendo tres cuadros de la Madre de Dios, que complacieron a los feligreses, y habiendo reunido 28 sueldos de limosna, adquirieron una de las pinturas, que recibía de su autor el título de Virgen de Loreto (2). Otra fué a parar al monasterio de la Santa Faz, cuyas religiosas la han venerado hasta el 1936 en el altar del Coro con el título de Virgen de la Maristela, por el *Ave Maris Stella* que, como la de Muchamiel, lleva al pie del busto. De la tercera tabla no se tienen noticias.

(1) Véase mi artículo "Un orfebre orcelitano del siglo XVI", publicado en ARTE ESPAÑOL en 1942.

(2) En los textos de la época se lee: *del Oreto* y *del Orito*.

La Virgen que nos ocupa está pintada sobre tabla; es de principios del siglo XVI y de las llamadas de Isabel la Católica, por estar inspiradas, al parecer, en los retratos tan conocidos de la gran reina de Castilla. Mide el cuadro 54 centímetros de alto por 44 de ancho y su factura es bastante aceptable, artísticamente considerada. Inclina el rostro un tanto a la derecha y sus ojos miran al espectador con la dulzura y unción mística y compasiva que los artistas del XVI sabían sentir y reflejar en el semblante de sus imágenes. Un manto azul, tachonado de estrellas de lámina de oro, posteriormente adicionadas, cubre su cabeza, y blancas tocas ocultan su frente hasta las cejas y su cuello hasta la garganta, enmarcando por completo la faz, un tanto escuálida, de nariz recta y boca diminuta, que le prestan un sello peculiar de distinción aristocrática.

El día primero de marzo de 1545 tuvo lugar el milagro de las lágrimas que derramó esta imagen, según documentos fehacientes de la época, con ocasión de unas rogativas motivadas por una pertinaz sequía, y, estimulado el fervor de los fieles por hecho tan portentoso y por el beneficio de la lluvia, que cayó abundante antes de que la procesión regresara al templo, se intensificó el culto y se estableció canónicamente su Cofradía por decreto del Obispo Balaguer, de 13 de junio de 1613.

El relicario de plata y bronce donde se guarda esta Virgen es de fines del XVI, y recubre totalmente la tabla, salvo la cara y busto, como antes indicamos. Se distingue en esta obra de orfebrería un doble arte: el del encaje del anverso y el de las restantes piezas que lo integran. También sería de este segundo arte el pie, separado para encajonar mejor el relicario al ser exportado, porque lo es también lo que se conserva del astil con los dos ángeles en que terminan las ramas que, partiendo del nudo, dan estabilidad al cuadro.

El encaje, que conceptúo de mejor factura, está integrado por dos piezas: una, la aureola o diadema de plata dorada, que circunda la cabeza de la Virgen desde la sien derecha a la invisible oreja izquierda, y que está constituida por teorías de querubines y dibujos geométricos; va colocada precisamente sobre la que, también dorada, lleva originariamente el cuadro y termina en un escudo elíptico, donde campea el Ave Fénix, con corona cuajada de celestiales cabecitas y sostenido por dos ángeles tenantes y voladores de cuerpo entero. La otra, en forma de arco de herradura, es de plata repujada también, pero sin dorar, y cubre el resto de la superficie con minuciosa composición de nubes y grupos de ángeles cantores y músicos en la parte superior, agregándose a dichos motivos, en la inferior, que alcanza los hombros de la Virgen, los cuatro Evangelistas con los símbolos respectivos: San Juan y San Mateo a la derecha, y a la izquierda los otros dos.

Es sensible que se haya afeado esta parte del incomparable calado con la piadosa, pero irreverente, superposición de cadenitas, sortijas, colgantes, arracadas y otras joyas que, aun suponiéndolas de los más nobles metales y de los engastes más delicados, ocultan detalles de un arte que no pueden, en manera alguna, superar, pero ni siquiera igualar. Sería un acierto, pues, que esta profanación artística, no permitida por los estatutos de la Cofradía, según el actual y celosísimo párroco D. José Barceló nos indica, se evitase a todo trance, para impedir, además, cualquier deterioro en el minucioso repujado.

Estas dos piezas tienen la delicadeza y el encanto de una verdadera miniatura. Sus figuras están dotadas de una perfección anatómica, de un movimiento y de

Foy Cagual conde en foy a instancia de. motu proprio  
 don Gualtero Benavente de la Catedral de Orlas  
 en 1592. Dado a 26 de abril de abril 1592.  
 Lab. Amulo giratorio de Santo Petrus.

En lo año 1592 a 26 de abril vize Juan Riquelme notario  
 que Cagual formava franquey lites conector de la catedral  
 de Orlas n.º 142839 Pair de maris conitat que aca  
 rebra Bela. Parochia del Senor Sant Salvador de la villa  
 de Orlas de Orlas. Per lo may y fabrica que para adra el  
 vize cono que cejar deplea Per lo lmitis moys  
 de norra lerron. de lites de aqueta igles quey lo  
 quey qui a 26 de abril 1592. De maris que. Co  
 ntra foy franquey lites. foy cono de orlas  
 lab. año 1592 Paul Post. Y lites cono lo vize.  
 de la monfama de aqueta cagual deplea que adre de  
 loqui foy cono de quey cono de Orlas de Orlas de

En el año de 1592 a 26 de abril vize Juan Riquelme notario  
 que Cagual formava franquey lites conector de la catedral  
 de Orlas n.º 142839 Pair de maris conitat que aca  
 rebra Bela. Parochia del Senor Sant Salvador de la villa  
 de Orlas de Orlas. Per lo may y fabrica que para adra el  
 vize cono que cejar deplea Per lo lmitis moys  
 de norra lerron. de lites de aqueta igles quey lo  
 quey qui a 26 de abril 1592. De maris que. Co  
 ntra foy franquey lites. foy cono de orlas  
 lab. año 1592 Paul Post. Y lites cono lo vize.  
 de la monfama de aqueta cagual deplea que adre de  
 loqui foy cono de quey cono de Orlas de Orlas de

A 21 de noviembre del año 1592 Jimenez Venque Don los  
 foy cono de Orlas de Orlas de Orlas de Orlas de Orlas de  
 cono de Orlas de Orlas de Orlas de Orlas de Orlas de

Fig. 1.<sup>a</sup>—Asiento del Libro de Actas y Cuentas de la Cofradía de la Virgen de Loreto, que nos revela el autor del relicario.



Fig. 2.<sup>a</sup>—Anverso del relicario.



Fig. 3.<sup>a</sup>—Reverso del relicario.



Fig. 4.ª—Anverso. Angulo superior izquierda. (Detalle.)



Fig. 5.ª—Anverso. Angulo superior derecha. (Detalle.)

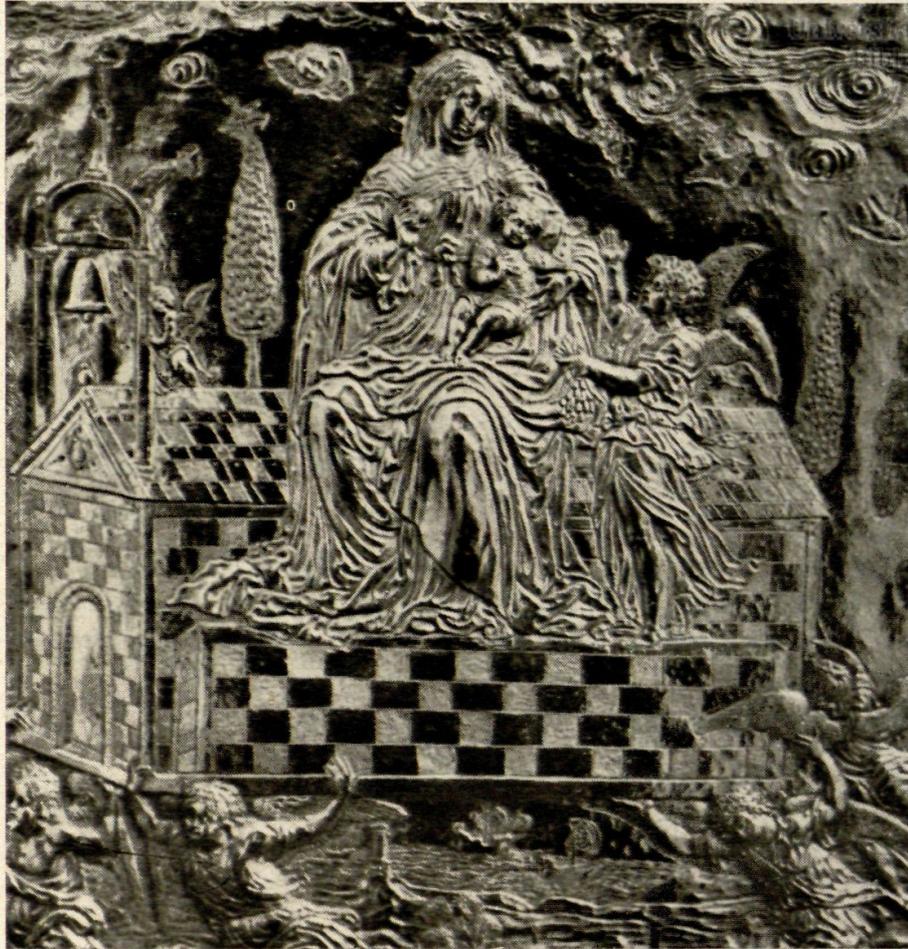


Fig. 6.<sup>a</sup>—Reverso. Grupo central.

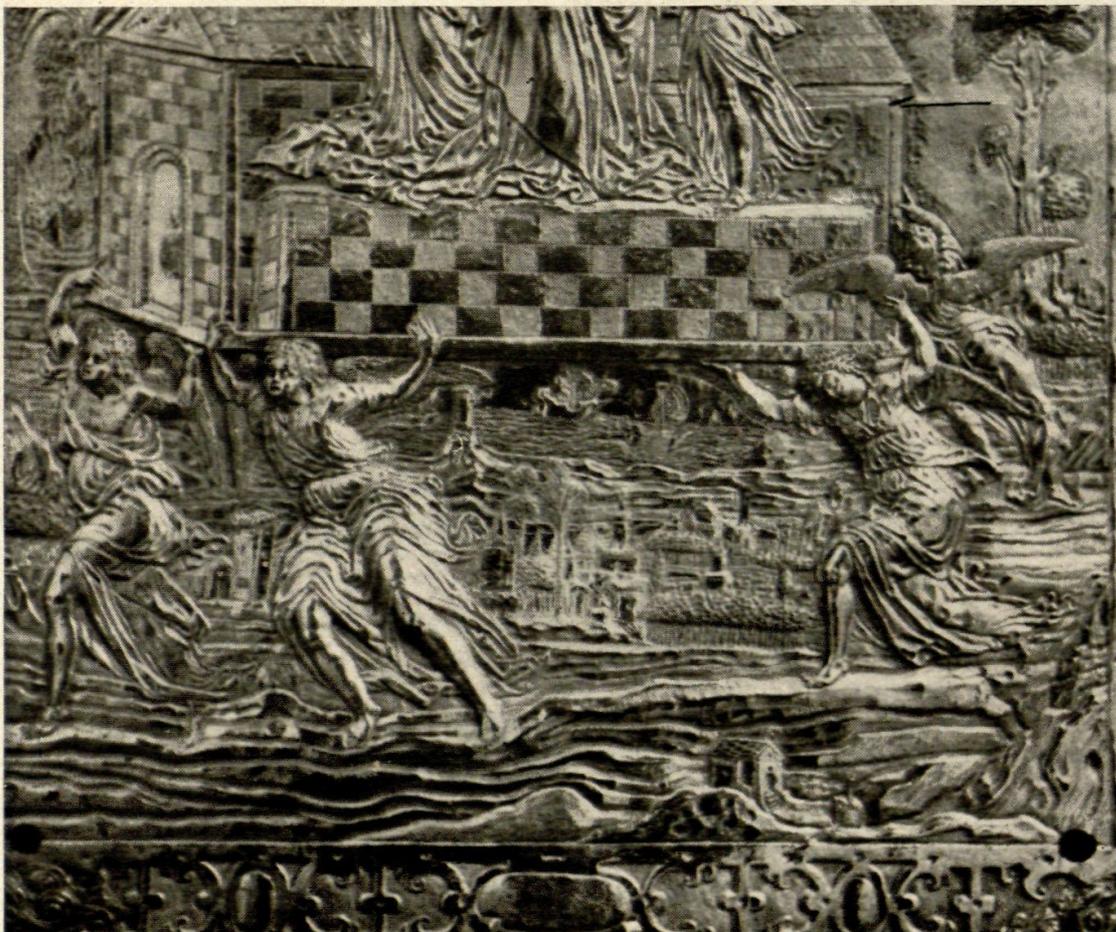


Fig. 7.<sup>a</sup>—Reverso. (Detalle.)



Fig. 8.<sup>a</sup>—Anverso del remate superior. Transfiguración del Señor.



Fig. 9.<sup>a</sup>—Reverso del grupo de la Transfiguración.

una distribución tan acertada, que no desdicen de nuestros mejores orfebres renacentistas. Su barroquismo es exagerado para la fecha de 1592, pero de un gusto selecto y de un arte que se admira y satisface.

Más inferiores son los junquillos ornados de cabecitas angelicales y de relieves geométricos, uniformemente repetidos, que encuadran el encaje descrito, así como las cantoneras laterales, que giran sobre los goznes de sus extremos inferiores para dejar libre el cristal que resguarda la imagen, mientras permanecen sujetos al tramo superior, de idéntica factura, por medio de pasadores que entrelazan sus extremidades en los vértices de los ángulos rectos. En un ovulito, el segundo de la cantonera derecha contando desde abajo, grabó el artista la fecha de 1592.

De igual arte es, como hemos indicado, la gran plancha posterior, de bronce dorado. En su cincelada composición hay menos uniformidad y más desproporción en los elementos que la integran; pero el conjunto es armonioso y digno del mayor aprecio, habida cuenta de la gran superficie trabajada y de la mayor dureza que ofrece el bronce al repujado. Ocupa su centro la casita de Nazaret, trasladada por los ángeles desde la Dalmacia a la Marca de Ancona, en Italia, y a sus lados, como si el milagro hubiese afectado también al solar y terreno circundante, se ven cipreses y una palmera. El fondo lo llenan un cielo con el sol, la luna, nubes, ángeles y avecillas; un mar surcado por grandes naves a velas desplegadas y una ciudad, Alicante, con su castillo de Santa Bárbara a la izquierda y un cerro a la derecha en el primer plano, que corresponde al de San Fernando. Coronando toda esta composición, un águila con las alas extendidas apoya sus garras sobre unas nubes refulgentes, alusión, sin duda, al pájaro Oriol, de la tradición orcelitana. En los ángulos altos, sendos angelitos tienen convertidas sus bocas en surtidores de incienso.

Lo más notable de esta gran página de arte es el grupo que la Virgen, sentada sobre el tejado de la Santa Casa, forma con el Niño Dios, que tiene en su regazo, y con el ángel que les ofrece una compacta rama de dátiles, en tanto que otros dos, más infantiles y tan retozones como el que se entretiene tocando la campana de la espadaña, que se levanta sobre la fachada de la casa, acuden raudos a ofrecer el laurel de unas coronas. Todas estas figuras, sus ropajes y sus actitudes, son movidas y primorosas; pero no llegan, insistimos en ello, a la delicada factura y acertada composición de los celestiales moradores del anverso.

Ocurre otro tanto con el grupo de la Transfiguración, cimera del relicario, que presenta en su reverso al Salvador rodeado de gloria y separado de la tierra por una filactería con la inscripción: HIC. EST. FILIUS. MEUS. DILECT., y con los cuatro angelitos, que en los ángulos superiores rompen la monotonía de las rectas con la gracia de sus actitudes, similares a las de los que, con igual finalidad, han sido puestos por el orfebre en la mitad de los cierres laterales y se asoman curiosos para contemplar la faz de la celestial Señora.

Quien conozca las obras de Miguel de Vera de la Catedral de Orihuela y de Callosa de Segura, no podrá menos que advertir su parecido en el arte y en la factura con el relicario que nos ocupa; más aún, se dará cuenta de la identidad de los motivos decorativos: cabecitas angelicales, dibujos geométricos, ropas... La figura del Salvador, por ejemplo, del grupo de la Transfiguración, está aureolada por otra de rayos rectos y ondulados iguales a la de la Virgencita del Rosario, de la citada catedral. ¿No podían haber trabajado ambos maestros en esta obra encar-

gándose de partes diferentes de la misma, ya que fueron coetáneos en su florecimiento y tuvieron taller en la misma ciudad?

El no encontrarse punzón alguno en todo el relicario, como ocurre en el San Martín, de bronce, de Callosa de Segura, obra indubitada de Vera (1), y en la Cruz de los Beneficiados de la Catedral de Orihuela, nos ratifica en esta opinión. Tal vez en el interior del pie, que falta, como se ha dicho, pues el que aparece en la fotografía es de reciente factura, llevase alguna firma; pero de momento nada podemos averiguar, y digo de momento, porque bien pudiera ocurrir que apareciese el perdido pie en el depósito de recuperación del Museo Arqueológico Nacional o en cualquier otro centro del Estado.

El asiento del Libro de la Cofradía, escrito por el cura Bendicho, a que antes aludimos, está en el folio 174, recto, y es como sigue: Al margen: *Encaix de plata que te lo image de n<sup>a</sup> Senora delorito. En lo any 1592 a 28 de juny rebe Jusep Blanquer notari. apora la qual fermaba Frances Soria argentor de la ciutat de oriola de 142, L 89 part de maior cantitat que avia rebut dela Parochia del Senor Sant Salvador de la Universitat de Muchamel Per les mos i fabrica que feia actualment enlo peu o engast de plata Pera la Santissima image de nostra Senora de lorito de aquesta iglesia quees la que hui a 26 de Abril de 1629 te. De manera que lo mestre fon Frances Soria. fense en la ciutat de oriola enlo any 1592 Paulo Post yestima tant lo valor dela manufatura de aqueste engast de plata que ademes de lo quelí pagaren dix quefeia dosentes lliures de cortesia.*

Vertido al castellano dice así: "Encaje de plata que tiene la imagen de Nuestra Señora del Orito.—En el año 1592, a 28 de junio, recibió José Blanquer, notario, recibo (2), que firmaba Francisco Soria, platero de la ciudad de Orihuela, de 142 libras y 89 dineros, parte de mayor cantidad que había recibido de la parroquia del Señor San Salvador, de la Universidad de Muchamiel, por los materiales y fábrica que entonces hacía en el pie o encaje de plata para la Santísima imagen de Nuestra Señora de Loreto, de esta iglesia, que es la que hoy, a 26 de abril de 1629, tiene. De manera que el maestro fué Francisco Soria, haciéndose en la ciudad de Orihuela en el año 1592, poco después. Y estimó tanto el valor de la manufactura, que además de lo que le pagaron, dijo que hacía doscientas libras de cortesía."

Nótese que habla preferentemente del encaje y no de la totalidad de la obra, y que lo hacía en el pie o engaste, por lo que parece suponer la existencia del relicario antes de la fecha en que Soria termina su maravilloso repujado.

Pero, sea ello lo que fuere, y débese esta artística pieza a los dos orfebres orcelitanos o a Francisco Soria únicamente, es lo cierto que ambos fueron tan notables como olvidados han permanecido hasta nuestros días, ya que por los entendidos se asignan a escuelas de otras regiones los primores de sus talleres. Los dos con sus discípulos, continuadores y antecesores, tal vez, constituyen un grupo de orfebres con arte propio y gusto refinado, cuyos componentes, al par que el catálogo de las obras producidas, se deberán completar, ya que providencialmente hemos podido identificarlos y localizarlos, agregando con ello un galardón más a las muchas glorias de la histórica ciudad de Orihuela.

(1) Véase mi artículo antes citado.

(2) Traduzco por *recibo* la palabra *apora*, totalmente desconocida para mí, como el significado más razonable según el contexto.

# Bibliografía

**CAMON AZNAR, José:** *La Arquitectura plateresca*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1945. Dos volúmenes, uno de texto, con planos intercalados, de 458 páginas; el segundo, con 602 fotografías. Encuadernados en tela.

Esta publicación, notable y provechosa para cuantos estudian el arte español, va dedicada a la memoria de D. Domingo Miral, catedrático de la Universidad de Zaragoza y maestro ejemplar, que sacrificó su lucimiento personal a la docencia, y si dejó escasas páginas impresas, formó discípulos; uno de los más relevantes, el autor del libro que se reseña.

Se subraya en la introducción la diferencia de trato que ha merecido la arquitectura del Renacimiento en España, comparado con el obtenido por la medieval y la barroca. La plateresca carecía hasta hoy de un estudio de conjunto, aunque no de monografías valiosas.

Para el autor, el núcleo del libro debe constituirlo esta arquitectura, porque considera "poco fértiles los exotismos italianos y las desviaciones renacentistas... de algunas regiones". Lealtad obliga a reparar que el enfoque deja traslucir afán simplificador. El apelativo plateresco, por afortunado que resulte, no cabe aplicarlo a muchos y muy importantes monumentos construídos desde la última decena del siglo XV hasta Herrera." Mejor definiría el libro el título *La Arquitectura española en el Renacimiento*. Lo plateresco es una dirección, la más original, pero no la exclusiva; y las otras modalidades significan más que descaminos "marginales a la sensibilidad española". Fueron, quizá, manifestaciones plásticas trascendentales de una lucha abierta secularmente en la entraña nacional. El propio autor, en la página 47 y en otros pasajes, vulnera el aserto básico.

Aceptado su punto de mira, se domina el pa-

norama, sencilla y doctamente descrito, desde la fijación del nombre, atribuído por Menéndez Pelayo a Diego Ortiz de Zúñiga, el analista sevillano—no de Zárate, como por errata se lee en el libro—, hasta el recuento y noticia de más de setecientos edificios religiosos, civiles y militares.

En treinta y cinco capítulos se desarrolla el estudio, descargado de notas; pero con precisas referencias bibliográficas puestas al final.

Aparte los capítulos iniciales y el final, de carácter general, síguese en los demás, predominantemente, el orden geográfico, práctico, sin duda, para la consulta rápida, con menoscabo del interés para la lectura continuada, ya que lo orgánico fuera el estudio de maestros y escuelas. Las noticias de cada monumento son concretas y seguras, y el juicio, certero. La utilidad, con lo dicho, queda encarecida.

La forma es la bien conocida de los lectores del Sr. Camón: brillante, opulenta en muchas ocasiones—léase la cálida caracterización de los grutescos españoles, por ejemplo (págs. 49-55)—; pero a veces se resiente de reiterativa y de poco castigada, abundante en neologismos no indispensables: *apaisar*, por apaciguar; *pregnado*, *imponencia*, *batimento*, por construcción; *temario*, *masivo*, *secuencia*, por secuela; *coro*, por capilla mayor...

Al fin del libro, en el capítulo sobre la arquitectura herreriana, vibrante y acaso sobrado extremo—lo de que la catedral de León y El Escorial sean los monumentos menos españoles de España requiere mayor desarrollo explicativo—, con modestia excesiva declara el autor que con los materiales aportados otros estudiosos edificarán la historia de la arquitectura plateresca. Que su libro es más que acoplamiento de materiales, lo revelan las páginas densas de ideas y novedades, frecuentes en el volumen del texto y el admirable álbum, en verdad deslumbrador, por el número y hermosura de las ilustraciones.

La publicación es tanto un excelente instrumento de trabajo como un gratísimo manjar para los aficionados al arte español.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.

**JOHNSON, Martin:** *Art and Scientific Thought.*

*Historical Studies towards a Modern Revision of their Antagonism. With a Foreword by Walter de la Mare.* London (1944). 192 páginas (22  $\frac{1}{2}$  por 14 centímetros). 16 ilustraciones y 1 diagrama. Faber & Faber, Ltd. 16 s.

El autor, doctor en Ciencias, se ha dedicado no solamente a estudios físicoastronómicos, sino también a crítica artística y musical. En su trabajo se esfuerza en estudiar contrastes y semejanzas entre las dos actitudes hacia problemas vitales, tradicionalmente antagónicas del espíritu lógico o científico por un lado, del imaginativo o poético y artístico por el otro. El interés que demuestran tantos hombres de ciencia para las artes no es sólo un pasatiempo, sino una necesidad espiritual. Es posible que el hombre de ciencia y el artista, cada uno por su lado, persigan el mismo fin por métodos que tienen más puntos en común que generalmente se supone. En el futuro sistema educativo, el poeta y el artista tendrán que enseñar al hombre de ciencias, y éste al artista, lo que cada uno trata de hacer. El artista, sensible a impresiones de la Naturaleza y de naturaleza humana, obtiene importancia para la sociedad comunicando su visión por medio de forma, sonido, color o palabra a un ambiente selecto. Las ciencias, como las artes imaginativas, se hacen comprender empleando una técnica de ideas capaz de hacerse identificar. Para apoyar su teoría, el autor toma ejemplos de épocas muy distintas, dedicando capítulos a la música de Beethoven, a la talla del jade en China, a los manuscritos bizantinos y a los marfiles, a la escultura gótica de Chartres, a los mate-

máticos de Bagdad, tanto persas como árabes; a la influencia griega, musulmana y china en los instrumentos científicos de los mogoles del año 1279; a Leonardo da Vinci, que representa el espíritu científico en el Arte. El prólogo es del conocido poeta Walter de la Mare, a cuya obra está dedicado un capítulo del libro.

I. BAÜER.

**FRY, Maxwell:** *Fine Building.* London, 156 páginas (22 por 14  $\frac{1}{2}$  centímetros), 56 láminas, 18 dibujos y diagramas. Faber & Faber, Ltd.

El autor, conocido arquitecto británico, se ha ocupado desde hace años de los nuevos problemas arquitecturales en Inglaterra. En la presente obra, Fry se propone examinar la vida actual de su país, tratando de descubrir los elementos dominantes característicos de la civilización moderna y de aplicar los conocimientos formados a los problemas de planeamiento y de urbanización. Partiendo de datos históricos, explica los adelantos técnicos de la edificación, ilustrando el texto con numerosas láminas. Examina la arquitectura como arte e insiste en que debe cumplir un cometido definido, considerando que la creación de la belleza sin utilidad ninguna está condenada al fracaso en esta materia. En ningún otro período de la Historia las condiciones sociales, así como los instrumentos y los materiales que justifican las creaciones arquitecturales, han cambiado con tanta rapidez como ahora. La meta del arquitecto es descubrir en las construcciones, creadas para satisfacer las necesidades pasajeras de la Humanidad, los aspectos perennes de la Naturaleza.

Los problemas suscitados por las actuales aglomeraciones populosas atraen especialmente el interés del autor y le animan a dedicar su atención principalmente a planeamientos de barriadas obreras, ciudades-jardines, etc.

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

## JUNTA DIRECTIVA

**Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* ♦ **Tesorero:** *Marqués de Aledo.* ♦ **Secretario:** *Conde de Polentinos.* ♦ **Bibliotecario:** *D. Gelasio Oña Iribarren.* ♦ **Vocales:** *D. Miguel de Asúa.* — *Conde de Peña Ramiro.* — *D. Francisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *D. José Ferrandis Torres.* — *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués del Saltillo.* — *Marqués de Lozoya.* — *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 SUCESIVAMENTE

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.

