



# Pequeñas Monografías

REVISTA MENSUAL

DIRECTOR

ELADIO LAREDO Y CARRANZA, ARQUITECTO  
ALCALÁ, 73

ADMINISTRADOR

LEONCIO MIGUEL  
ECHEGARAY, 19

## GAUDÍ

(Impresión de viaje.)



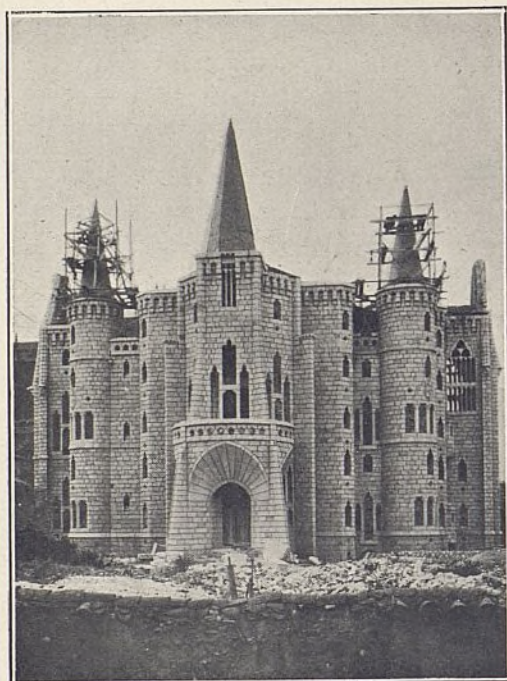
STORGA, la *Asturica Augusta* de los romanos, la *urbs magnifica* de Plinio y del Baedeker, aquella ciudad defendida por soberbias murallas, centro de importantes vías de comunicación, que resistió heroicamente á los franceses en 1810, vive en la actualidad gracias á tres elementos: la diócesis, los chocolates y las famosas mantecadas. Y claro es que estos tres elementos se reducen á uno solo: la Catedral; los chocolates y las mantecadas son, indiscutiblemente, consecuencias, derivaciones lógicas de los canónigos. Una vez sentida la necesidad, el producto elaborado sale más allá de las alha-



cenos de las sobrinas de los beneficiados, arcedianos, arciprestes, etc., y ya tenemos una industria floreciente.

Es natural, pues, que Astorga esté encariñada con la diócesis, y la mime y defiende. Pero con toda seguridad

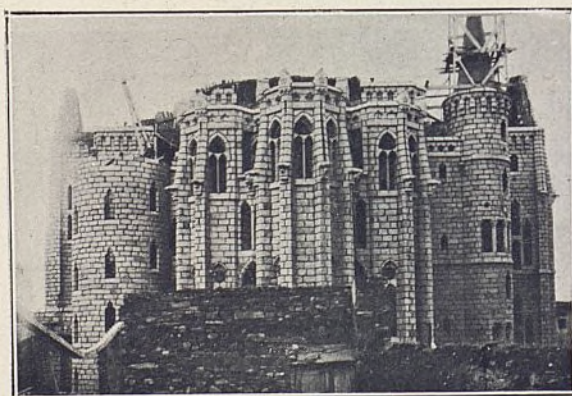
puede afirmarse que ninguna Corporación de aquel pueblo, por celosa que fuese de los intereses del mismo, podría haber encontrado arbitrio más ingenioso, ni expediente más eficaz, que el puesto en práctica por cierto obispo que, deseoso de afirmar la vida de la amenazada diócesis, tuvo la feliz idea de encargar un palacio episcopal que, una vez terminado, fuese riqueza creada y difícil de abandonar. Y más cuando se ha tenido la suprema habilidad de conseguir que se levante, no uno de esos edificios anodinos, insulsos, incolores, que el Estado paga, y que con una simple variación de tabiquería sirven lo mismo para hospital, que para cárcel, que para cuartel, que para Audiencia ó Diputación provin-



cial, sino una construcción con carácter propio, en relación con la localidad y el destino; una verdadera obra de Arte, que no puede servir para otra cosa que para aquel uso especialísimo y particular para que fué creada.

Aquel obispo encargó el proyecto de palacio episcopal al extraño, rarísimo, extravagante, caprichoso y *chiflado* arquitecto Gaudí, un paisano suyo lleno de talento, autor de la Sagrada Familia, de Barcelona, de la casa Güell, de la casa Andrés, de León, y de otras varias curiosísimas construcciones. Y acertó. Nadie como Gaudí para hacer

una cosa llena de espíritu y de originalidad. Yo no conozco bien la producción de Gaudí. Los que la han estudiado alaban sus talentos extraordinarios de constructor, y elogian su imaginación y fantasía; pero no llegan á entusiasmos definitivos respecto al conjunto de los edificios que á su lápiz é inspiración se deben, ni se entregan por completo á una admiración sin reservas,





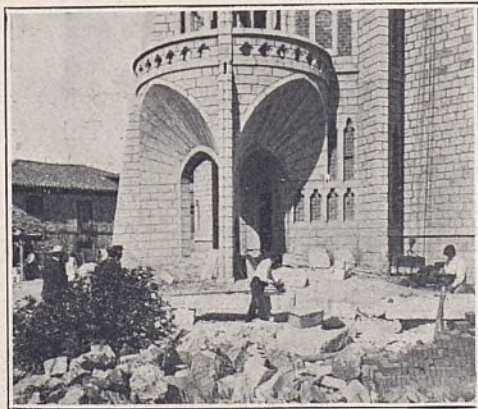
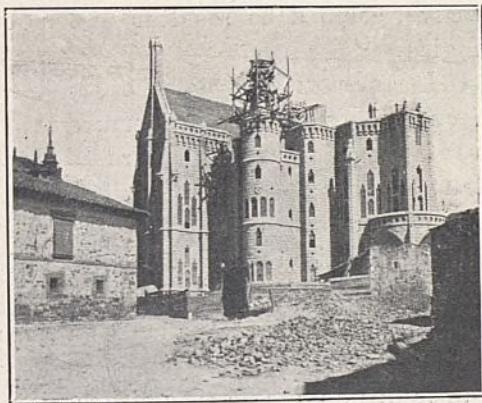
por su peculiar estilo de componer. Visité la casa Andrés, en León, y me impresionó desde luego la valentía é independencia artística que supone el hacer una casa de tal aspecto en un pueblo que edifica las viviendas con la abrumadora monotonía y sosera de la arquitectura privada moderna de las capitales de provincia españolas. Admiré el nervio del arquitecto, y también la abnegación de los dueños, que supieron dar el dinero sin tasa para dejar volar libre la fantasía del artista; caso excepcional en la historia del castizo propietario español.

Después de la energía del empeño, me dejaron encantado los procedimientos constructivos empleados; pero, en conjunto, la obra no me satisfizo; especialmente porque, dedicada á casa de comercio, necesita un letrero que indique al espectador que es tal casa de comercio. El exterior no invita á entrar; el comercio no se ve. El carácter no aparece por parte alguna.

En el palacio de Astorga, por lo contrario, el carácter está encontrado con superior acierto. Lo *señorial* y lo *religioso*, combinados sabia, armoniosamente, dan al conjunto una fisonomía especialísima, particular, marcándolo con un sello propio, inconfundible, que habla, con la muda elocuencia de las líneas y de las masas, un lenguaje arquitectónico, expresivo sobre toda ponderación. Aquello es verdaderamente *episcopal*, y no puede ser más que eso.

Allí tienen carácter la planta y las distribuciones que de ella se derivan en las distintas alturas. Tienen también carácter los elementos interiores de acceso y distribución, como vestíbulos, escaleras, galerías; y tienen carácter estupendo las cuatro fachadas, con su eurytmia encantadora, con su sabor á la vez caballeresco y místico.

Gaudí se muestra en este palacio como el magistral constructor de siempre. Las crucerías, de tierras cocidas con tabicados de ladrillo á la catalana, están tratadas con una desenvoltura y una gracia inimitables. La estereotomía del granito, que aparamenta en toscó, es de lo más sencilla y apropiada que puede verse. Y en el atrevimiento de aquellas soberbias trompas de la entrada se condensa la seguridad con que este singular arquitecto maneja los recursos de su Arte.





Respecto á la decoración, relacionada con la estructura, no puede decirse todavía gran cosa, pues aun no se ha comenzado á ponerla. Cuando los techos y paredes estén revestidos definitivamente, y la luz los ilumine filtrándose á través de las vidrieras de colores, el efecto tendrá que ser delicioso. Porque lo que sí puede decirse es que la estructura es ya por sí eminentemente decorativa, como debe resultar en las obras bien concebidas y desarrolladas con lógica.

Los que aun proyectan casas de campo de plantas rectangulares, cubiertas á cuatro aguas, con la puerta de entrada en el centro de una fachada, y dos ventanas á derecha é izquierda de la puerta de entrada; los que todavía construyen casas de obreros con todas las habitaciones *perfectamente dependientes* unas de otras; los que no se atreven á colocar un retrete en fachada principal; los que permiten pintar de blanco la sillería labrada de los edificios; los que disponen que, una vez picado el revestimiento de una fachada, entre el adornista y se harte de acompañar los huecos y paños con toda suerte de escultura, y se queda tan fresco, creyendo que ha «creado» una *nueva* fachada; los que imitan lo último que llega, y, despreciando la clásica palmeta, emplean como elementos decorativos que destruyen, no realzan, la bella apariencia de la estructura, intestinos, bacinetes y otras porquerías, como en ciertos mamarrachos *perpetrados* por el adornismo catalán: todos éstos encontrarán en el palacio episcopal de Astorga grandes motivos para escandalizarse.

Los que no se asusten de las innovaciones sanas; los que no se preocupen por los atrevimientos lógicos; los que busquen fantasía, carácter, sentimiento de la proporción, gusto del detalle, sabor tradicional refrescado con aires del día, superior talento constructivo, indiscutible sentido decorativo, genio, que vayan á contemplar la obra empezada por Gaudí en Astorga, y se verán frente á una de esas pocas cosas que nos atraen, subyugan y transportan. Es una impresión imborrable que siempre se paladea con fruición.

Es, pues, de desear que se termine bien tan bella construcción. Tal vez dentro de cien años habrá que visitar Astorga por los deliciosos chocolates, por las riquísimas mantecadas, y, principalmente, por el *palacio del obispo*, concebido por el audaz, el estrambótico, el alocado Gaudí.

AMÓS SALVADOR Y CARRERAS.

Arquitecto.

— o o o —



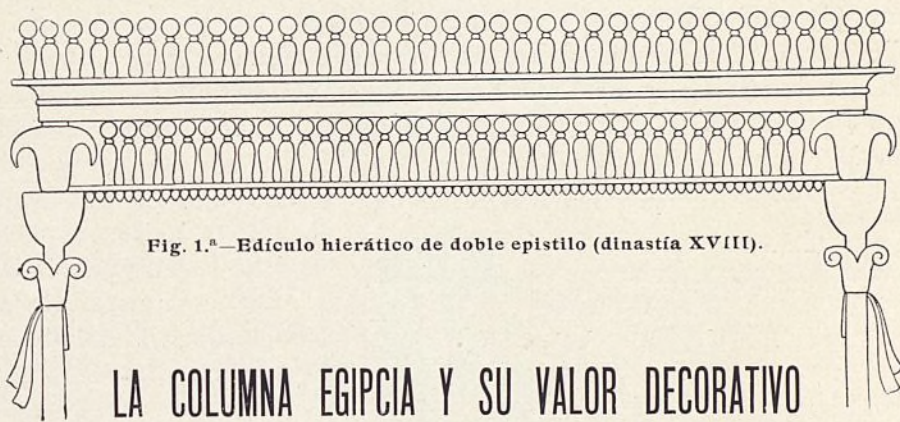


Fig. 1.<sup>a</sup>—Edículo hierático de doble epistilo (dinastía XVIII).

## LA COLUMNA EGIPCIA Y SU VALOR DECORATIVO

Los estudios egiptológicos van destruyendo un gran número de creencias y de teorías que se tenían sobre el carácter, las formas y la historia del Arte egipcio.

Esa renovación rápida y abundante de ideas ha dilucidado muchos puntos oscuros de la egiptología artística, y ha comprobado otros—pocos, desgraciadamente—que, por clarividencia de sus autores, más que por razones bien fundamentadas en hechos conocidos, se adelantaron al tiempo en que fueron presentados al público (1).

No hay por qué hablar de aquella leyenda sobre la falta de evolución del Arte egipcio, presentándolo como un Arte que permanece estacionado, que «desde el primer Faraón á los últimos Ptolomeos, jamás había variado» (Raoul Rochette). Mucho se ha reaccionado sobre ese criterio, y sólo el público indocto entra en una sala de antigüedades egipcias de un Museo, y se le antoja que todo es igual.

No ha sucedido así con el naturalismo artístico de ese pueblo, y á pesar de las pruebas que suministran tantas y tantas esculturas, las toman sólo como una excepción al hieratismo que inunda y estanca todo el Arte figurado egipcio.

Hoy podemos afirmar todo lo contrario: que el naturalismo es la expresión predominante del temperamento artístico de los egipcios, y su hieratismo es sólo un accidente en él, por influjo religioso.

Otro de los principios cuya falsedad se ha probado y comprobado ya es el de la fecha del apogeo de este Arte, que, lejos de ser en la época de los ramésidas (dinastías XIX y XX), hay que colocarla en fecha remotísima; siendo los monumentos constructivos y figurados que nos quedan de un larguísimo

(1) En este sentido, pueden verse algunas observaciones de juicio muy interesantes en Quatremère de Quincy, sobre la importancia de la llamada columna lotiforme sobre las demás, en su libro *De l'Architecture égyptienne* (1803), y en Owen Jones (*Grammar of Ornament*), sobre el origen vegetal de los capiteles y columnas egipcias, y sobre características muy fundamentales de la ornamentación y decoración en el antiguo Egipto.



período de decadencia, más ó menos avanzada, ó de un pretendido renacimiento (época de Nectanebo y de los Ptolomeos).

Pero de cuantas rectificaciones históricas y artísticas ha hecho la egiptología novísima, ninguna nos interesa tanto en el presente trabajo como la que se refiere al origen de la columna egipcia, ya del grupo llamado lotiforme, como del campaniforme ó hatórico.

La columna egipcia, concebida como originaria de un haz de tallos y flores

de loto y hojas de palmera, es de todo punto inadmisibile.

La columna llamada campaniforme, soñada como la más importante y perfecta manifestación de ese elemento arquitectónico del Egipto, queda sólo á la consideración de los turistas que viajan por el Nilo, y al público que ve superficialmente el Arte del antiguo Egipto.

Tampoco puede admitirse que la mascarilla de la diosa Hator, colocada en la parte alta de pilastras (con fuste redondo ó de base poligonal), constituya un capitel. Diferencias bien marcadas hacen ver que las columnas cuyo capitel afecta la forma de una campana (la pretendida figuración de la flor de loto rosa —*Nymphea nelumbo*, de Lin-

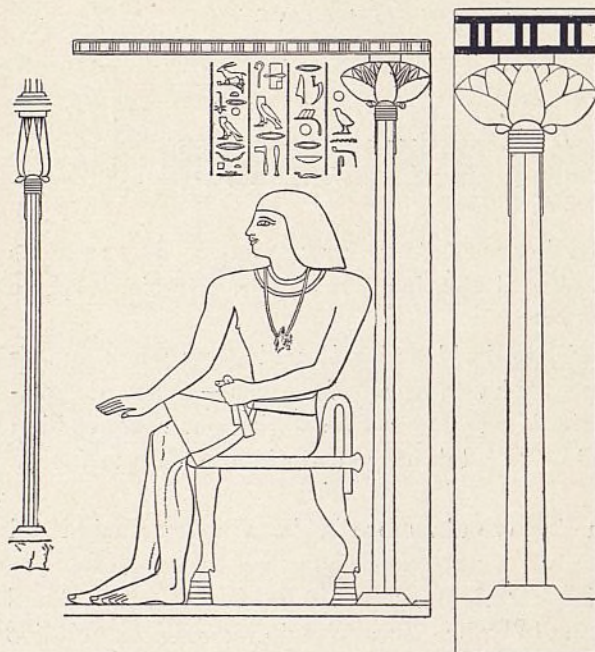


Fig. 2ª.—Columnas con fuste fasciculado.

La primera tiene el capitel formado por un capullo de *Nymphea coerulea* (Lin.); las otras dos, por la flor abierta de la *Nymphea lotus* (Linneo).

Pertenece la primera columna á la tumba de Ti; la segunda, á la tumba de Zawiet-el-Maetin (dinastía V).

neo), y aquellas otras que se presentan figurando un haz de hojas de palmera, no son dos variedades de una misma especie, sino de un orden distinto.

Y, por último, un estudio detenido sobre el posible valor activo de los capiteles egipcios, ha demostrado que no pasa de ser simplemente ornamental.

### El origen de la columna pétrea egipcia.

Para nuestros estudios de ornamentación y decoración del Egipto antiguo, parece que no ha de tener valor y oportunidad el tratar de los elementos activos ó constructivos, ya arquitectónicos, como de los técnicos en otras artes de aplicación—los muebles, por ejemplo—. Pero no debemos olvidar un momento que la base de existencia real de toda decoración descansa sobre el valor activo ó útil de la cosa embellecida con ornamentos, y sólo la unión de



esos elementos de embellecimiento (ornamentación) con los útiles (construcción, materiales y destino de la obra) es lo que constituye la *decoración*.

Por esto prescindimos de toda investigación relativa al origen de un soporte arquitectónico que no tenga aún forma definida de columna, y, por *añadidura*, característica egipcia, pues sería todo ese trabajo poco menos que inútil para nuestro objeto.

La columna pétrea, como la arquitectura toda, nace en Egipto de las construcciones en madera; y, en éstas, la columna se define con caracteres precisos de construcción y de ornamentación.

¿Cómo es aquélla y ésta? ¿Cómo se originan? Á pesar de los progresos de la arqueología egipcia, ésta no ha pasado de su infancia, y grandes lagunas existen para seguir en bastantes casos un medio-orden de documentos y de hechos.

Desde luego—y debido á los excelentes trabajos de Georges Foucart—, las formas originarias del elemento arquitectónico que expone-  
mos, pueden encontrarse en documentos de las dinastías III, IV y V. Son éstos las leyendas de las mastabas, que, construídas en esos períodos, se extienden de Gizeh á Meidoum.

La escritura que forman esas leyendas contiene signos que revelan un marcado parentesco con formas de columnas en monumentos figurados de aquellos períodos.

Recuérdese el valor y caracteres ideográficos, y fonéticos luego, de la escritura antigua egipcia; tómese en cuenta que las leyendas de las mastabas dichas son de una gran perfección, y que á ella sólo se puede llegar con una labor de siglos, y la fecha de sesenta á setenta siglos de antigüedad que puede darse á esas formas arquitectónicas, tiene todas las probabilidades de ser real.

Como en nuestro estudio tomamos de la arqueología sólo los elementos y datos que nos son absolutamente precisos, hemos de reducir á brevísimo espacio el de los orígenes de la columna en los caracteres de la escritura egipcia.

Existen en ésta signos que indican simples soportes de tipo primitivo; otros que presentan, bien un tipo de pilastra, con su talón para ensamblarla con el soporte, bien una columna, con el mismo talón que aquélla. Claro es que estos signos distan bastante de ser la copia exacta de los soportes referidos; pero tómense en cuenta los siguientes hechos, para ver con toda evidencia su origen y sus resultados:

- 1.º La escritura fonética nace de la anotación de imágenes reales, presentadas éstas con un carácter simbólico ó ideográfico.
- 2.º En este tipo último, la copia del natural es fiel; pero, al pasar al primero, se simplifica y transforma un tanto, quedando como un signo fonético, y no como una imagen real.
- 3.º La similitud de estos signos con algunas formas de soportes en los mo-

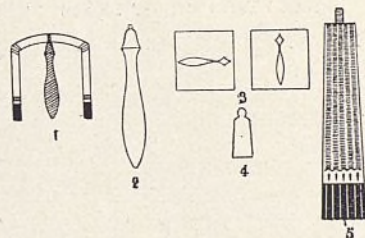


Fig. 3.<sup>a</sup> — Signos de la escritura egipcia, empleados en las inscripciones más antiguas, y que fueron representación de elementos constructivos arquitectónicos.



numentos figurados (sobre todo debe tenerse presente, por lo que más adelante diremos, los edículos hieráticos) es evidente.

4.º La existencia en la escritura egipcia de imágenes de objetos ó seres reales, si bien de una gran simplificación expresiva y hasta un tanto alterada, es otra prueba más en favor del aserto antes expuesto.

5.º Siendo esos signos fonéticos representativos de imágenes de elementos arquitectónicos, debe buscarse el origen de las formas de éstos (la columna) en fecha antiquísima: en tiempos muy remotos á la dinastía III, en que aparecen dichos signos de escritura.

\*  
\* \*

Más rico en pruebas es el origen de la columna egipcia, buscando las primeras en los monumentos figurados. Y como en ellos ese elemento arquitectónico toma formas bien definidas y una alta expresión decorativa, nos detendremos más en tratar ese punto.

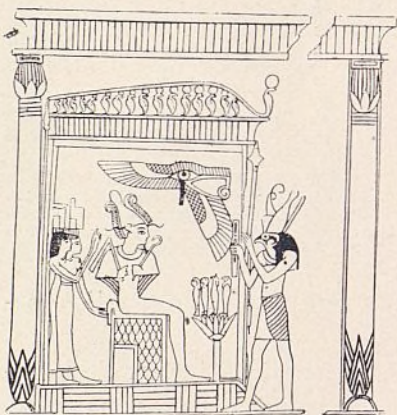


Fig. 4.ª—Edículo hierático encerrado en una representación de templo de estilo tebano.

En el antiguo Egipto, el uso representativo de monumentos funerarios, religiosos ó civiles, en las paredes de tumbas y de templos y en los mismos papiros, fué general y de una duración continua. Aparecen en esas representaciones imágenes arquitectónicas—columnas—que han de ser de gran utilidad para la historia y formas de ésta.

Pero para ello conviene hacer previamente una distinción entre los monumentos figurados *no hieráticos* y los *hieráticos*; pues mientras los primeros han sufrido cambios grandes en el transcurso del tiempo, los segundos no.

Tómese en cuenta, además, para proceder á la eliminación de los primeros, que estos que nos son conocidos pertenecen á los mismos períodos históricos que los monumentos reales, y, por tanto, poco ó nada nos dirían respecto á los orígenes de las formas arquitectónicas y á sus tipos de evolución.

No ocurre lo propio con los *hieráticos*, pues aun cuando los que conocemos son de los mismos períodos que los antes citados, sus tipos y formas son supervivencia tradicional, repetición casi exacta de otros antiquísimos, por haber permanecido estas formas y tipos inmutables.

Gracias á esa condición, los monumentos figurados que hoy conocemos de las dinastías III, IV y V son repetición de otros antiquísimos, y se nos presentan, por tanto, como rica fuente de investigación.

Ahora bien: es fácil la confusión entre los caracteres aparentes de un monumento figurados (edículos) *no hieráticos*, con los que *sí* lo son, por un convencionalismo en ciertos aspectos y una estilización avanzada en la parte ornamental, que los egipcios emplearon en los primeros.



Pero aclaran esta confusión dos elementos principales de conocimiento: primero, el obtenido por la comparación de edículos figurados de varias dinastías, remotas unas de otras (Beni-Hassan, de la XII dinastía; Abydos, de la XIX; Filé, época ptolomaica), y ver en todos ellos un mismo aire de familia, como si el tiempo no hubiese transcurrido entre unos y otros; segundo, en una serie de formas que se repiten, si no todas ellas, siempre algunas, en todos los edículos (1).

Escritura y edículos hieráticos ofrecen igual valor y se presentan con igual carácter. Son siempre expresión de una imagen-idea concreta, con un origen y un destino idénticos y una supervivencia inmutable.

\*  
\* \*

Se ha establecido una teoría sumamente ingeniosa y bien razonada sobre el origen de la columna en el pilar Éste, al desarrollarse en forma poligonal, cada vez de un mayor número de caras, tanto por las necesidades de la circulación de la gente en los interiores en que tales elementos de sostén (pilastras) se empleaban, como por un mayor aumento de la visualidad total de esos interiores, conducía á las formas redondas del fuste de la columna. Aumenta la verosimilitud de esta teoría el

suponer que esas pilastras en piedra nacen á su vez de las construcciones labradas en el interior de las montañas. Una serie de contrapruebas deshacen esa teoría; expongam, aunque ligeramente, algunas de ellas:

1.<sup>a</sup> En las épocas prehistóricas del Egipto existen pilastras y columnas talladas en madera.

2.<sup>a</sup> La vida del pueblo egipcio se ha desarrollado al borde del Nilo, único sitio en que la tierra es fértil, y no en las montañas que cierran el valle, yermas de toda vegetación.

3.<sup>a</sup> La construcción de las sepulturas en la roca, obedecía al propósito de aislarlas de las inundaciones periódicas del Nilo, y el sitio que servía para lugar de muerte era inhabitable para la vida.

4.<sup>a</sup> La forma de las sepulturas abiertas en las rocas en las dinastías pri-

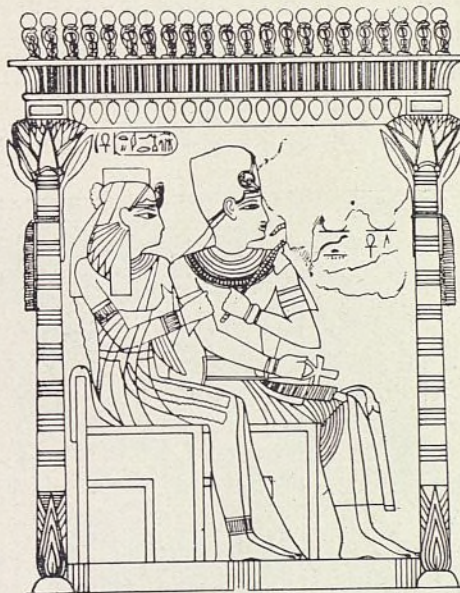


Fig. 5.ª—Edículo hierático (dinastía XVIII).

Epistilo coronado por representaciones de Orus, con el disco solar. Capiteles con flor abierta de *Nymphaea coerulea* (Lin.), y en los extremos dos capullos de la misma planta, atados al fuste, completando la decoración superior de éste, que se halla ornado con hojas de colores y hojas de *Cyperus papyrus*.

(1) En mi libro, próximo á publicarse, *Historia del Arte decorativo en la antigüedad*, se encontrarán detallados esos caracteres, y reproducidos una serie de edículos hieráticos de dinastías diversas.



meras, guarda estrecha semejanza con las pertenecientes á las construcciones religiosas y civiles; y es lógico que la arquitectura funeraria imitara á éstas, y no viceversa.

5.<sup>a</sup> La forma constructiva de la columna pétrea presenta todos los caracteres de una traducción de formas de la madera á la piedra.

Este último aserto conviene desarrollarle, por necesitar pruebas para hacerlo evidente. Veamos para ello qué caracteres presentan las columnas de edículos correspondientes á lo que hoy se llama ya la *edad de la madera* en Egipto.

El examen de algunos edículos hieráticos correspondientes á las dinastías V y VI nos muestra columnas cuyo fuste está hecho de una sola pieza.

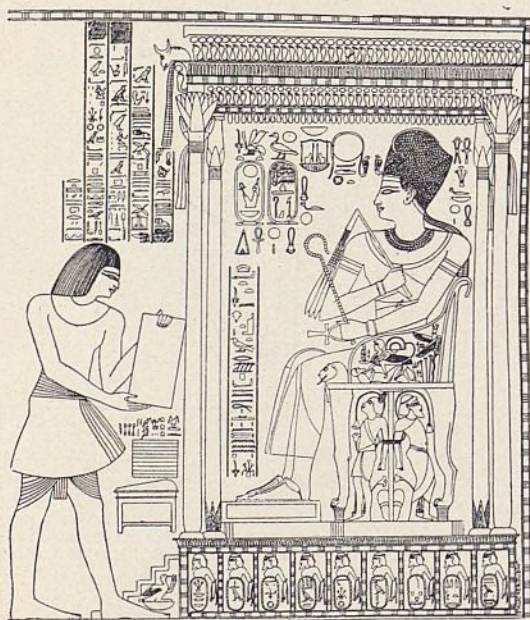


Fig. 6.<sup>a</sup>—Edículo hierático de Amenhotep III.

Pero en las tumbas de Ti, como en la de Zawiet-el-Maetin, hay edículos con columnas fasciculadas (véase la figura 2.<sup>a</sup>, que reproduce una pintura de la última tumba citada). ¿Cuál es el origen de esa forma del fuste? Mucho se ha discutido sobre ello, y se ha buscado su solución en la posibilidad real de reunir cuatro troncos de palmera (el número es variable según las columnas observadas que han servido para apoyar esta teoría), ó de otro árbol pequeño, propio del Egipto.

Pero esta teoría no tiene bases sólidas: primero, porque hay columnas en monumentos figurados primitivos cuyo fuste es de una sola pieza, como hemos indicado antes; segundo, porque cada una

de las partes en que se presentan las columnas fasciculadas tiene el carácter de una columna construída de un solo tallo.

Tampoco puede admitirse la idea de columnillas duples, triples ó cuádruples, puesto que, como en todas las piezas de madera de un conjunto constructivo, necesitan ir ensambladas á otras, y en dichas columnas fasciculadas sólo hay un ensamblaje (véase la figura 2.<sup>a</sup>). Por otra parte, como observa muy atinadamente Foucart, en dichas columnas no hay más atadura que la de la parte superior del fuste, y con sólo ésta es imposible asegurar la unión de las varias columnillas, troncos ó tallos de plantas; y no se olvide, para dar más valor á esa observación, que en la historia de la arquitectura egipcia, en las columnas leñosas como en las pétreas, persisten *siempre* todos los elementos originarios de constitución.



Por tanto, el pretendido origen de la columna (fuste y capitel) como un haz de tallos de loto ó de palmera, traducido luego á la piedra, es inadmisibile. ¡Y más aún si se toma en cuenta que la estructura fibrosa de la palmera no se presta al papel de sostén vertical!

Ahora bien: esa ligadura que se observa en la parte superior de los fustes, ya en las columnas pétreas como en las reproducciones de las leñosas, ¿á qué obedece? No es ligadura de un haz de troncos ni de columnillas; es la ligadura de tallos naturales *pequeños*, coronados de flores, abiertas ó en capullo, que formaba la decoración de dichos fustes, y que, al ser traducidos esos elementos naturales á la madera y á la piedra, conserva perennemente esa forma de realismo; por lo que los capiteles egipcios son más un elemento decorativo que activo. Pero de todo esto nos ocuparemos más adelante, sirviendo sólo lo último expuesto para afirmar más y más la teoría de que no tuvieron las columnas fasciculadas el origen de la reunión de un haz de tallos ó troncos.

¿Á qué obedeció, por tanto, esa forma lobulada? ¿Fué acaso una manifestación alterada de los tallos de las flores que formaban el capitel, y cuyos tallos se corrieron á lo largo de *todo* el fuste? ¿Fué para dar una mejor colocación á esos tallos, suponiéndolos cortos y sólo como sostén de las flores? ¿Fué una influencia, y hasta una forma última, de la evolución de la pilastra poligonal? ¿Ó sólo fué un efecto estético, como las estriás de las columnas griegas ó los haces de columnillas de la arquitectura gótica?

Queda el tratar esto para el próximo artículo.

RICARDO AGRASOT.

(Se continuará.)



## Arquitectos é ingenieros civiles.

Parece que, tanto unos como otros, empiezan á comprender que la unión constituye la fuerza; que, unidas íntimamente estas dos ramas del saber humano, no son factor despreciable, para que nuestros gobernantes las traten con el desdén y desconsideración que, de poco tiempo á esta parte, parecen querer demostrar con la postergación á otras carreras que, no por ser dignísimas, dejan de lesionar *verdaderos derechos adquiridos*.

Una de las ideas que hemos recogido es la de que, estando estos dos Cuerpos tan admirablemente organizados en todas las provincias; siendo misión de ambos la de estar en contacto íntimo con el elemento verdad, el que produce, el que trabaja y el que, en resumen, paga todos los vidrios rotos de este desgobierno, se haga un llamamiento oportuno al compañerismo, y, saliendo del estado pasivo en que en todas partes nos mostramos, hagamos valer nues-



tros derechos; ya que nuestras quejas ni han sido atendidas ni contestadas, seguir el ejemplo y tomarlas... por derecho. ¿Es oportuno el momento? Yo creo que sí. Esta nueva idea, lanzada por Cataluña, y que trata de conseguir que la secunden las demás provincias, con un elemento tan importante, no es para hacerse ilusiones de triunfo (al estilo de los candidatos que luchan en las elecciones de diputados, que todos ellos le tienen por seguro); pero sí para que se nos mire con un poco más de *respeto*, pues, por desgracia, los gobernantes jamás cuentan con otros medios que, ó la fuerza, ó el número máximo de votos.

¿Es, por ventura, irrealizable este proyecto? Sigo creyendo que no; es cuestión de inteligencia, pues unos y otros tienen medios sobrados para formar un bloque que pueda contar con varios diputados que defiendan los derechos de ambas clases.



Hemos tenido el gusto de recibir el número 4 del periódico *La Cuña*, de Barcelona, el cual publica un valiente artículo contra el concurso de «Proyectos de enlaces de la zona del Ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados entre sí y con el resto del término municipal de Sarriá y Horta», en el que se demuestra que el proyecto elegido, que es de un francés con el lema de «Romulus», no sólo no es el mejor, sino que es muy inferior á los presentados con los lemas «De todas partes á todas partes», «Barcino», «Sos peus en la escuma». Su autor, nuestro distinguido compañero el arquitecto municipal don Ildefonso Bonells, se hace por ello acreedor al aprecio y consideración de todos los arquitectos españoles, que no pueden ver en ello otra cosa que la voz de alerta del centinela avanzado.



Ha quedado constituida la nueva Junta del Círculo de Bellas Artes con los señores siguientes:

Presidente, Excmo. Sr. D. Alberto Aguilera; vicepresidente 1.º, D. Miguel Blay; vicepresidente 2.º, D. Luis Aldecoa; secretario general, D. Salvador Viniegra; vicesecretario, D. Luis Mesonero Romanos; contador, D. Antonio López Tello; tesorero, D. José Alonso Fadrique; bibliotecario, D. Antonio Vela; vocales: D. Ignacio Reol, D. Fernando Alberti, D. Antonio Sáenz Jubera y D. Carlos Muñiz; presidente de la Sección de Pintura, D. Luis García Sampedro; de la de Literatura, D. Francisco Rodríguez Marín; de la de Música, D. Tomás Bretón; de la de Arquitectura, D. Santiago Castellanos; de la de Escultura, D. Cipriano Folgueras; de la de Grabado, D. Ricardo de los Ríos; de la de Arte Decorativo, D. Enrique Amaré.

La Sección de Caricaturas no ha nombrado sus cargos.



## CÁLCULO DE ESTABILIDAD

(Continuación.)

Con lo cual determinamos la superficie  $ABCDE$ , cuyo centro de gravedad es  $G_1$ ; construimos el triángulo de las fuerzas en el punto  $K$ , y nos da un empuje máximo en la clave de 2.900 kilogramos y una resultante de 3.500 kilogramos aplicada al tercio inferior de la junta de arranques, por ser el arco rebajado. Como el arco contiguo da otra fuerza igual, las comprenderemos las dos en el punto en que se cortan,  $K'$ , con lo cual tendremos su resultante vertical, de 3.980 kilogramos. Este peso, unido con el que el machón tiene por encima y los elementos que sobre él cargan, nos dan:

	Kilogramos.
Resultante.....	3.980
$4,40 \times 0,20 \times 2.000$ .....	1.760
Viga: $0,40 \times 0,20 \times 0,30 \times 2.000$ .....	48
Pilar y forjado: $0,40 \times 0,20 \times 30$ .....	3
$0,08 \times 0,04 \times 2.000$ .....	7
Pilastra: $1,20 \times 0,60 \times 0,60 \times 1.800$ .....	778
Pináculo: $1,50 \times 0,30 \times 0,30 \times 1.800$ .....	243
SUMA.....	<u>6.819</u>

Volviendo á la figura 2.<sup>a</sup>, y componiendo este peso con la resultante de 3.200 kilogramos que corta al peso que gravita en el macizo en el punto  $K''$ , tenemos la resultante de 9.700 kilogramos.

Pero como hemos dicho al empezar que los arcos botareles eran de fábrica de ladrillo, tendremos:

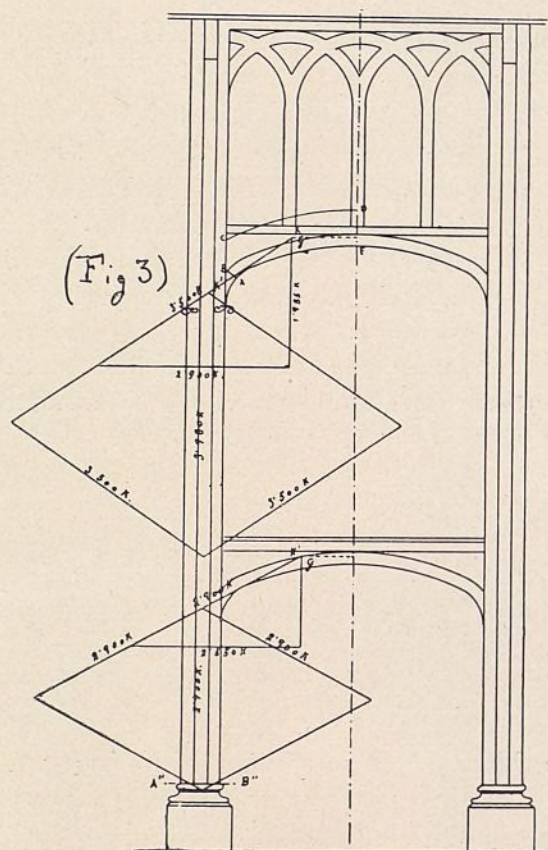
	Kilogramos.
$1,10 \times 0,20 \times 1.800$ .....	792
Piso azotea: $4,50 \times 2,00 \times 30$ .....	270
Forjado: $9,00 \times 0,04 \times 2.000$ .....	720
Viga: $2,00 \times 0,20 \times 0,10 \times 2.000$ .....	80
— $4,50 \times 0,10 \times 0,15 \times 2.000$ .....	135
TOTAL.....	<u>1.997</u>

Siguiendo el método general, el centro de gravedad de la superficie será  $G_1$ , y  $K_1$  el punto de encuentro de la horizontal del tercio superior de la clave, y la vertical por el centro de gravedad; el triángulo de las fuerzas nos da el empuje máximo en la clave de 900 kilogramos, el cual, compuesto con la anterior, nos da una resultante definitiva de 9.650 kilogramos, y el paso en la junta de los arranques  $B''$ , distante del centro,  $A'' = 0,06$  metros. Por consiguiente, la arista más fatigada de esta junta es, aplicando la fórmula general,

$$\frac{9.650}{0,60} \left( \frac{6 \times 0,06}{0,60} + 1 \right) = 25.732 \text{ kilogramos al metro cuadrado;}$$

es decir, que es muy conveniente que sea de cemento armado, pues si no, no podría resistir tal presión.





Examinemos otra junta; por ejemplo, la  $A''B''$  (fig. 3.<sup>a</sup>), en la cual sólo tenemos que considerar la resultante ya determinada, el peso general del macizo entre las dos juntas, y los arcos formeros bajos; como todos éstos son pesos, se puede considerar ya que la fuerza pasa por el centro de gravedad del macizo, y tendremos:

Peso del pilar:

$$7,00 \times 0,20 \times 2.000 = 2.800 \text{ kilogramos.}$$

Peso del arco (fig. 3.<sup>a</sup>):

	Kilogramos.
$4,50 \times 1,00 \times 300$ kilogramos peso accidental (junta).....	1.350
$4,50 \times 0,04 \times 2.000$ .....	360
Vigas: $4,50 \times 0,20 \times 0,20 \times 2.000$ .....	360
Arco: $4 \times 0,20 \times 0,20 \times 2.000$ .....	320
Barandilla, etc.....	300
TOTAL.....	2.690
Por consiguiente, el medio arco.....	1.345

Siguiendo el cálculo gráfico, tenemos: empuje en la clave, 2.550 kilogramos; resultante, 2.900 kilogramos, compuesta con la del otro arco; una vertical de 2.700 kilogramos; sumadas estas dos, 5.500 kilogramos; compuesta con la anterior, 9.650 kilogramos (fig. 2.<sup>a</sup>), escala menor en el punto de los arran-



ques de los arcos  $K_3$ , nos da 15.800 kilogramos el paso, á 0,15 metro. Por consiguiente, la arista más fatigada:

$$\frac{15.800}{0,60} \left( \frac{6 \times 0,15}{0,60} + 1 \right) = 65.832 \text{ kilogramos;}$$

pero ya se ha dicho anteriormente que, por pasar tan cerca del centro, se puede considerar normal; y en este caso tendríamos:

$$\frac{2 \times 15.800}{2.000} = 15,80 \text{ kilogramos al centímetro cuadrado.}$$

Estos dos resultados nos indican bien claramente la necesidad de que sea de cemento armado el pilar, pues, de este modo, el hierro que en su interior existe hace cambiar este cálculo; para esto, supongamos que queremos determinar los hierros que serán necesarios, y para ello aplicamos la fórmula del Sr. Rivera:

$$S_r = \frac{P - SR_c}{R_r - R_c}.$$

Sustituyendo valores, tendremos:

$$S_r = \frac{31.600 - 50.000}{9.750.000} = \text{cantidad negativa;}$$

lo cual quiere decir que no necesita hierro, y sólo se emplea para la arista más fatigada. Conforme con la segunda fórmula, en la arista más fatigada tendremos:

$$S_r = \frac{65.832 - 50.000}{9.750.000} = 0,001623.$$

Suponiendo el pilar como la figura 4.<sup>a</sup>, tendremos entre 9 barras:

$$\frac{1.623}{9} = 180 \text{ milímetros cuadrados,}$$

ó sean barras de 15 milímetros de diámetro, con lo cual quedamos asegurados de un caso de fuerza mal repartida.

Para terminar, examinemos lo que ocurre al muro de la iglesia.

Tenemos en el punto  $K_2$  la resultante de 2.200 kilogramos (fig. 2.<sup>a</sup>), y el peso de macizo por encima de la junta  $A'''B'''$  es:

	Kilogramos.
Muro ó contrafuerte: $0,60 \times 1,10 \times 3,50 \times 2.000$ .....	4.620
Pilastra: $0,80 \times 0,80 \times 1,00 \times 1.800$ .....	1.152
Pináculo: $0,25 \times 0,25 \times 2,75 \times 1.800$ .....	309
SUMA.....	6.081

las cuales se componen como venimos operando en el punto  $K_2$  y nos dan una resultante de 8.100 kilogramos á un paso de 0,08. La arista más fatigada:

$$\frac{8.100}{1,10} \left( \frac{6 \times 0,08}{1,10} + 1 \right) = 10.529 \text{ kilogramos;}$$

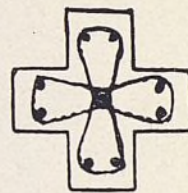


Fig. 4.<sup>a</sup>



coeficiente sumamente pequeño, que permitiría disminuir los espesores, si fuera necesario.

Con esto verdaderamente ha concluido el trabajo del arquitecto constructor (llamemos de ingeniería); pero la misión del arquitecto, en la verdadera acepción de la palabra, no sólo se debe limitar á que el edificio tenga buenas

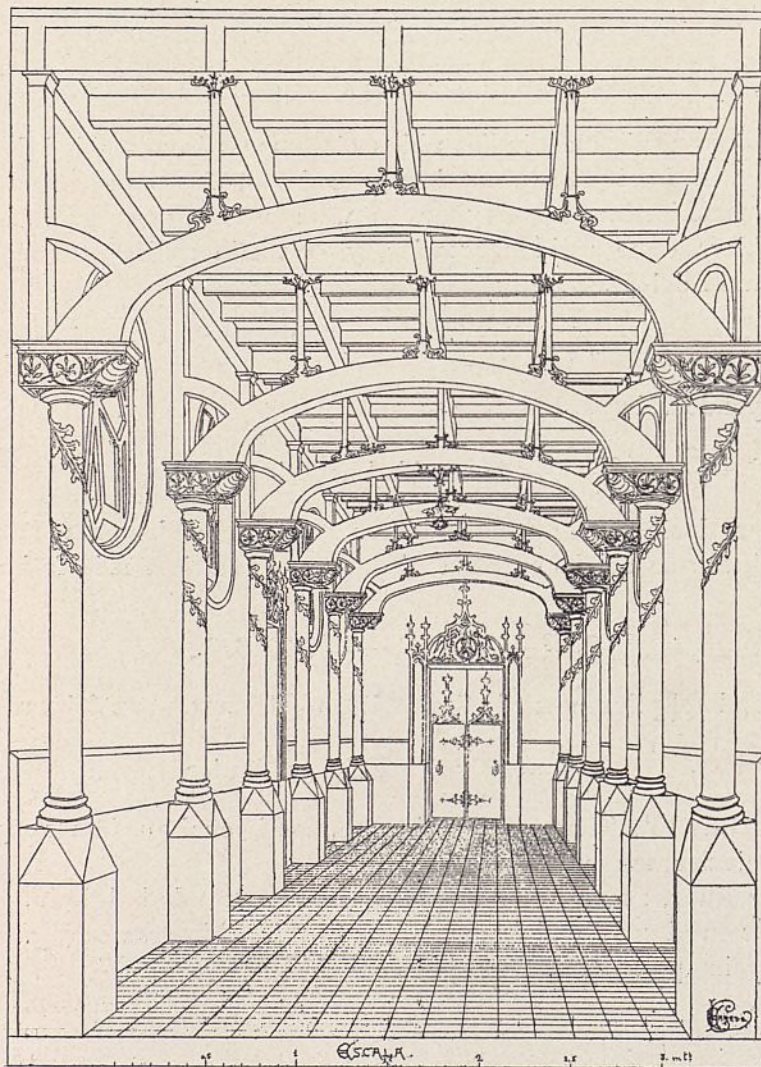


Fig. 5.<sup>a</sup>—Claustro de una iglesia.

condiciones de estabilidad, sino que es preciso, además, que responda á los principios de decoración y ornamentación, que son el complemento de la obra.

La introducción de un sistema nuevo altera por completo todo su ser; y como muestra de lo que se puede hacer acompañamos un croquis de un claustro del nuevo sistema de iglesias (obra inédita en preparación).



# EXTRANJERO

## Casa de vecindad en Berlín.

Arquitecto: W. Martens.

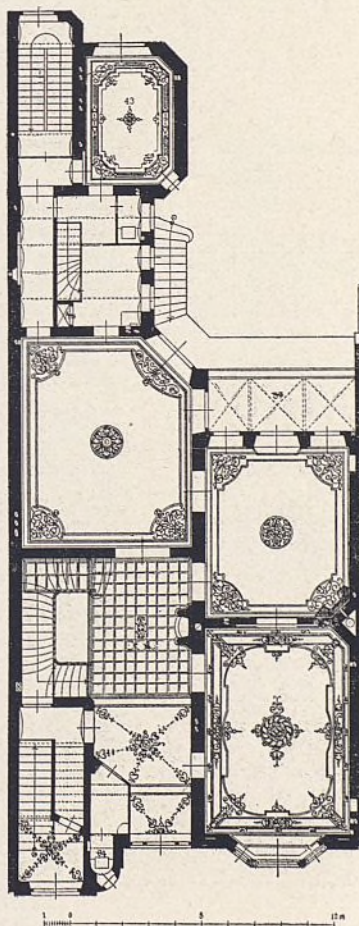


Si estudiamos detenidamente este edificio, comprendemos la gran diferencia que existe en el modo de apreciar la vida entre el extranjero y nosotros, al mismo tiempo que con la sola inspección de las plantas y alzado se comprende el por qué Ber-

lín, Viena, Londres y otras muchas capitales europeas tienen en sus calles ese aspecto de unidad y variedad precisas para formar la belleza, no cayendo en el amaneramiento de una simetría y una igualdad desesperantes. En efecto: vemos que en la que nos ocupa se retira de línea en parte de su fachada; alternan los balcones con los miradores, ventanas, solanas, etcétera, con cuyas libertades se puede llegar á formar conjuntos artísticos como el que representa el adjunto estudio.

### Distribución.

El solar está comprendido entre medianerías, lo cual dificulta notablemente el problema de distribución; sin embargo, su autor ha sacado gran partido de ella, ejecutando un cuerpo saliente, en el cual coloca el portal y escalera general de todo el edificio, al mismo tiempo que lo aprovecha para establecer en él un pequeño ga-



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

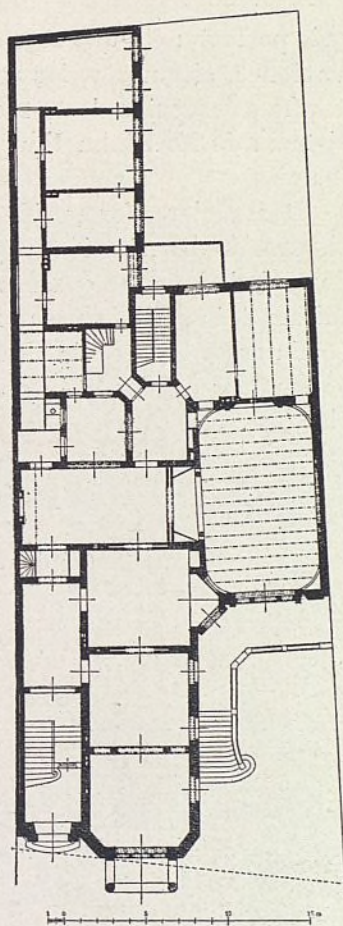






binete de aseo. Un vestíbulo que se divide en dos partes, de las cuales la más pequeña recibe luz directa por una hermosa triple ventana; de él pasamos, por una puerta, al gran *hall* central, y por otra, al gran salón. Este último y el anterior comunican á su vez directamente con el comedor, que está en la misma crujía del salón. El lado opuesto á éste en el comedor lo ocupa en toda su longitud una *serre*, mirador ó estufa de cristales. Otro segundo salón pone en comunicación el *hall* y el comedor con las dependencias interiores y jardín.

En el portal, y formando chaflán, existe una pequeña puerta y una escalera de servicio, por la que se baja á los sótanos, en los cuales están establecidas las cocinas, despensas, etc., de la primera casa (*pues cada habitación consta de dos pisos*, en el primero de los cuales se coloca todo el servicio que podíamos llamar de relación, y en el segundo las habitaciones de familia ó dormitorios, tocadores y otras dependencias), y los lavaderos, pasillos, habitaciones de la calefacción, trasteros, etc., de las restantes. Esta disposición es muy ingeniosa y podría tener gran aplicación en Madrid, sobre todo en el casco antiguo de la población, donde existen algunos solares sumamente pequeños y en los cuales sería muy ventajoso establecer esta novedad.



### Decoración.

Todas las fachadas están revestidas de ladrillos de ornamentación de Mettlach. Las partes salientes y las obras de adorno han sido ejecutadas por la casa Philippe Holzmann. Del escultor Giesecke son todos los modelos de la ornamentación, así como también todo el decorado interior, que es rico y elegante y ejecutado en *estaf*.

El carácter general de todo el edificio es plateresco, con marcado acento alemán; tanto en la composición general como en sus menores detalles, está todo ello muy bien entendido, produciendo un efecto de armonía perfecta entre sus masas, huecos y detalles.

El ser el mismo arquitecto constructor el propietario de la finca, teniendo ocupados los tres primeros pisos y gran parte del sótano, nos hace comprender cuánto se podría realizar si los propietarios, entendiendo bien sus intereses, dejaran más libertad de acción al arquitecto, el cual, por sus estu-



dios y por su misma reputación, estudia el problema de la vida de un modo más perfecto; sin que esto quiera decir que el propietario no haga sus observaciones, algunas de las cuales suelen ser muy atendibles.

La calefacción de esta casa se realiza por medio de caloríferos al vapor sistema de Mr. John Haag, de Augsbourg. Tiene gas, baño y cocina en todos los pisos.

Para poderse formar idea de lo perfectamente que entiende este arquitecto el sistema de distribución, reproducimos en último lugar otra planta de una casa de vecindad con un gran salón de fiestas de sociedad, y cuyo solar ofrecía la misma dificultad de gran extensión longitudinal y muy poca fachada.

Su coste total es de 190.000 marcos, y su extensión superficial y cúbica de 350 metros cuadrados y de 6.350 metros cúbicos; por consiguiente, los precios unitarios son:

Superficial. . .	{ Metro = 543 marcos.
	{ Pie = 41 <i>idem</i> .
Cúbico. . . . .	{ Metro = 26 marcos.
	{ Pie = 0,55 <i>idem</i> .

E. L. y C.







## SEMINARIO DE MADRID

**Arquitectos: D. Miguel de Olavarría (q. e. p. d.)  
y D. Ricardo G. Guereta.**

**Historia del edificio.**—Después de publicada la monografía que uno de sus autores, D. Ricardo G. Guereta, dió á la estampa en el año de 1906, poco es lo que nosotros podremos agregar, y sólo nos limitaremos en muchos casos á entresacar de ella.

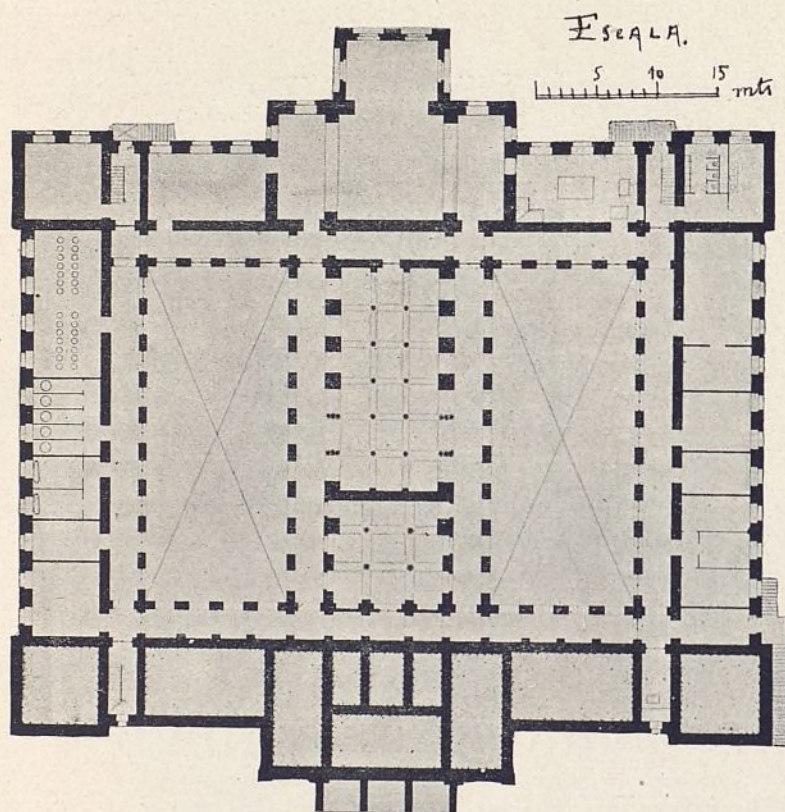
«Por virtud del Concordato celebrado entre la Santa Sede y el Gobierno español en el año 1851, quedó éste obligado, por el artículo 5.º, á crear una diócesis en Madrid, y por el 28, á dotarla de un Seminario.»

Tan pronto como tomó posesión de la Silla su primer obispo, el Sr. Martínez Izquierdo, pensó en la creación de este Centro, para lo cual, y por el doble título de la diócesis de Madrid-Alcalá, y la fama que desde antiguo goza esta ciudad, pensó en establecer en ella el Seminario.

Mientras tanto, cedió la mitad de su palacio para que en él se estableciera, aunque con carácter provisional.

En este estado las cosas, sobrevino el brutal atentado que quitó





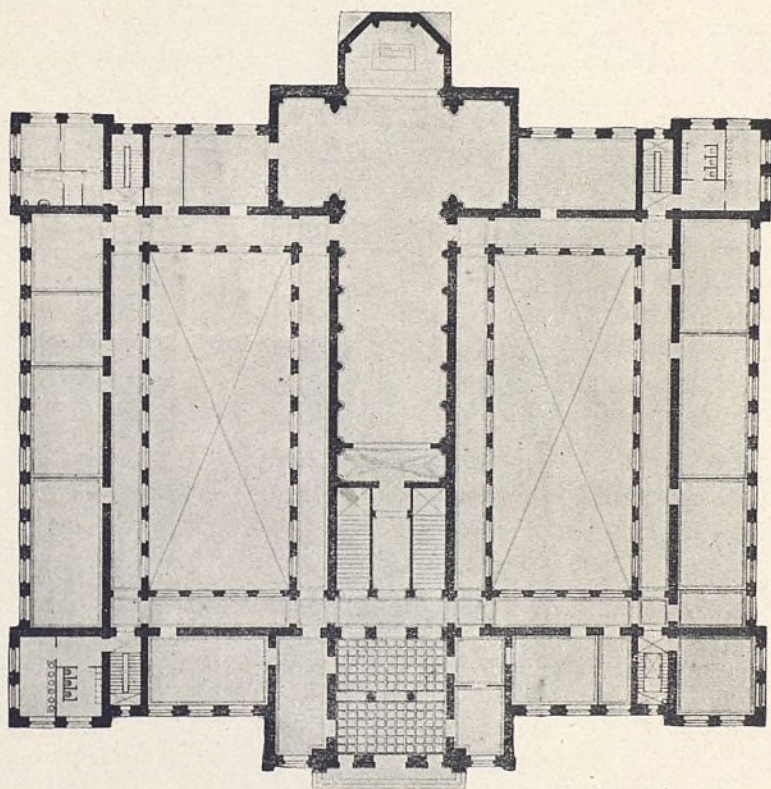
Planta de sótanos.

la vida al primer obispo de Madrid, y con él al proyecto de establecer el Seminario en Alcalá.

Sucedió á aquél D. Ciriaco María Sancha y Hervás, el cual desistió de edificarlo en Alcalá, y, asesorado por su arquitecto, adquirió un solar de 144.000 pies cuadrados en el paseo del Cisne. Se hizo el proyecto y su replanteo, y se procedió inmediatamente á su ejecución; y estando enrasados los zócalos y terminadas todas las alcantarillas, con una obra por valor de 644.000 pesetas, fué el Sr. Sancha promovido á arzobispo de Valencia.

El tercer obispo de Madrid, Excmo. Sr. D. José María de Cos, suspendió las obras, y después de conseguir del Estado dos millones y medio de pesetas, compró el palacio de las Vistillas con su jardín, que reunía todas las condiciones apetecibles de proximidad á la catedral, al palacio episcopal y estar separado del bullicio de la población, y de 30.596 metros cuadrados de extensión, con hermoso jardín. La adquisición se verificó por escritura pública otorga-





5 10 mts  
ESCALA

Planta baja.

da en Madrid el 23 de Mayo de 1899, en la cantidad de 1.025.000 pesetas.

El programa para redactar el proyecto fué:

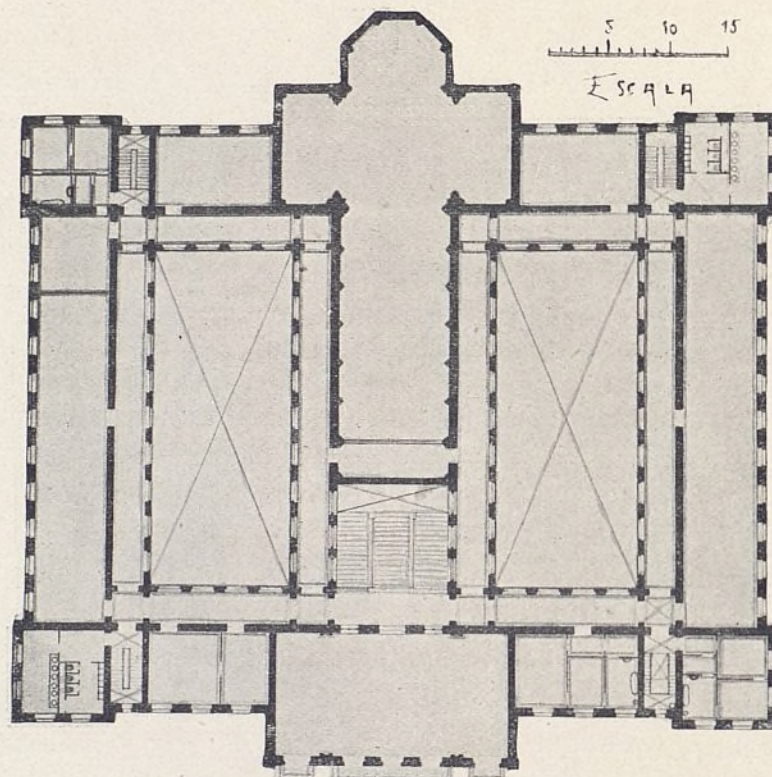
«Emplazamiento respetando un magnífico paseo del parque, que tiene acceso por la cuesta de Javalquinto.

»Decoración sobria, adoptando un estilo genuinamente español.

»Construcción sólida, á base de piedra, ladrillo y hierro.

»Distribución clara y bien definida, partiendo de la base de un internado de 350 alumnos, separados en tres grandes grupos: latinos, teólogos y filósofos, con dormitorios, cátedras y dependencias anejas á cada uno, agrupadas entre sí y con cierta independencia de las demás; agrupación de los servicios generales en el centro del edificio, no dando gran importancia á la capilla, que sólo debe servir para los seminaristas, y proyectando un gran salón para biblioteca y museo religioso de antigüedades; procurando, final-





Planta principal.

mente, que la colocación de todos los servicios y dependencias se subordine á una circulación fácil y completa.

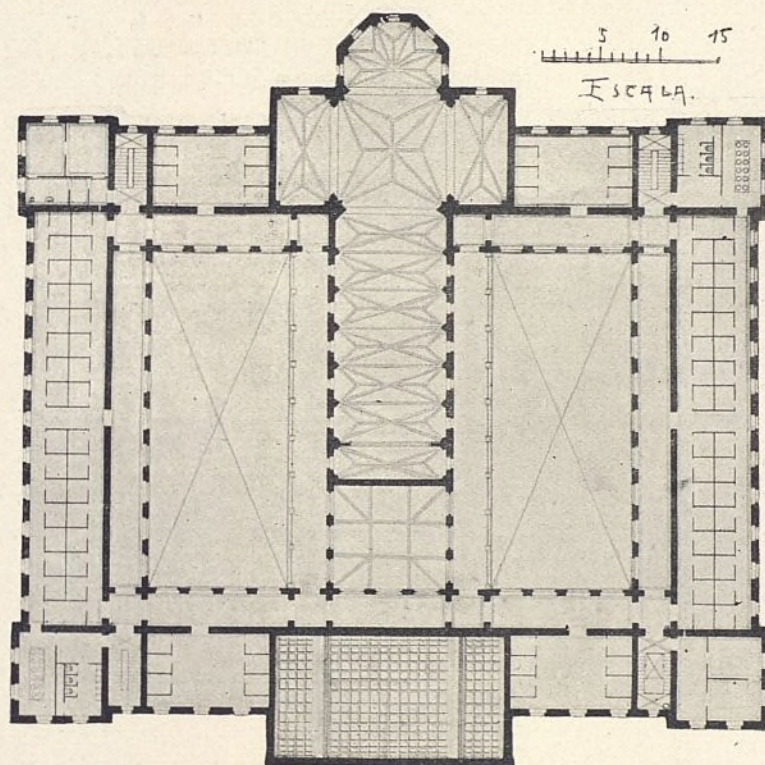
»Instalación de los servicios sanitarios con arreglo á las prescripciones de la higiene moderna.

»Presupuesto máximo de 1.500.000 pesetas.»

Estudiado, presentado y aprobado el proyecto, después de detenido estudio por parte de S. I., se sacaron á subasta las obras el 27 de Noviembre de 1901, quedándose para entregar llave en mano como contratista D. Antonio Ulled, en la cantidad de pesetas 1.400.000, y se empezaron las obras.

El 15 de Marzo de 1902 ocupó la Silla de Madrid el excelentísimo Sr. D. Victoriano Guisasola y Menéndez, el cual encontró asentada toda la cantería de zócalos y enrasadas las traviesas con la planta baja. Hizo un detenido estudio del proyecto y de las obras, y formuló su criterio en el sentido de que, aunque en muchos casos estaba completamente conforme, en otros pensaba de modo diametralmente opuesto. Se estudiaron las modificaciones,





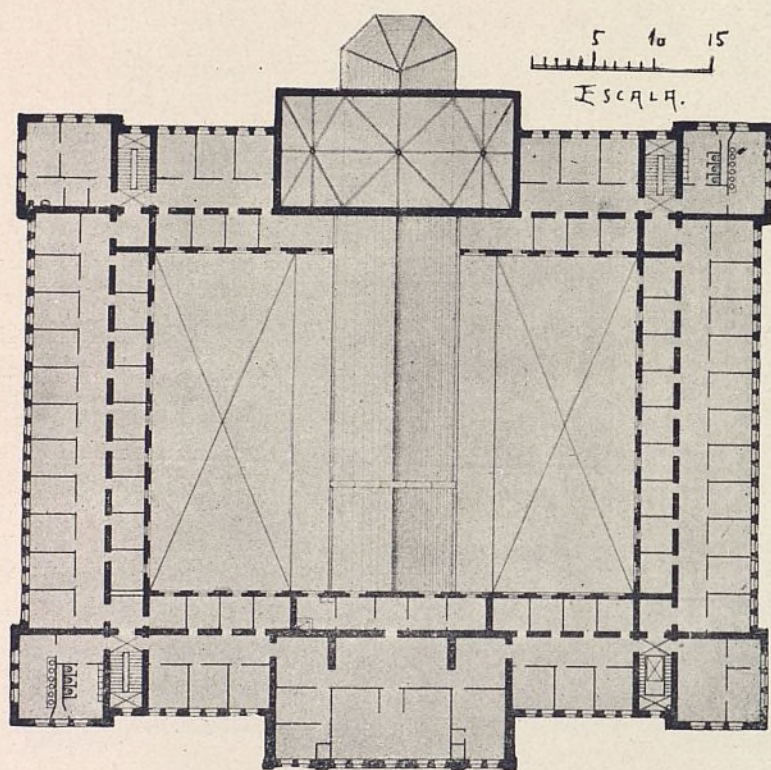
Planta segunda.

redactándose el último proyecto en la siguiente forma: la capilla había de ser amplia, para poder celebrar en ella fiestas solemnes, no sólo los de la casa, sino el público, para lo cual había de tener entradas independientes; los retretes, si bien estaban perfectamente instalados, quitaban luz y ventilación á los patios.

Afortunadamente, pudo aprovecharse lo ejecutado, y sólo se hizo prolongar la capilla hasta la biblioteca, formar con ésta el crucero, y añadirle en su centro el ábside que se manifiesta en su fachada. Los retretes se trasladaron á los lavabos, y continuaron así las obras hasta su terminación, pues otras reformas que también se introdujeron en el proyecto primitivo no variaban las líneas generales del conjunto.

**Descripción del edificio.**—Su forma general es la de un cuadrado que manifiesta en sus ángulos cuatro torreones acusando las crujías, y en el eje de sus fachadas principal y posterior cuerpos salientes, en la primera correspondientes al vestíbulo, y en la segunda al crucero y ábside de la capilla. Mide la fachada princi-





Ático.

pal, que es la del saliente, 62 metros, y el eje transversal la misma longitud. Paralelas á la fachada hay dos crujías que, al cortar las tres longitudinales, dan lugar á dos patios de 314 metros cuadrados cada uno.

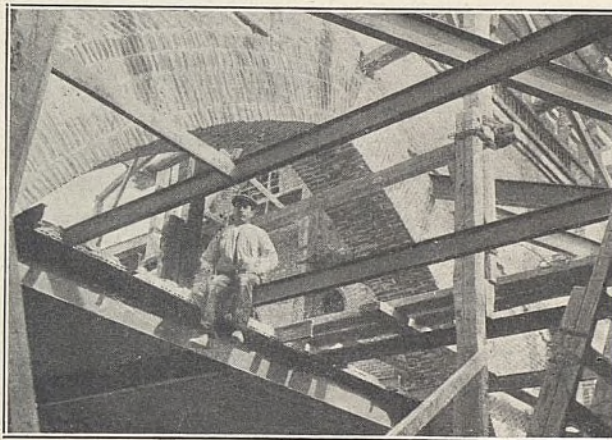
En consonancia con las bases ya impuestas y las vicisitudes por que ha atravesado, se han agrupado en la

*Planta de sótanos* los servicios generales siguientes: crujía central: un amplio gimnasio y la despensa general del establecimiento; crujía norte: las habitaciones de los criados y las aulas de los externos, todo ello de gran amplitud; y en el pabellón de ángulo con la fachada á poniente, retretes, lavabos, urinarios, etc.; la crujía sur está dedicada al sistema hidroterápico: baños, duchas, lavapiés, baños generales y de aspersión. Todas las habitaciones son amplias y con las comunicaciones indispensables: el salón lavapiés tiene 12,20 por 5 metros; los baños de aspersión, 3,85 por 1,10; los cuartos de baño, 3,85 por 2,75, etc.

Crujía poniente: tiene las dos escaleras de servicio que encon-



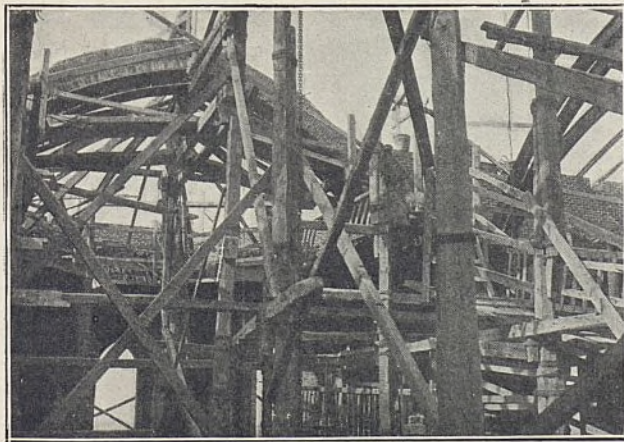
traremos en los demás pisos, pues ponen en comunicación todo el edificio; la cocina general, con una escalerita de servicio para bajar á las dependencias de carbonera, etc., tiene 5,50 por 9,90 metros, y está en comunicación con el gran comedor, que consta de dos rectángulos: uno de 18,70 por 18,80 metros, y un mirador avanzado que tiene 7,15 por 10,40; el comedor de profesores, de 5,50 por 9,90, y la lencería, que ocupa el pabellón ó torre del ángulo de esta fachada con la del sur, y tiene la forma cuadrada de 6 metros de lado.



Detalle de la construcción.

Crujía levante: excepto los huecos de las escaleras de servicio, que son las de la fachada anterior, está el resto sin hacer el vaciado.

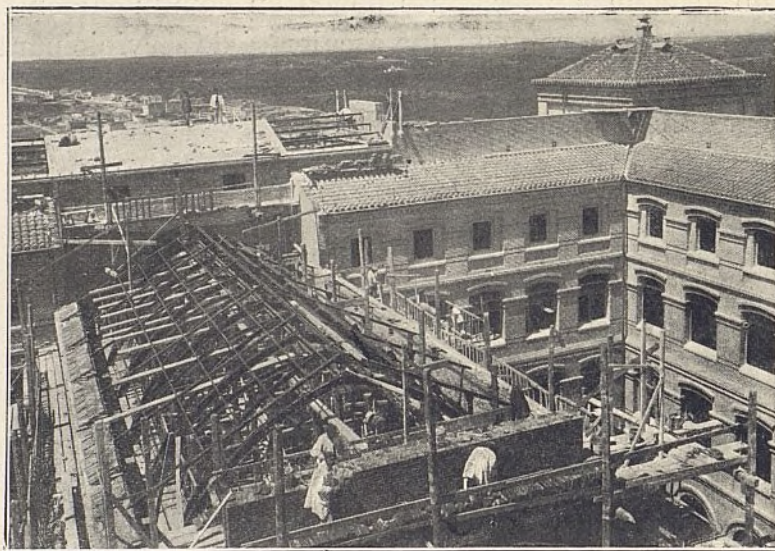
*Planta baja.*—Ocupan la crujía central el gran vestíbulo, que tiene 9,50 por 9 metros, y que comunica directamente con las galerías y escalera principal, que tiene 9,30 por 8,80; y la capilla, que consta de nave general de 22 por 9,30 metros; el crucero, de 18 por 9,30, y el ábside, que es pentagonal y prolongación de la nave general. Ésta y la anterior ocupan toda la



Detalle de la construcción.

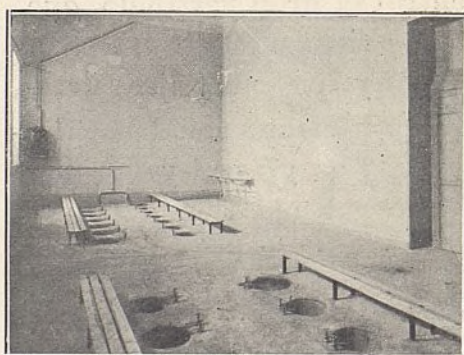
altura del edificio. El vestíbulo comunica, á su vez, con el locutorio, de 9,50 por 4,50 metros, y simétricamente con la portería y bedelería; además, hay en esta misma crujía un salón de recibo y





Detalle de la construcción.

otra pequeña dependencia ó sala particular. Las crujías norte y sur están ocupadas por cátedras de distintos tamaños y en número de ocho, así como también está dedicado á cátedra el pabellón del



Lavapiés.

nordeste; los de sudeste y noroeste á retretes, lavabos, etc., y el del sudoeste á mayordomía. La poniente á otra cátedra, y la sacristía á uno y otro lado de la capilla.

*Planta principal.*—El pabellón central, que se manifiesta en el eje de la fachada principal, lo ocupa todo él el salón de actos, de 19 por 10 metros, y con una altura de dos pisos, teniendo á su izquier-

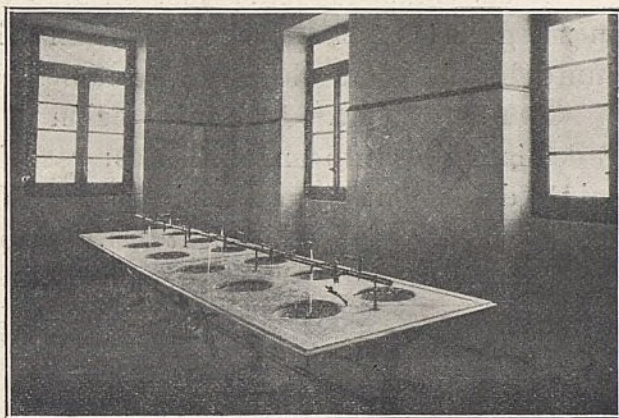
da la sala de profesores y la de juntas, que tienen, respectivamente, 4 por 6 y 6 por 6 metros, y en el sitio opuesto las habitaciones del prelado, compuestas de una salita, un cuarto de dormir y otro de aseo y baño. La crujía norte está ocupada toda ella por un gran salón de biblioteca y museo de arte cristiano, teniendo por dimensiones 34 por 6 metros; la sur, por la sala de estudios y la rectoral, teniendo la primera 27 metros, y la segunda 6,50 por el



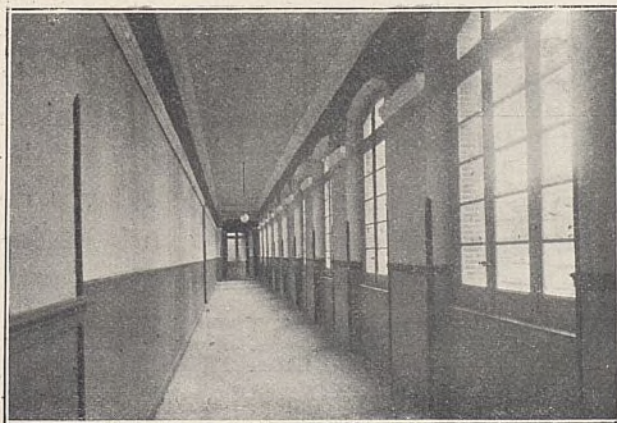
ancho de la crujía, de 6 metros. A uno y otro lado de la capilla, en la crujía poniente, los gabinetes de Física y de Historia Natural, de 10 metros cada uno, por el ancho de la crujía, de 6. El pabellón del ángulo sudoeste, para habitaciones del rector; el del nordeste, para habitaciones temporales de otro prelado; y los del noroeste y sudeste, á retretes, lavabos, etc.

*Planta segunda.*—

En las crujías norte y sur están colocadas las camaretas de los latinos y teólogos, en número de 28 para cada grupo, y comunican directamente con los lavabos, retretes, etc., que se encuentran, respectivamente, en los pabe-



Lavabos.



Galerías ó claustros.

llones noroeste y sudeste. En la de poniente, además de la capilla, dos salas para camaretas de los fámulos, así como también en la de levante tienen otras dos. En el pabellón del ángulo sudoeste, habitaciones del vicerrector; y en el del nordeste, aposentos para huéspedes.

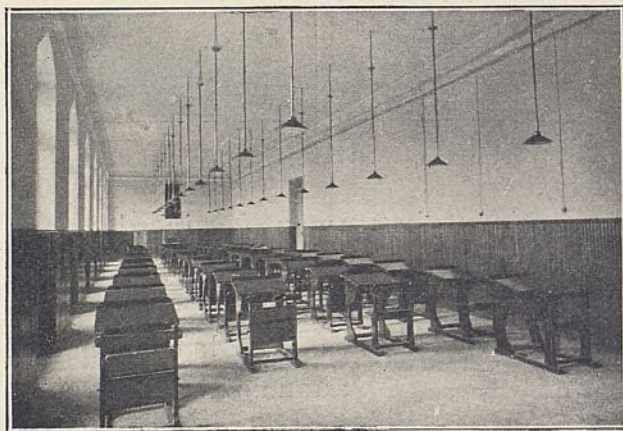
*Planta de áticos.*—En las crujías norte, sur y poniente, tanto al patio como á fachadas, camaretas para los filósofos, en número de 52. En la fachada á levante la enfermería con sus anejos: sala de enfermedades comunes, sala de observación con antecámara de desinfección, despacho del médico y botiquín, departamento de cocina especial con alambique, cuarto de baño, comedor, habitaciones para los enfermos y una amplia galería de paseo. En el



pabellón del sudoeste, habitaciones del secretario, y en el del nordeste para huéspedes; los del noroeste y sudeste, como en los demás pisos, están ocupados por retretes, lavabos, etc.

Todas estas dependencias, puestas en comunicación por hermosas galerías ó claustros que rodean á los patios, forman el conjunto del bien pensado edificio que nos ocupa.

**Construcción.**—La construcción de todo el edificio es esmerada: ladrillo santo en cimientos; recocho ordinario con mortero mixto de cemento y ordinario en fachadas y traviesas; hierro en todos los entramados horizontales, así como también en las arma-



Sala de estudio.

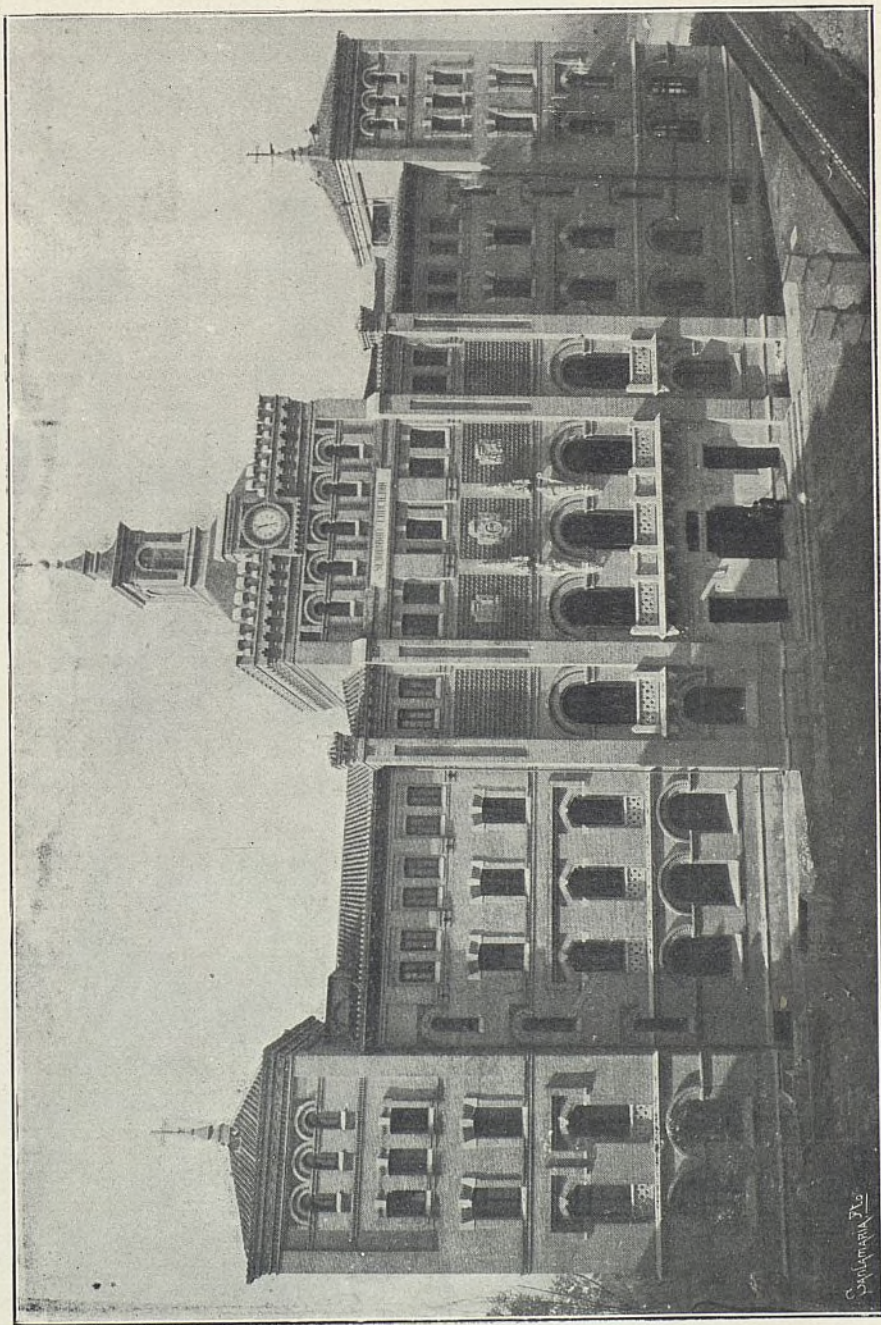
duras, que están cubiertas de rasilla y después teja árabe; mampostería con verdugadas en toda la parte correspondiente á la altura de los sótanos en sus fachadas; cantería granítica en todos los zócalos, tanto de fachadas como de patios; la piedra de Almorquí en impostas, claves, elementos decorativos de

la fachada principal, etc.; piedra caliza de Colmenar en las ménsulas del balcón principal; hierro fundido en columnas de la planta de sótanos; hierro forjado en rejas, balaustradas, verjas y remates. Los pisos, carpintería de taller y zócalos, de madera de pino.

Los sistemas de construcción empleados son los corrientes hoy en Madrid, y que la costumbre y el tiempo van sancionando como buenos, habiéndose abandonado aquellos sistemas mixtos de entramados de madera y fábrica de ladrillo, que tanto se usaron en traviesas, y que aun se emplean en las construcciones modestas.

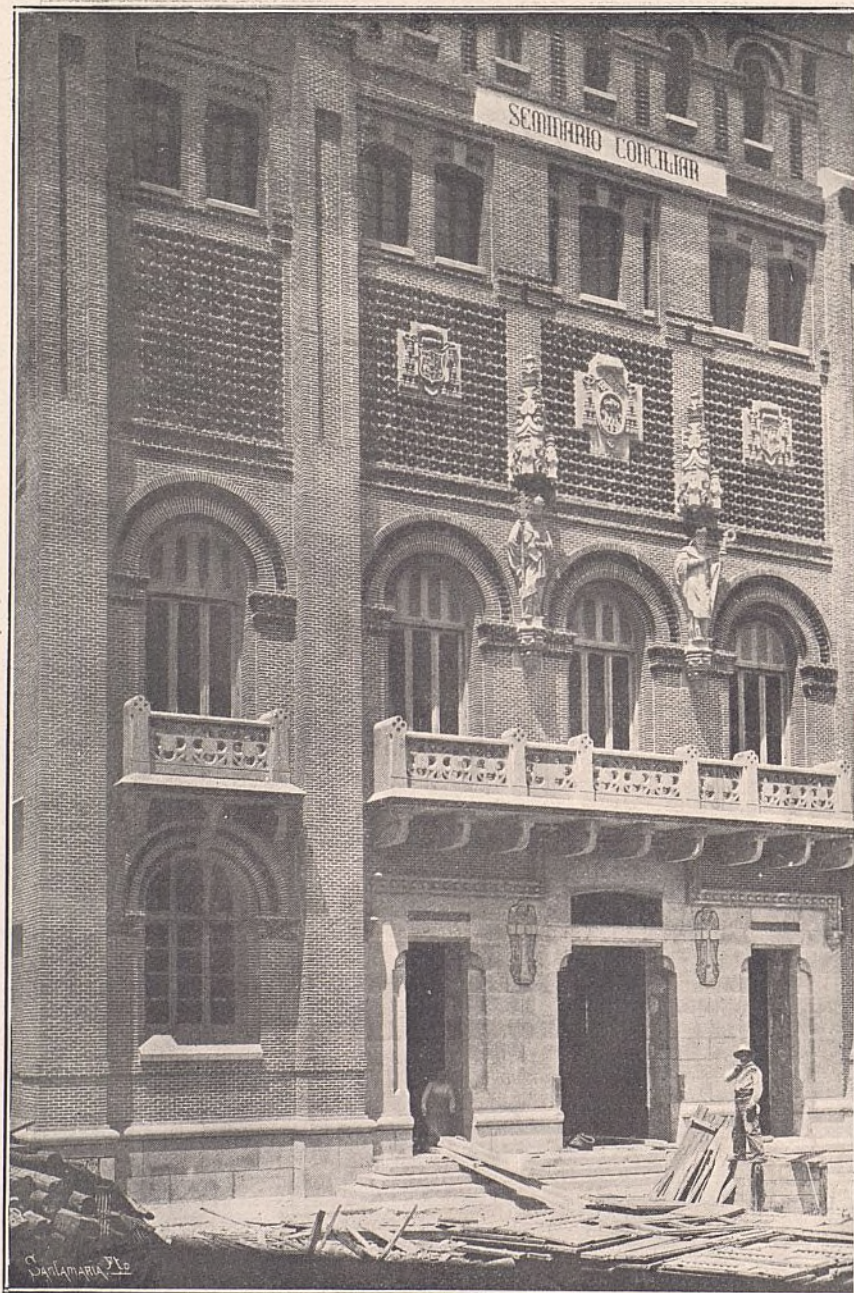
Para que nuestros lectores puedan apreciar los métodos empleados, y su buena ejecución, publicamos algunos fotograbados tomados durante el periodo de construcción, mediante los cuales se puede uno formar idea exacta de la gran importancia que dicha obra tiene.





Fachada principal.

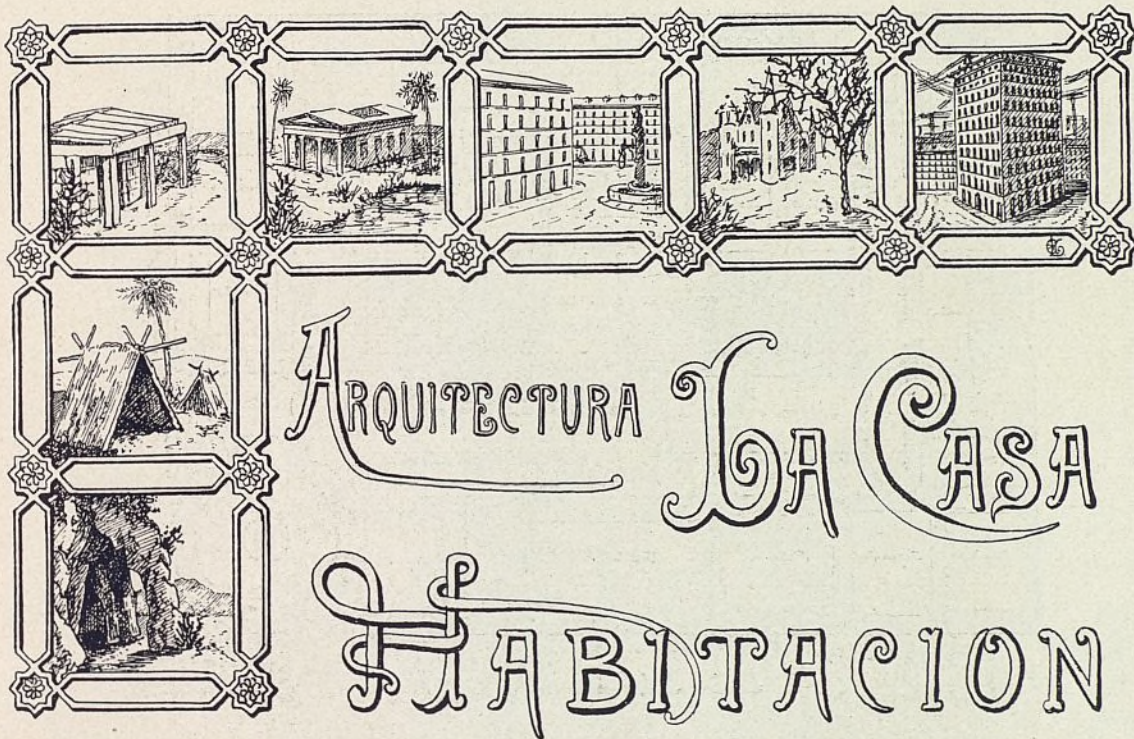




Detalle del centro de la fachada.

(Se continuará.)



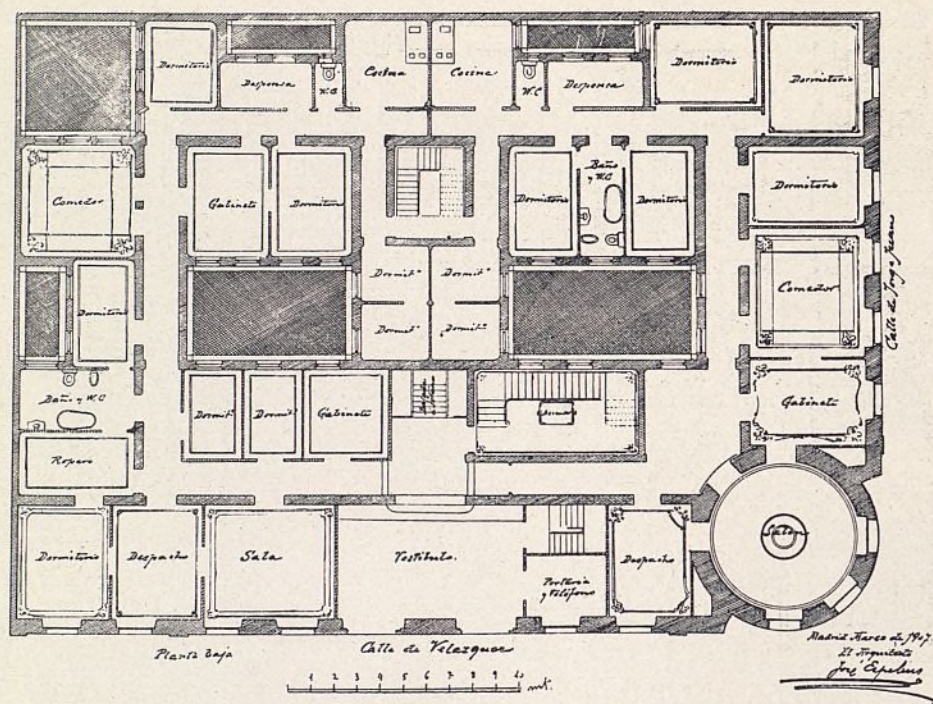


**Casa calle de Velázquez, 21, esquina á Jorge Juan,  
propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Frómista.  
Arquitecto: D. José Espelius y Anduaga.**



E poco tiempo á esta parte se edifica en Madrid mucho menos, según lo demuestra en *Construcción Moderna* nuestro querido é ilustrado compañero D. Luis Sainz de los Terreros en su último número, por el cual vemos la desconsoladora realidad de que solamente quedan cincuenta obras en pie para todo Madrid, y de éstas, algunas insignificantes reformas, y somos nada menos que 160 arquitectos, con lo cual, en un reparto equitativo, tocaríamos á 0,31 de obra. Pero si esto nos desconsuela, en cambio, es innegable que en ese mismo período de tiempo ha empezado el Arte arquitectónico á romper algo con el desprestigiado





método *simétrico*, pues el sistema constructivo ha sufrido una completa transformación, y hoy día es ya escaso el de entramado de madera.

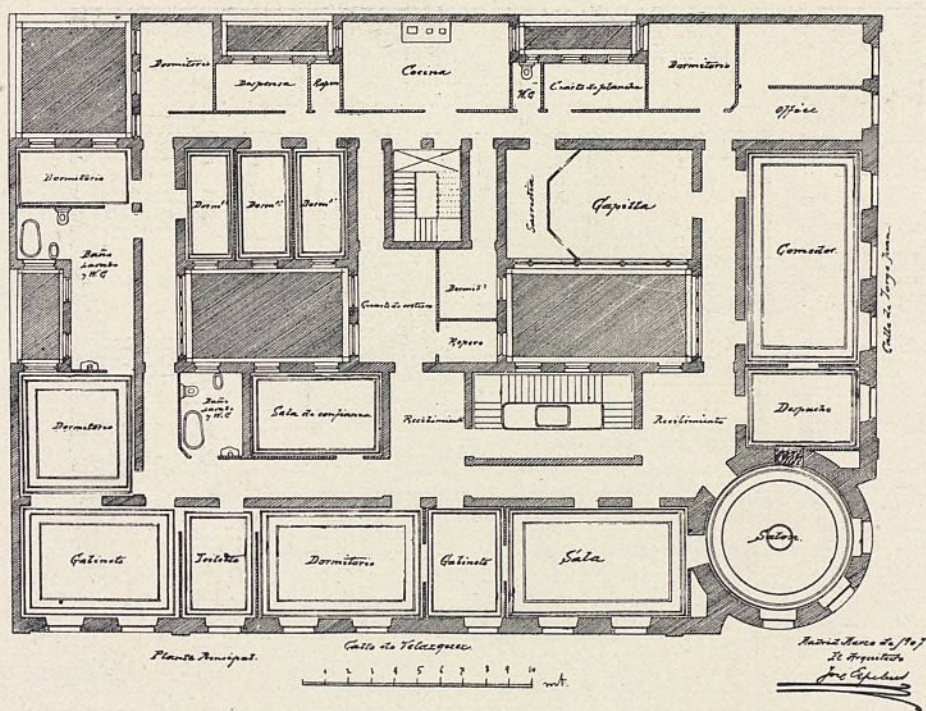
### Distribución.

La altura total del edificio está dividida en siete pisos, á saber: sótanos, bajo, principal, segundo, tercero, cuarto y sotabancos.

*Sótano*.—Está destinado todo él á los servicios generales del edificio, como portería y sus habitaciones, maquinaria del ascensor y de la calefacción, lavaderos, trasteras y depósitos de los distintos cuartos, etc.

*Planta baja*.—En ésta, y en la fachada que da á la calle de Velázquez, se abre un gran vestibulo ó portal con dos grandes huecos, lo cual permite la entrada de coches; el resto está dedicado á dos habitaciones con sus correspondientes patios, escaleras de servicio y principal. Todas las habitaciones tienen luz directa, ó de una de las dos calles, ó de los seis patios que en su distribución se colocan convenientemente. La esquina de las dos calles la forma





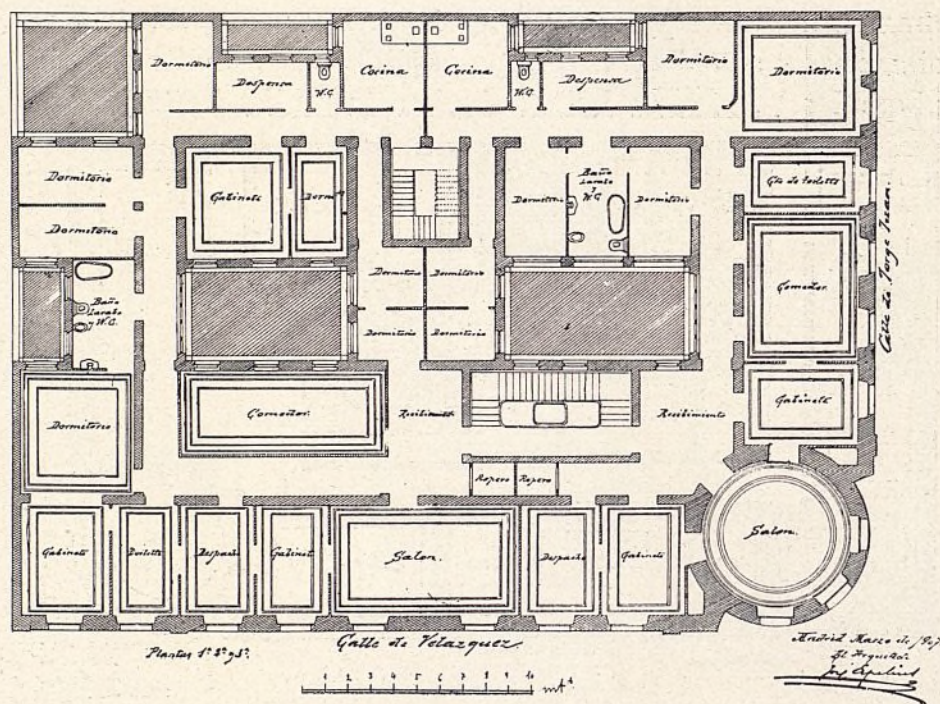
una magnífica rotonda, que se acusa en sus fachadas por medio de una elegante torre.

*Planta principal.*—Está dedicada toda ella á habitación del dueño de la finca, y comprende las habitaciones de mutua relación de los propietarios con sus visitas, estando agrupadas en el ángulo de las dos fachadas, y casi sin necesidad de los imprescindibles aunque antipáticos pasillos; todo perfectamente iluminado, de gran visualidad y comodidad.

*Plantas segunda, tercera y cuarta.*—Éstas, divididas cada una de ellas en dos habitaciones, se diferencian muy poco de las ya descritas de la planta baja.

*Planta de áticos.*—Grandes alabanzas merece, por haber roto con la perniciosa ley de las Ordenanzas municipales, que prescriben no poder edificar en la primera crujía habitaciones sobre la línea del alero, para lo cual se ha servido de acertadas mansardas, que falsean este ridículo cuanto rítmico é insoportable mandato, que es la causa única de la monotonía de que hablábamos al principio. La distribución de estos pisos es la misma que la de los segundos, con lo cual se consiguen habitaciones de alquileres modestos y que reúnan todas las buenas condiciones de higiene.





### Construcción y decoración.

La primera es esmerada y adecuada á la clase de obra, con zócalos de sillería y muros de fábrica de ladrillo, pisos de hierro de doble T de 0,18 metros de ancho, espaciados de metro en metro con doble bovedilla; cubierta de armadura de hierro y mansarda en la crujía de fachadas, y azoteas de cinc en el resto.

La decoración exterior es sencilla; y si bien es verdad que no corresponde á ningún estilo, es elegante y sobria, dando un conjunto armónico, realzado por la esbelta torre que en su ángulo se eleva.

### Sistema sanitario.

Está perfectamente estudiado en todos sus pisos (incluso en los de la mansarda), teniendo agua, calefacción, ascensor, etc.; lo cual, unido á lo ya dicho de aspecto y construcción, ha hecho que se le otorgara en 16 de Septiembre de 1907 el premio que tiene destinado el Ayuntamiento á la casa y fachada que mejor se construyan en el año.

La obra se ha ejecutado por contratas parciales, cuyos maestros de oficio han sido:





Albañilería, Sres. Navarrete hermanos; marmolista, Sr. Samper; cantería, Sr. Sañudo; escultura y ornamentación, Sres. Soler y Clivillés; carpintería de armar, Sr. Lajara; carpintería de taller, Sr. Peral; cerrajería, Sr. González; herrajes artísticos, señor Portillo; herrajes corrientes, Sres. Igartúa y sobrino; armadu-



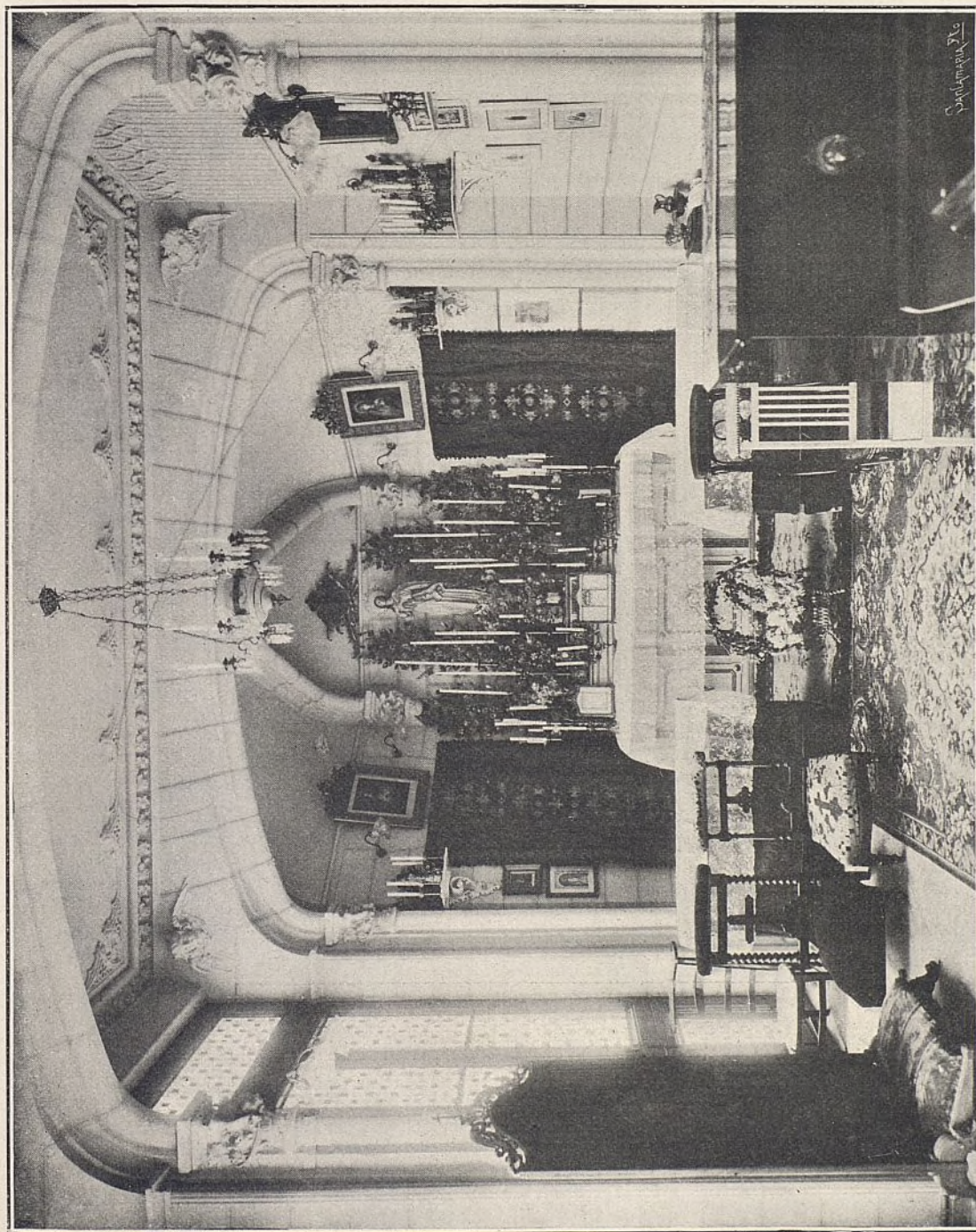
ra, Sr. Esteve; pintura, Sres. Regueira y Compañía; entarimados, Sr. Alegre; solados, Sres. Oliver y Compañía; baños y saneamiento, Sr. Angulo; bombas, electricidad, timbres, etc., La Maquina-



ria Bilbaína; calefacción y ascensores, Sr. Schneider; cocinas y termosifones, Sr. Domper; cristalería, Sr. G. Pereantón; persianas, Sr. G. Asins; obras de cinc, la Real Compañía Asturiana.

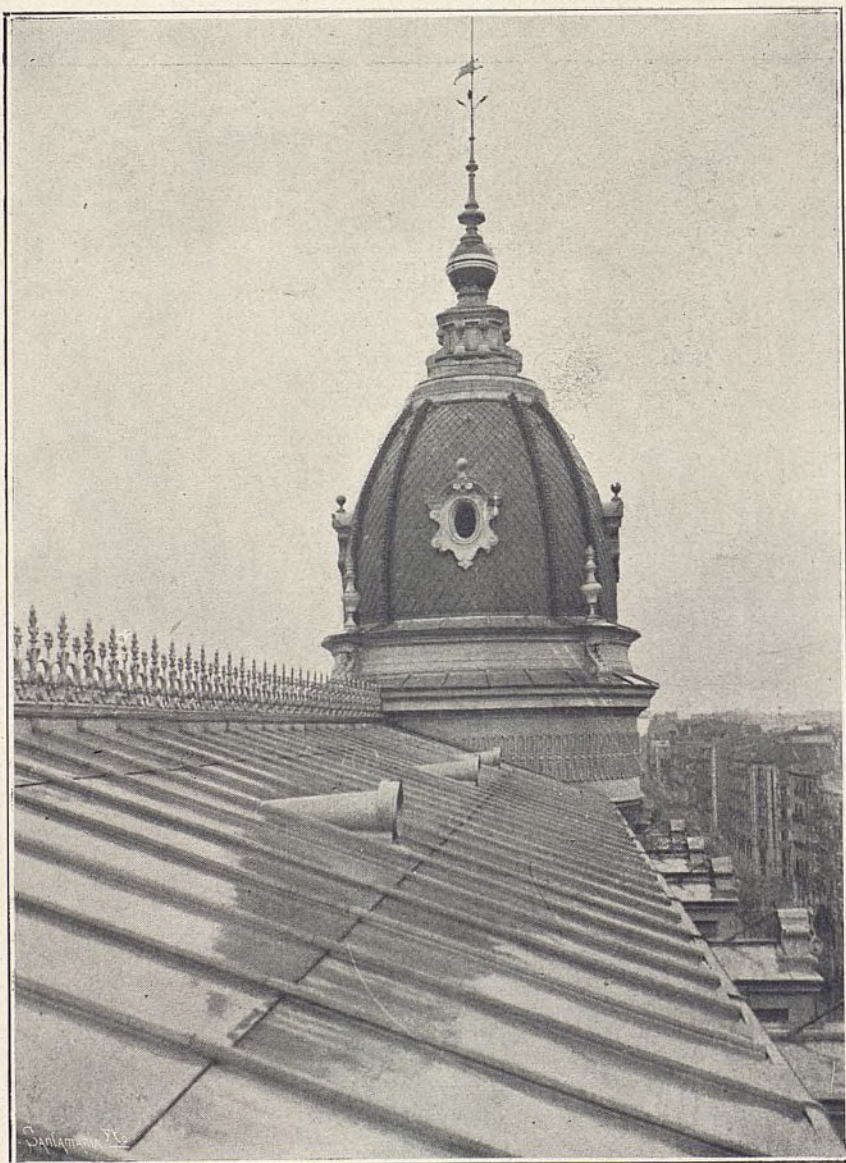
El terreno se ha pagado á 11 pesetas el pie y ha importado





Detalle del decorado interior: capilla (piso principal).

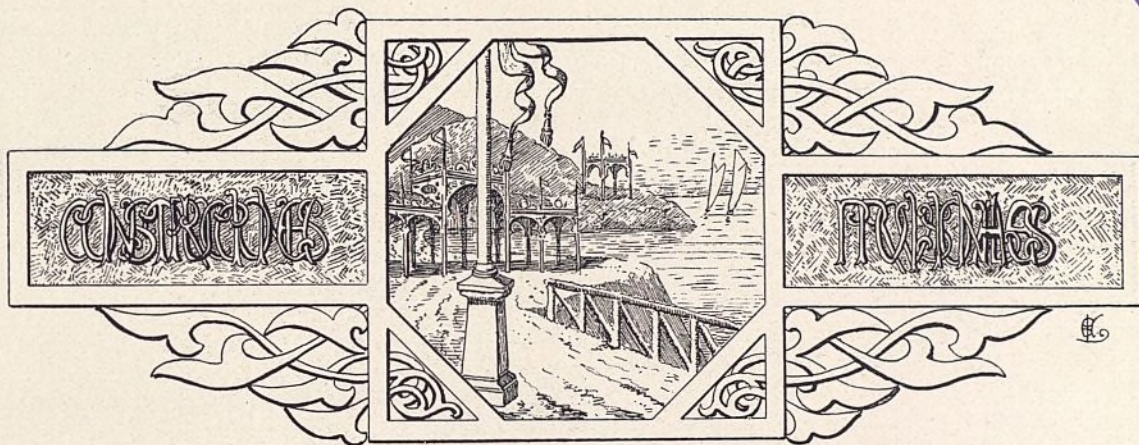




141.920,79 pesetas, y la construcción, incluidos los derechos del arquitecto, 830.000 pesetas; siendo, por consiguiente, el precio unitario:

Superficial.	{ Metro = 970,20 pesetas.
	{ Pie = 75,33 ídem.
Cúbico.....	{ Metro = 37 pesetas.
	{ Pie = 0,82 ídem.





## EXPOSICIÓN DE INDUSTRIAS MADRILEÑAS

**Pabellón de la fábrica de cervezas El Aguila.**  
**Arquitecto: D. Luis Sainz de los Terreros.**



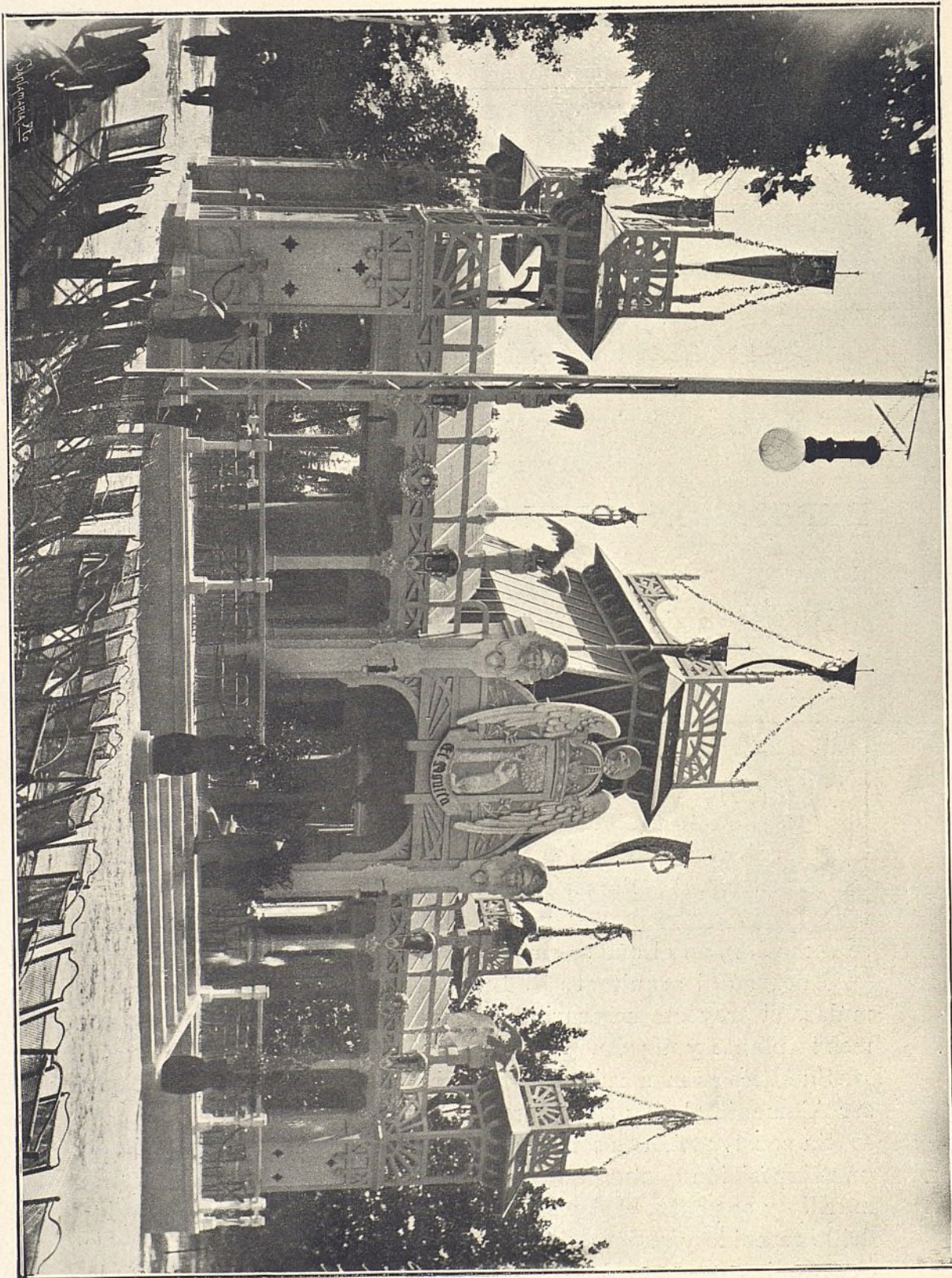
CON motivo de la Exposición de Industrias del Retiro, proyectó la Sociedad de cervezas El Aguila concurrir al certamen, construyendo un pabellón que, al mismo tiempo que la sirviera para presentar sus productos, pudiera utilizarse como *bar*, en el que se sirviera la cerveza que elabora.

Encargó al arquitecto D. Luis Sainz de los Terreros que formulase el proyecto necesario para su ejecución, y del que publicamos la planta y alzado.

Su estilo es moderno alemán, habiendo sido adoptado éste por ser Alemania el país de la cerveza.

Su construcción es sencilla, como corresponde á un pabellón de una Exposición que no ha de ser permanente. Sobre cimientos de ladrillo y cemento, se levantó un muro general de fábrica de ladrillo recocido y mortero hidráulico. Los soportes ó pilares en que apoyan las carreras de la armadura que sirven de sostén á la





2—Construcciones provisionales.

Ayuntamiento de Madrid

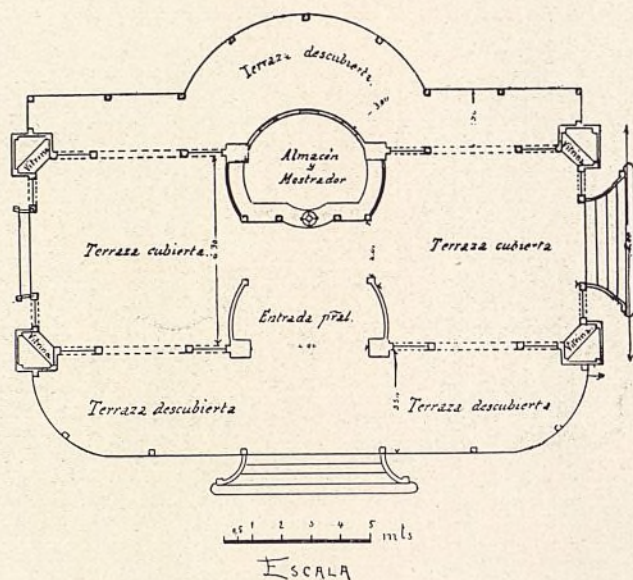




Ayuntamiento de Madrid

3.—Construcciones provisionales.





cubierta, que es de cartón Ruberoid, son de madera decorada con *staf*.

Todo el decorado en general es de escayola y *staf* en su parte alta, y de cemento en el zócalo.

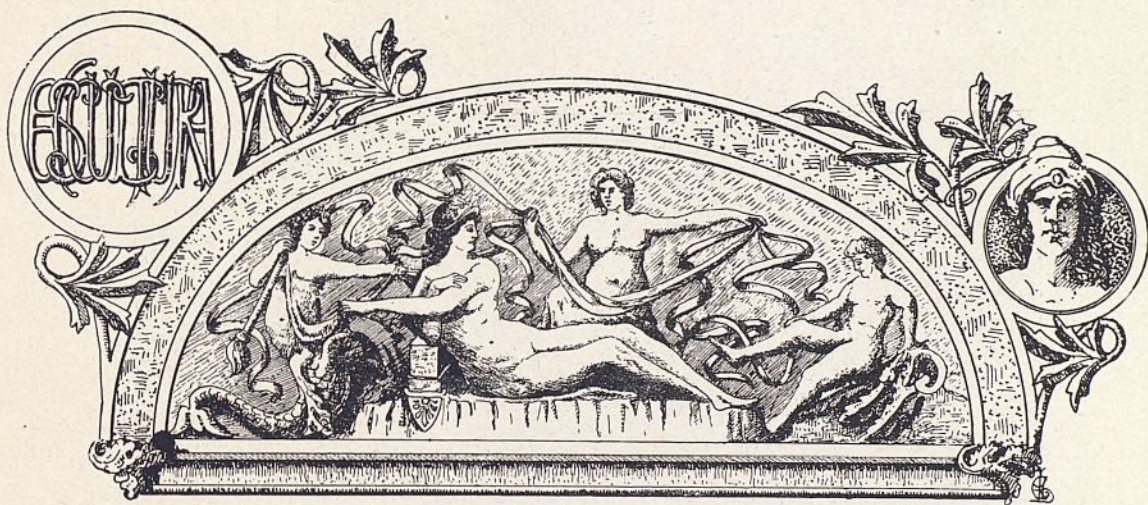
Rematan los cuatro ángulos en que se dispusieron las vitrinas para exponer los barriles y botellas, cuatro airosas torres de madera que armonizan perfectamente con la central, que se levanta sobre la parte que pudiéramos llamar principal del pabellón, y es la correspondiente al mostrador. Detrás de éste se construyó un pequeño saliente cerrado y cubierto, destinándosele á vestuario de las camareras. Esta habitación y el mostrador tienen sótano dedicado á guardar la cerveza, que por medio de un aparato se hace que suba á las columnas que, con sus correspondientes grifos, la vierten en los *bocks*.

Para representar simbólicamente el nombre de la fábrica, se colocaron, rematando los pilares de sostén, unas águilas en actitud de volar, y sobre las entradas se pusieron sendos escudos con el oso y el madroño, emblema del de Madrid.

Su coste ascendió á 20.000 pesetas terminado, y su construcción duró poco más de un mes.

La parte constructiva estuvo á cargo del contratista D. Francisco Mestre, y la decorativa fué ejecutada por los Sres. Clivillés, Elorza, Carralero y Gómez, como escultores y pintores.





## MIGUEL BLAY

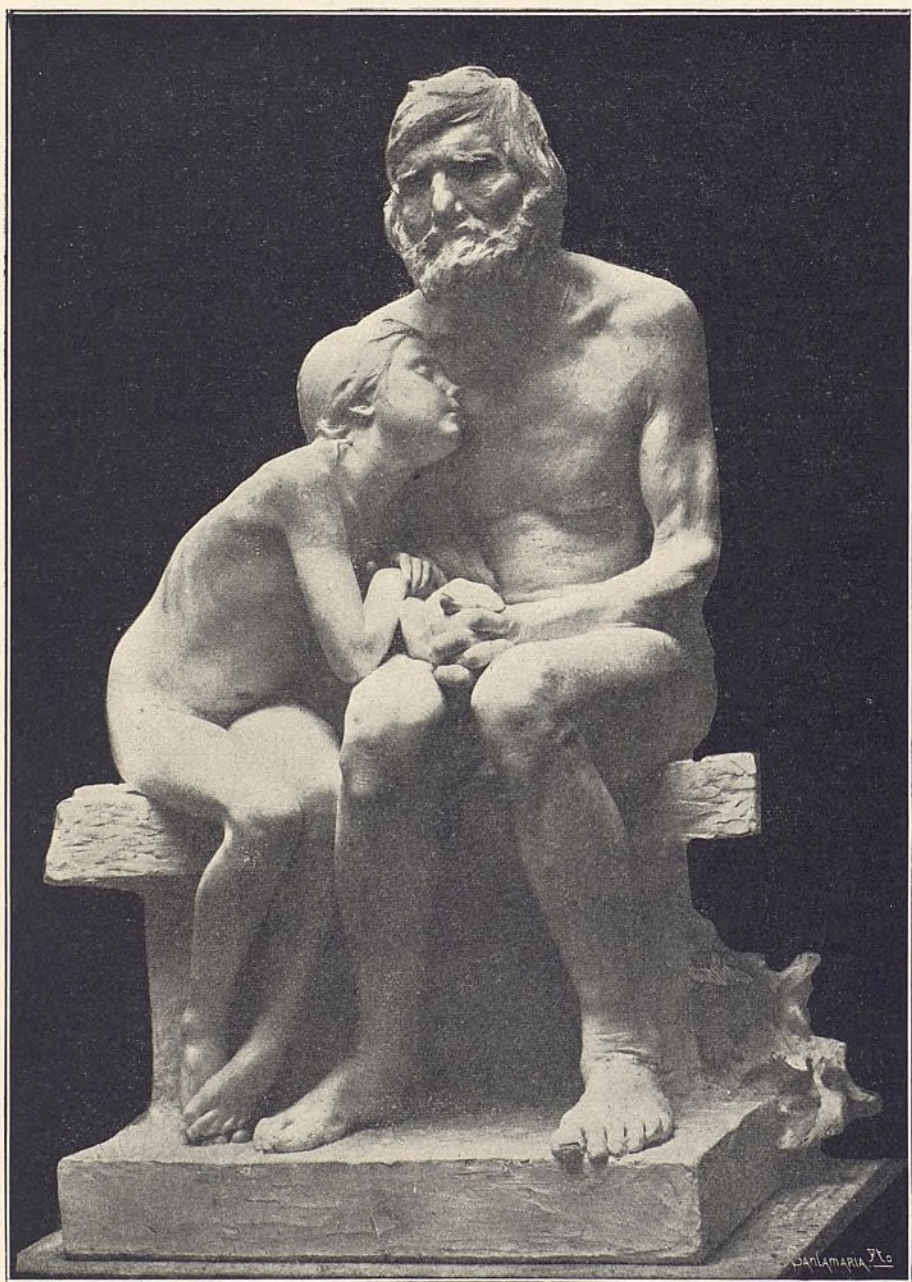


DE todos los artistas modernos, uno de los que más renombre han alcanzado en estos últimos tiempos es el de que nos ocupamos en esta monografía. Artista de corazón, siente y hace sentir las impresiones del Arte con la misma fuerza que él las concibe: su imaginación está perfectamente armonizada para las grandes creaciones. Por eso, una de las características de este artista es la grandiosidad, que recuerda los buenos tiempos de la Escultura griega, y un misticismo y realidad que subyugan al que contempla sus obras.

En la presente monografía no podemos dar cuenta de todos sus trabajos con la extensión con que nosotros desearíamos; pero como de este artista, lo mismo que de otros muchos, nos hemos de volver á ocupar, hoy sólo presentamos los cuatro siguientes:

**Los primeros fríos.**—Esta escultura se presentó en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1892; fué muy discutida en aquella época, y se la concedió medalla de oro. Es un precioso grupo y estudio del desnudo, en el cual contrastan admirablemente el candor y tranquilidad de la niña con la amargura y





Los primeros fríos.





Hacia el Ideal.

Ayuntamiento de Madrid

8 — Escultura.





Fragmento del monumento á D. Víctor Chavarri.

malestar del viejo. Mirándolo detenidamente, parece que, á través de los rasgos pronunciados de aquella cara y aquel enmarañado pelo y barba, se sorprende la lucha que por la vida sostiene aquel ser. Los extenuados brazos del anciano son la fiel reproducción de la existencia que se escapa, y que, aterida por los primeros fríos, sucumbe á una inercia eterna. En cambio, la niña, que en él busca amparo y calor, todo es vida; y, aunque aterida por la misma causa que el viejo, espera un hálito de vida para volver á revolotear en el mundo de la existencia.

Es un grupo que impresiona grandemente y que hace sentir.

El Municipio de Barcelona, en vista de que por falta de fondos no le adquiriría el Estado, lo compró y le tiene, ejecutado en mármol, en su Museo Municipal.



**Hacia el Ideal.**—Ésta y la anterior son las dos primeras obras que este artista envió á Madrid, después de algunos años de estudio en París. Fué presentada en la Exposición de Madrid de 1896, obteniendo también medalla de oro.

En ella se nota ya mucho más la influencia que en el artista ejercían las nuevas corrientes que en el Arte escultórico se dejaban sentir en el extranjero, olvidando lo accesorio para atender á lo capital: la idealidad y la concepción justa del conjunto.

En el grupo que nos ocupa, no pueden ser, ni más simpática la idea, ni su conjunto más justo y acertado. La Virtud, simbolizada por una mujer con el atributo de la pureza, conduce y guía por el buen camino á la Juventud, que, en estado de éxtasis, se deja llevar suavemente.

La sencillez, el reposo y el bienestar se dejan sentir de tal modo, que desde el primer momento cautivan al espectador. La ejecución responde perfectamente al pensamiento general. El sabor místico de que hablábamos al principio es en este grupo donde se nos presenta de modo más admirable, pues, aunque una de las figuras está desnuda, puede decirse que no se echa de ver su desnudez, porque la idea general y el ambiente le quitan toda la parte sensual que pudiera tener.

Esta obra la adquirió el Estado, y se puede admirar en el Museo de Arte Moderno.

**Fragmento del monumento á D. Víctor Chavarri.**—

El gran patriota vizcaíno, que con su talento y asiduos trabajos había de ser uno de los elementos más importantes en la transformación de la industria bilbaína, necesitaba tener otro genio que levantara su monumento en el risueño pueblo de Portugalete, su lugar natal.

La Junta designada para la erección de dicho monumento eligió al artista que nos ocupa, el cual ejecutó una obra en la que, rompiendo con todas las tradiciones que en esta rama del Arte se tenían ya por canon ó plantilla, dió una nota muy simpática de armonía de conjunto. En efecto: sobre un zócalo poligonal achafanado en sus vértices ó ángulos, se asienta un gran bloque de mármol de figura irregular y sin labra de ningún género, para recordar que de elementos así producidos por la Naturaleza, y en virtud del talento y del trabajo, que todo lo vivifican, se consigue



la creación de fábricas tan potentes como los Altos Hornos de Vizcaya, fundada por dicho señor, que enfrente del monumento se levanta, en la cual entran pedruscos informes de mineral, para después salir convertidos en la viga laminada, el puente metálico, la caldera de vapor, etc., etc. Dicho bloque sustenta el busto de D. Víctor sobre hojas de roble, todo ello de bronce; en la parte posterior, una mujer, también de bronce, coloca la inscripción que le dedican sus paisanos; por la parte anterior del monumento están las dos figuras de trabajadores que acompañamos en esta monografía.

Difícil empresa era la de colocar estas dos figuras de manera artística, y no se puede menos de confesar que el triunfo ha sido completo, pues su agrupación es de una realidad, de una sencillez y de una armonía de líneas que dejan el espíritu satisfecho. Los dos son hombres fuertes y representan admirablemente la raza eúskara, con su indumentaria y atributos de trabajo; el barrenador, que extrae la primera materia, y el fundidor, que la transforma, están perfectamente sorprendidos de la realidad, y su modelado es perfecto.

**Monumento á D. Federico Rubio.**—Para ver la gran flexibilidad de adaptación de Blay á los problemas del Arte, nada mejor que, después de haber examinado el monumento de Chavarri, contemplar el que nos ocupa. En aquél todo es genio creador; en éste todo es reposo y corrección; allí se ve al hombre inteligente que, metido en la balumba del negocio y de la industria, todo es fuerza y brillantez, mientras que en éste todo es armonía y estudio, como corresponde al gran operador y eminente sabio. La figura de D. Federico está en completo reposo; su mano derecha descansa sobre el brazo del sitial, mientras que en la izquierda conserva el instrumental que tan célebre le hizo; al mismo tiempo, conserva entre ellas la pluma con la cual concluyó de inmortalizar su nombre con sus buscadas obras de literatura médica y sociológica.

En su cabeza se ven campear aquellos signos que en vida le hicieron un hombre eminente, y un alma siempre generosa y abierta á todos los encantos de la caridad.

Á sus pies tiene dos trofeos: el del lado derecho, más importante, consta de un pergamino, artísticamente combinado con







hojas de laurel y roble, en el cual están inscritos sus grandes triunfos como operador; el de la izquierda está dedicado por completo al publicista, y lo forman unos libros entre flores, cuyos títulos son los de sus obras predilectas: *Felicidad* y *Mujer gaditana* (obra póstuma).

Para completar el conjunto, una mujer, símbolo de la Humanidad, llevando las generaciones venideras, representadas en dos niños, depositan á sus pies las flores de su admiración.

Todo ello está encerrado en una composición arquitectónica robusta y sencilla, que recuerda, por su estilo y por su forma semicircular, la clásica *exedra*, en la que se reunían los sabios griegos.

Todo el monumento está tallado en piedra de Murcia, y el grupo de la Humanidad en bronce; y, como decíamos al empezar, es de una armonía de líneas, de un atrevimiento al combinar como lo ha hecho la piedra con el bronce, que es lo bastante para acreditar á un artista que, como el que nos ocupa, tiene muy bien ganada su reputación en las mil obras ya ejecutadas.







## EL ARTE EN EL TEATRO

### La escenografía y Luis Muriel.



El Arte escenográfico no ha merecido todavía en España toda la atención que reclama del público en general. Considerándosele ya justamente como un complemento necesario á la representación teatral, no ha logrado, sin embargo, que se le dedique el preferente lugar que se merece.

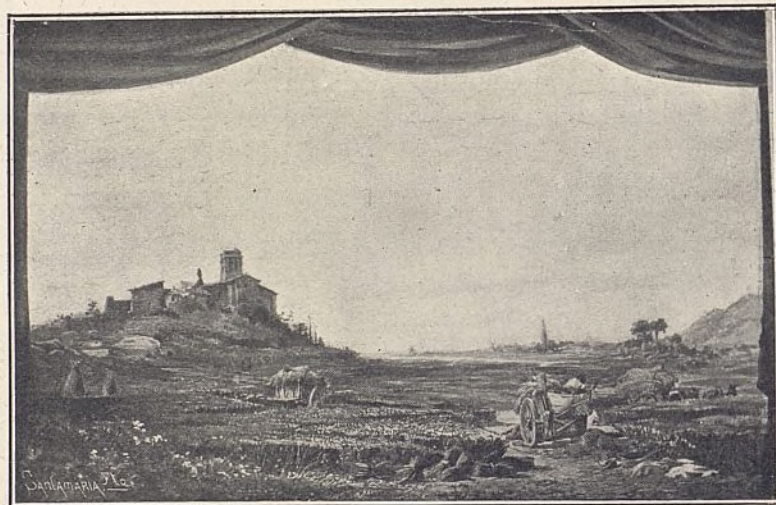
En las Exposiciones nacionales de Bellas Artes, hasta hace muy pocos años no hubo sección escenográfica, y por esta idea abogó siempre el ilustre escenógrafo D. Luis Muriel, presentando, para predicar con el ejemplo, el cuadro boceto titulado *San Gil de las Afueras*, que en la Exposición de 1897 mereció ser premiado con una medalla.

Pocos escenógrafos podrán, al igual de Muriel, vanagloriarse de que su nombre haya cruzado las fronteras y los mares, y de que



en ciudades tan acostumbradas á lo grandioso como París, al ser presentadas por la compañía Guerrero-Mendoza sus decoraciones, causaran general asombro y mereciesen los elogios unánimes de la prensa toda.

Reciente está aún el colosal éxito obtenido en el teatro de Doña Amelia, en Lisboa, con el estreno de *Venus*, en el cual no



El rey que rabió.

(Segundo cuadro del acto segundo.)

se sabía qué admirar más: si la imaginación que aquello había concebido, ó la mano que con tanta realidad lo ejecutó.

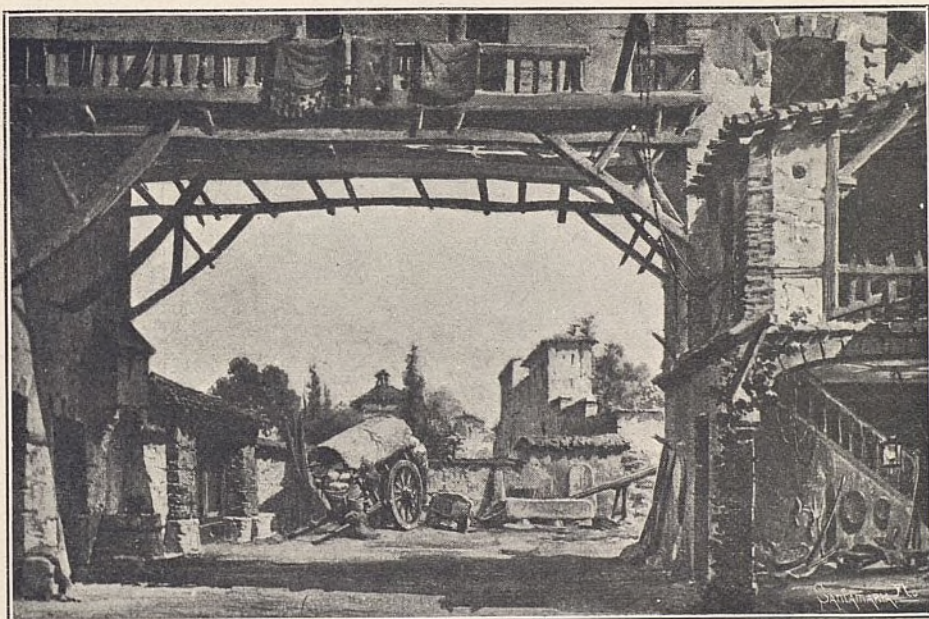
Y no se hable, por ser de todos conocidos y admirados, de los soberbios decorados que en España hemos aplaudido entusiasmados, desde su presentación con *La guerra santa*, pasando por *El rey que rabió*, *Gigantes y cabezudos*, *La balada de la luz*, *El triunfo de Venus*, hasta la última de *Cinematógrafo nacional*, en número de 1.600 decoraciones, que suponen unos 500.000 metros de tela próximamente; cifras que parecen verdaderamente fantásticas.

La *Madama Butterfly* merece mencionarse por separado. Rara vez se habrá visto con tal y tan justa propiedad el espectador trasladado al lugar de acción, ni más unanimidad en las alabanzas de prensa y público. Y es que hasta en el más pequeño detalle, en la más insignificante minucia, se adivina el talento del hombre que posee vasta cultura y la imaginación del artista que crea.



Muriel es el maestro del color y de la luz. Recuérdese en el ya citado *Triunfo de Venus* el cuadro del bailable de los colores, y en la reciente *Mora de la Sierra* aquel cortijo y la salida del sol en la montaña.

Y son tanto más de apreciar la fe y el entusiasmo que Muriel



**El rey que rabió.**

(Tercer cuadro del acto segundo.)

aporta á sus obras, si se tienen en cuenta las dificultades que hay que vencer aquí para todo, la escasa remuneración que el trabajo tiene, en comparación con lo que ocurre en el extranjero, y, sobre todo, el poco interés que el arte escenográfico despierta entre nosotros, hasta el punto de que muchas veces ni se cita el decorado en las críticas teatrales.

La escenografía, además, requiere condiciones especialísimas, difíciles de encontrar y reunir.

Al pintor que pinta un cuadro, ó al escultor que talla una estatua, les basta separarse unos pasos de su trabajo para juzgar del efecto. Pero el escenógrafo, que sobre un lienzo á veces de veintitantos metros de largo traslada su creación, no puede hacer esto. Pinta, además, de día, teniendo en cuenta que lo pintado será iluminado por luz artificial, que cambia los colores. Ha de tener



una exactísima noción de la proporción y de la distancia, y, sobre todo, una imaginación y un buen gusto exquisitos. Véase la fotografía del telón del segundo cuadro de *Gigantes y cabezudos*, y difícil será distinguir si ha sido tomada de la realidad ó de un telón.

Entrando en la parte material del asunto, es decir, en cómo se



San Gil de las Afueras.

(Teatro de la Zarzuela y Exposición nacional de 1897.)

hace una decoración, me serviré de los datos que el mismo Muriel se ha servido proporcionarme.

Las decoraciones pueden hacerse en papel ó en lienzo. Hace algunos años, se vienen pintando decoraciones en papel, sobre todo en Italia. Las ventajas de este procedimiento estriban principalmente en su manuableidad. El decorado en lienzo es difícilmente transportable: pesa mucho, y con los viajes y el continuo uso acaba por resquebrajarse. El papel puede doblarse y reducirse mucho, y; naturalmente, tiene menos peso.

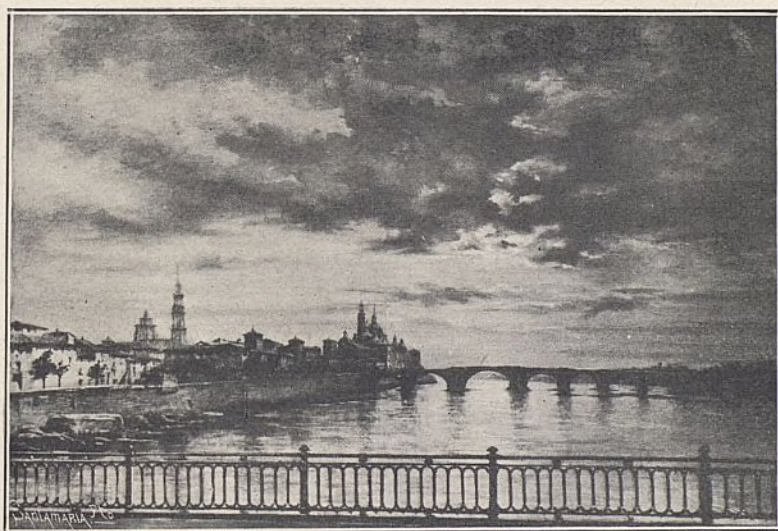
Su principal inconveniente es de índole artística. Es imposible obtener en papel los mismos efectos que en lienzo: no se puede pintar tan en fresco, y, por tanto, no se puede *envolver* y *ambientar* en el bosquejo, resultando seco, apagado y poco jugoso el color. Otro inconveniente más grave: es un procedimiento tan poco serio, que todos se han atrevido con él, haciendo competencias de precio verdaderamente inverosímiles, que han sido aceptadas por algunas Empresas, con grave detrimento del Arte.



La diferencia material entre la pintura sobre lienzo ó sobre papel estriba en la mayor rapidez de ésta y en su sencillez.

Prescindiendo de la segunda, vamos á explicar cómo se pinta una decoración.

Cosido el lienzo por paños en las dimensiones indicadas por el escenógrafo, es trasladado al estudio, en el que, después de tendido en el suelo y claveteado alrededor para evitar se encoja al secarse, se le somete á una primera preparación, consistente en una mezcla de tierra blanca y cola de pasta, operación que se



Gigantes y cabezudos.

(Segundo cuadro.)

llama *aparejar*, y que es una especie de impermeabilización del lienzo. Una vez aparejado y seco, se empieza el dibujo, trazando las líneas generales del asunto (de acuerdo con el boceto hecho de antemano), primero al carboncillo, y después rectificando con una tinta especial (extracto de campeche, óxido de hierro, etc.).

Se procede después á dar los tonos generales del cuadro, marcando luces y sombras, celajes, lejos, hasta los primeros términos, empleando para ello colores *al temple* por la cola de piel diluída que se les adiciona, siguiendo de este modo hasta la terminación del asunto.

Para pintar se usan largas brochas, cuyas dimensiones varían desde 1,50 metros de mango en los *balais* para celajes, etc., hasta



los más finos pinceles de mano, y que reciben diversos nombres, tales como *cepillos*, *mandobles*, *peines*, *paletinas*, etc., etc.

Conviene saber, para tener en cuenta la dificultad de esta clase de pintura, que los colores, una vez secos, pierden la mitad de su intensidad, debiendo ser necesaria, por tanto, una gran práctica para lograr el tono justo y evitar las durezas y contrastes bruscos de los efectos encontrados.

Pintada la decoración, ó si la prisa es grande, como casi siem-



**El saboyano.**

(Teatro del Principe Alfonso.)

pre ocurre en el teatro, antes de pintarla, se monta sobre bastidores de madera.

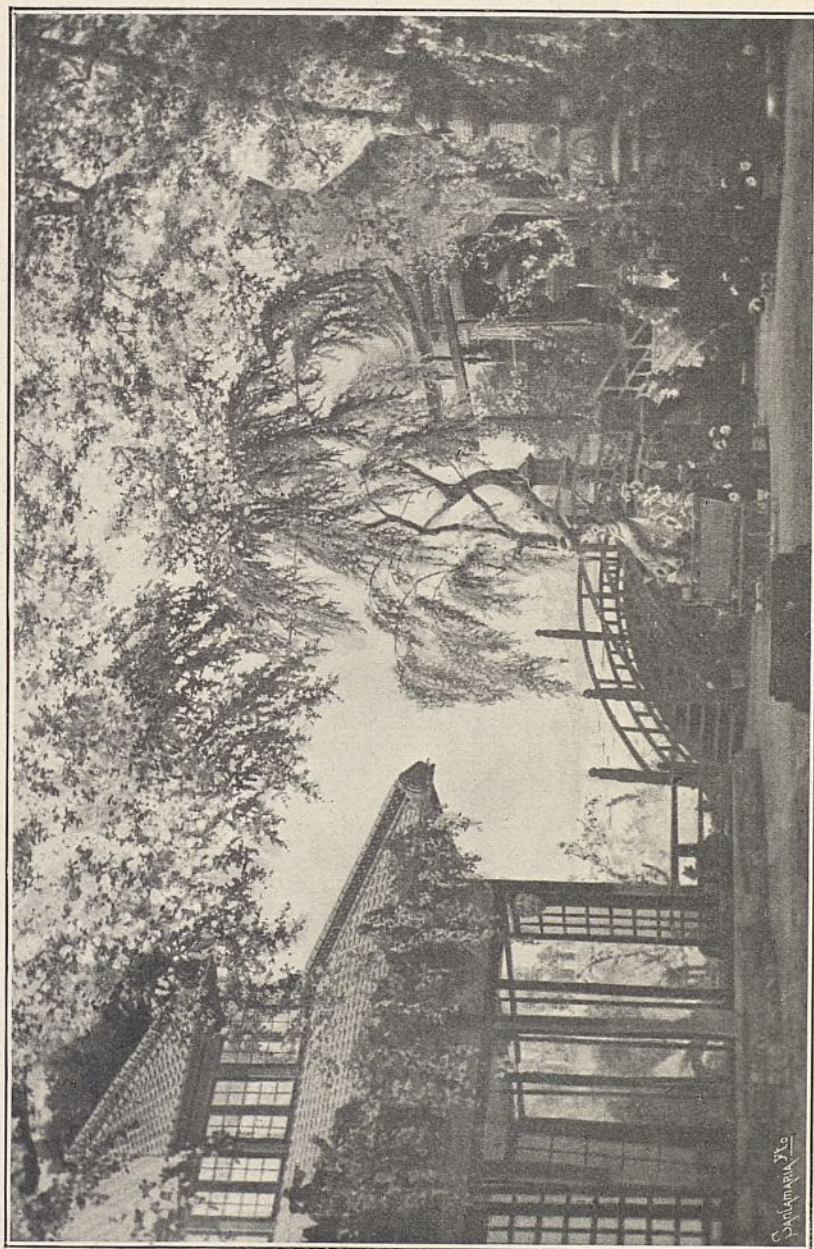
Los telones llevan sólo unos listones, que reciben el nombre de *varas*, en las partes superior é inferior.

Los accesorios de la decoración: *bastidores*, *rampas*, *forillos*, *trastos*, *férmas*, *terrazos*, etc., van montados sobre madera, afectando la misma forma de lo que representan.

Respecto al tiempo empleado en pintar una decoración, depende de infinidad de causas. El asunto, la dimensión y el estado del tiempo son las principales. Eso sin contar los casos en que un



volante de la Empresa avisa haberse adelantado el estreno dos ó tres días. ¡Y generalmente se encarga el decorado diez ó doce



**Madame Butterfly.**  
(Teatro Real de Madrid, 1907.)

antes! Lo corriente son cuatro á cinco días en cada una, completa, con todos sus accesorios.

Los conocimientos necesarios al escenógrafo han de ser vastísimos. La Arquitectura, Geografía, Historia general, ornamenta-



ción, Arqueología, y, sobre todo, Historia del Arte, deben serle familiares, para evitar *casamientos de estilos y de épocas*, que algunas veces vemos, por desgracia.

El precio de las decoraciones varía mucho. Se calcula por metros cuadrados, siendo raro en España cuando llega á cinco ó seis pesetas el metro. En Francia se llega á pagar hasta 15 francos el metro. ¡Nosotros siempre espléndidos! Hay que tener en cuenta que en este precio entra el pago de todo: desde las costureras, que son también de cuenta del escenógrafo, amén de los operarios, colores, talleres, calefacción, etc., hasta la entrega del trabajo terminado.

Á mejorar estas condiciones han tendido siempre los trabajos de Muriel, y aunque mucho ha contribuído con su *savoir faire* á que hoy se considere la escenografía como lo que es en realidad, un arte práctico, sosteniendo los prestigios de su profesión con su constante trabajo y estudio, aun falta mucho por hacer, pues entorpecen esta labor competencias industriales mal entendidas de *artistas* que no rinden el culto que deben al Arte escenográfico.

EDUARDO TODA.





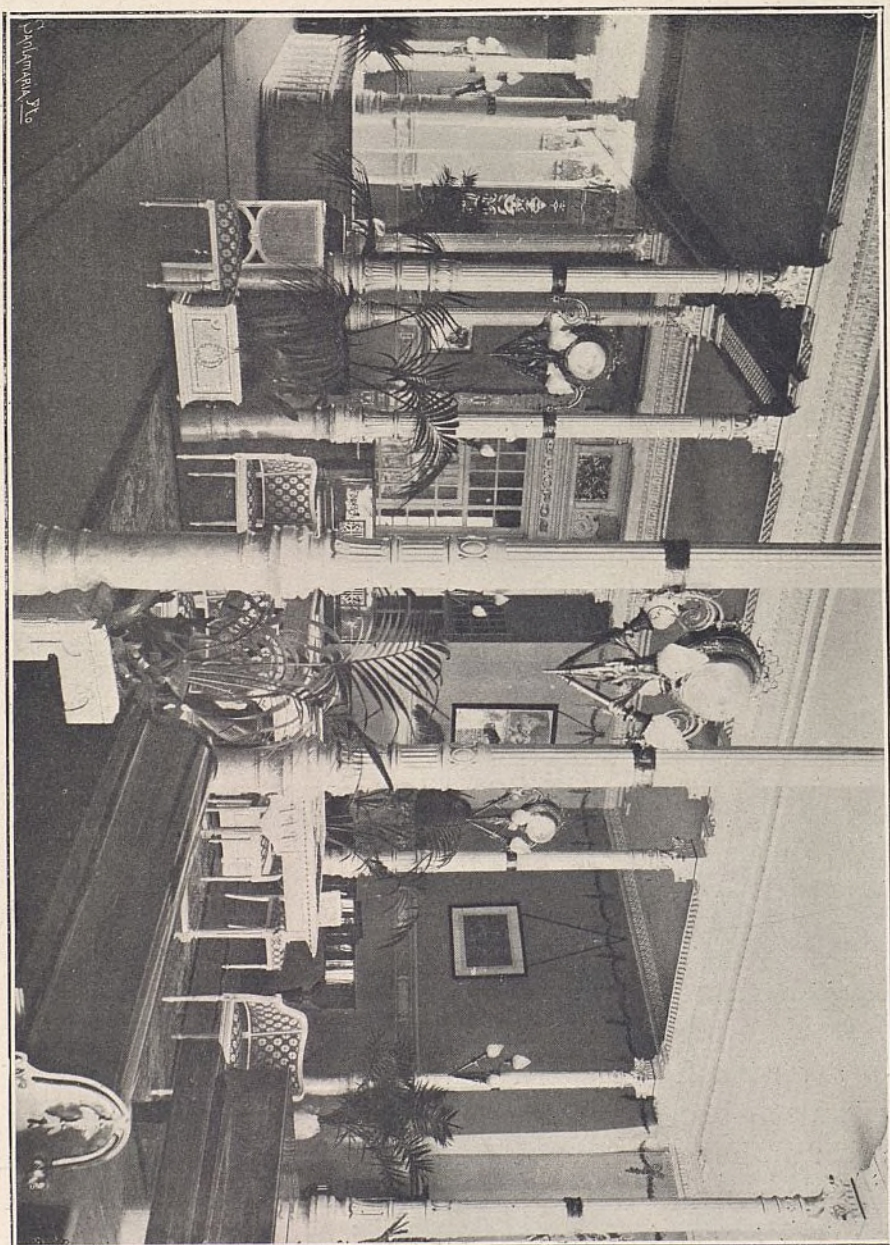


## Viuda de Sanahuja.—Barquillo, 1.

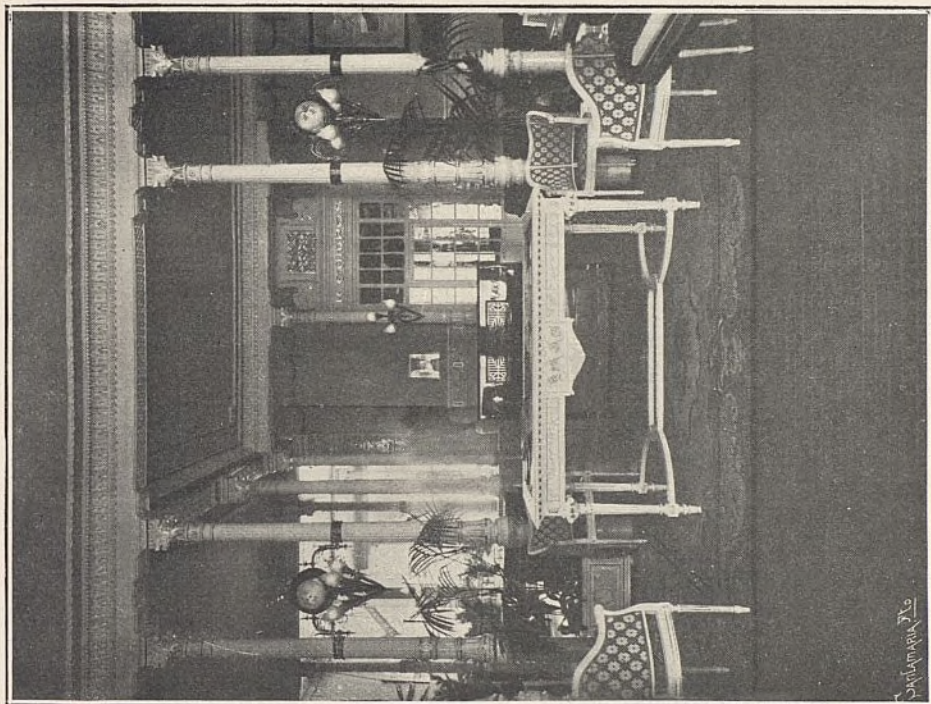


Poco á poco nos vamos preocupando de las aplicaciones de las Artes á la vida moderna, como lo prueba la decoración de las salas del almacén de pianos que nos ocupa, propiedad de don Ricardo Campos. No hace mucho tiempo (diez años), hubiera parecido un verdadero derroche y se le habría criticado severamente al comerciante que se hubiera gastado ni siquiera un céntimo en decorar un local para la venta de pianos; y, sin embargo, hoy día ningún comerciante se atrevería á criticarlo, estando convencidos de que ninguna de las mil aplicaciones que tiene el comercio entra en un local sin decorarlo poco ó mucho, pues el refrán de que «el buen paño en el arca se vende» pasó con el tiempo, y hoy, no sólo hace falta vender cosas buenas, sino también presentarlas artísticamente.









Ayuntamiento de Madrid





Las salas que nos ocupan responden á esta necesidad, habiéndose ejecutado una decoración sencilla, de tonos alegres, como corresponde á la clase de objetos en ellas puestos en venta. Toda la decoración tiene un marcado sabor de estilo Luis XVI, sin que se pueda decir que lo es; pero donde esta significación se presenta más completa es en la parte del mobiliario de sillas y mesas, pues dicho está que los pianos, que han de ser vendidos, no hacen regla.

Los artistas que han tomado parte en la ejecución de ella son:

Las alfombras, de estilo Imperio, están confeccionadas por la casa Viuda de González y Compañía.

Los aparatos eléctricos, que son dobles ó sencillos, según que pueden ser colocados entre dos columnas ó una, están hechos delicadamente por la casa Sebastián Ruiz.

Toda la pintura es obra de D. Antonio Chaves.