



REVISTA MENSUAL

La columna egipcia y su valor decorativo



II

Al terminar el anterior artículo, preguntábamos á qué razones podía obedecer la forma fasciculada del fuste de la columna egipcia—de sección lobulada en toda su extensión—, exponiendo en forma interrogativa las más importantes hipótesis explicativas de este hecho. Esa misma variedad de soluciones propuestas, las cuales han estado muy en boga entre los egiptólogos, y en pro de las cuales se han aducido toda suerte de argumentos, nos muestran la gran dificultad de la solución. Puede afirmarse, desde luego, que una solución científica y perfectamente lógica es en la actualidad imposible. Lo más que podemos hacer es aventurarnos á escoger aquella hipótesis que tenga más visos de verosimilitud.

La primera de ellas, ó sea la de la prolongación de los tallos de las flores que forman el capitel á lo largo de todo el fuste, nos parece aventurada y poco verosímil, dado que en las columnas de fuste fasciculado encontramos

pequeños tallos que sólo alcanzan una porción mínima de la parte superior del fuste (figuras 1.^a y 2.^a). Si el fasciculado del fuste hubiese respondido á la prolongación de los tallos vegetales, ¿qué razón había para hacer que parte de ellos se prolongasen, y otra parte no?

En otra de las hipótesis se supone que para albergar los tallos pequeños en la parte superior del fuste, tallóse esta parte en lóbulos, forma que luego se prolongó en toda su longitud. La mayor complica-

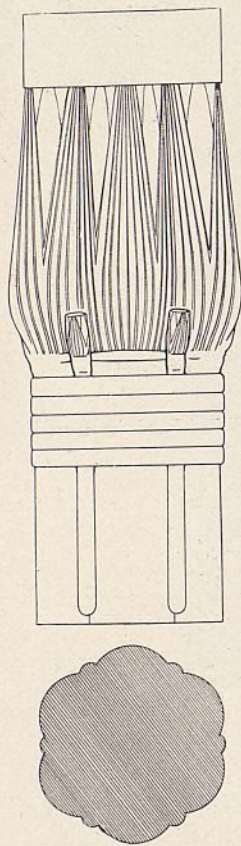


Fig. 1.^a—Columna de Abusir (según Morgan y Foucart).

ción y dificultad que supone la talla de los tambores del fuste en forma lobulada, hacen absurda esta hipótesis. Lo que en la parte superior del fuste resulta práctico y verosímil, pierde dicho carácter al hacerlo extensivo á todo él. Además, como observa muy justamente Foucart, «no es natural suponer que el cuidado de un elemento que no era esencial tuviese tan gran influencia sobre el resto del soporte».

La hipótesis que supone que el fuste fasciculado es una última evolución del pilar poligonal es la más absurda, y ha quedado en un todo descartada, después que los trabajos modernos de la Arqueología egipcia han asentado, de modo incontestable, que el origen de la Arquitectura egipcia debe buscarse en las construcciones cuyo material fué la madera.

Queda una última hipótesis, que de propósito hemos dejado para el final, por ser la que, en nuestro sentir, reúne más condiciones de verosimilitud, siendo la que por

ahora aceptaremos, no sin advertir que sólo lo hacemos considerándola como una hipótesis, y no como un artículo de fe de la ciencia arqueológica. El arte de los pueblos antiguos descansa sobre un terreno demasiado movedizo, agitado constantemente por nuevos descubrimientos, para que puedan hacerse afirmaciones categóricas acerca de él.

La hipótesis á que nos referimos es la de Foucart, el cual considera el fasciculado del fuste como obedeciendo, más que á razones constructivas, á razones de orden puramente estético. Resumamos esos razonamientos. La columna de madera bastó para las construcciones ligeras; pero al ser sustituida por la

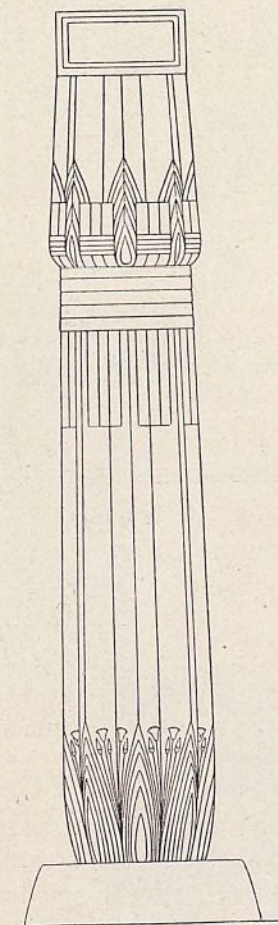


Fig. 2.^a—Columna de Luxor.

de piedra, los fustes no pudieron ser tan esbeltos y finos, porque las presiones que habían de soportar eran mayores. Esta robustez, en el caso de haberse imitado exactamente las formas de la columna de madera, hubiera producido una columna excesivamente pesada; pesadez en un todo contraria á una de las más genuinas cualidades del Arte egipcio, que tendió siempre á prolongar las líneas verticales, y á buscar las siluetas delgadas y esbeltas. Ante este problema, los maestros del antiguo Imperio adoptaron una solución idéntica á la de los maestros góticos, consistente en el fraccionamiento del fuste. Con esto consiguieron darle, en la medida de lo posible, el aspecto esbelto de los fustes de la columna de madera.

Aún podrían añadirse nuevas consideraciones acerca de los fustes; pero siendo nuestro principal objeto el estudio del valor decorativo de las columnas egipcias, hemos de concretarnos á su elemento más ornamental y expresivo, es decir, al capitel.

La división corriente y tradicional que, teniendo en cuenta las formas del capitel, se ha hecho de las columnas egipcias, dividiéndolas en lotiformes, campaniformes y hatóricas, es inadmisibile. Es una división superficial y nada científica. Los estudios modernos, más analíticos, tienden á clasificarlas teniendo en cuenta un elemento más concreto y científico, cual es la especie vegetal á que pertenecen las flores que adornan los capiteles. Además, teniendo en cuenta que en la Arquitectura egipcia las relaciones modulares entre la columna y el entablamento y entre las partes de aquélla no existen, y que el mayor carácter expresivo estriba en la ornamentación vegetal, de aquí que una clasificación científica de las columnas deba fundarse, no en la forma del capitel —variada para unas mismas flores, y semejante para flores distintas—, sino en la especie de los vegetales que primitivamente las constituyeron.

Desde luego puede afirmarse, en concepto general, que las especies vegetales que proporcionaron elementos ornamentales á los capiteles fueron: las *nympheas*, el *papiro*, las *liliáceas* y la *palmera dactilífera*.

Hasta hace pocos años se había creído que la *nymphaea nelumbo* (loto rosa) (fig. 3.^a) había sido la empleada con preferencia en los capiteles, encontrando en ella la explicación de la forma del capitel llamado campaniforme. Pero los estudios modernos (Schweinfurth, Loret, Wilkinson y Joret) han demostrado de modo categórico que dicha especie de *nymphaea* fué importada al Egipto (quizá por los persas, que la llevaron de Judea), no apareciendo hasta la época ptolomaica.

El examen de las otras dos especies de *nympheas*, la *lotus* (loto blanco) y la *coerulea* (loto azul) (figuras 4.^a y 5.^a), es suficiente para comprender que

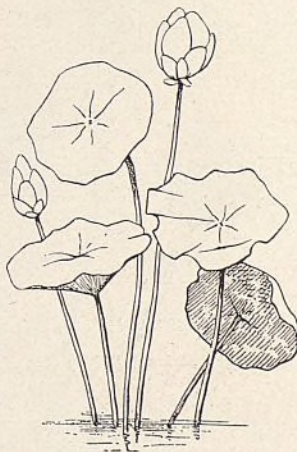


Fig. 3.^a—Loto rosa (*Nymphaea nelumbo*).

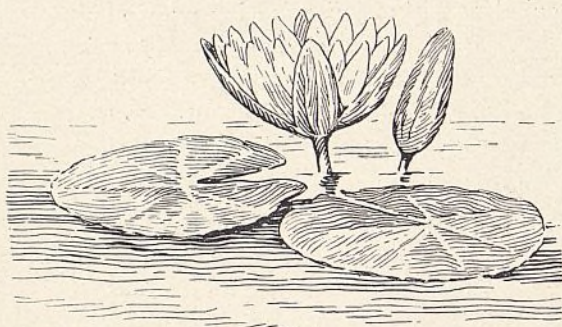


Fig. 4.^a—Loto blanco (*Nymphaea lotus*).

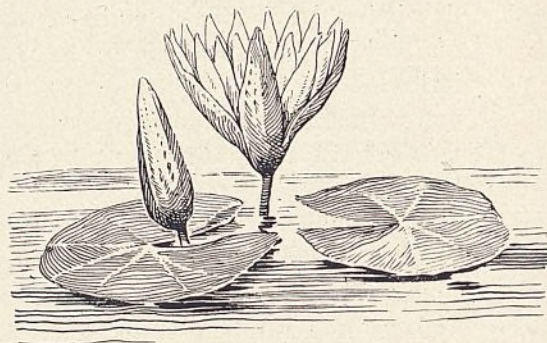


Fig. 5.^a—Loto azul (*Nymphaea coerulea*).

en ellas no pudo engendrarse la forma del capitel llamado campaniforme. ¿Dónde, pues, buscar sus formas originarias?

Otra de las especies vegetales de gran uso en Egipto fué el papiro (*Cyperus papyrus*) (fig. 6.^a). La egiptología tradicional había dejado esta especie

vegetal en un lugar secundario al tratar de los capiteles de las columnas. Los estudios modernos tienden á hacerla pasar al primer plano. La observación de Mariette acerca del capitel campaniforme, al que llamó papiroforme, se ha visto confirmada hoy por los excelentes y profundos estudios de los arqueólogos alemanes, en especial de Borchardt. Basta examinar la figura 6.^a para comprender que la forma de campana, con reversión en el borde, no puede proceder del loto blanco ó azul, y si



Fig. 6.^a—Papiro (*Cyperus papyrus*).

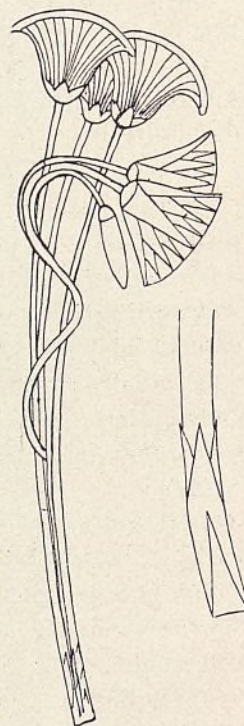


Fig. 7.^a—Estilización de papiro y loto azul (pintura mural de Beni-Hassan).

de la flor del papiro estilizada. La comprobación de este aserto puede encontrarse observando la forma en que se estilizó el papiro en las pinturas, representando escenas de caza en las marismas ú otros asuntos de carácter funerario (fig. 7.^a). Puede, por tanto, afirmarse que las columnas con capitel en forma de campana, en las que no aparezcan formas de palmera, deben clasificarse como papiriformes.

Ocorre ahora el hacerse la doble pregunta: Todos los capiteles en flor cerrada, ¿son lotiformes? Todos los en flor abierta, ¿son campaniformes? En manera alguna. La columna egipcia es variadísima, y en ella encuentra el más terminante mentís la pretendida inmovilidad y estancamiento del Arte en Egipto.

El examen y comparación de capiteles egipcios en forma de flor cerrada ó ligeramente abierta, nos produce la impresión de flores, tan pronto inspiradas en el papiro como en el loto (figuras 1.^a y 2.^a, y en el artículo anterior las 4.^a y 6.^a). Los arqueólogos alemanes, encariñados indudablemente con la supremacía del papiro, han hecho extensivas sus formas á los capiteles en botón. En este punto, sus argumentos son menos convincentes, más inseguros y más expuestos á objeciones. Esta inseguridad obedece á dos razones capitales: primera, á la semejanza que en su forma de conjunto presentan los capullos del papiro y de los lotos azul y blanco (figuras 4.^a, 5.^a y 8.^a); segunda, á que los monumentos sobre los cuales puede ejercitarse la observación, nos presentan formas naturales sumamente estilizadas, casi geométricas, del modelo vegetal que las ha inspirado.

Teniendo en cuenta estas razones, fácilmente se comprenderá la dificultad de establecer de una manera positiva la especie vegetal á que puedan corresponder las flores de los capiteles en botón. Dificultad tanto mayor cuanto que en estas columnas se observan diferencias y variaciones grandísimas, no sólo en soportes distintos, sino hasta en uno mismo. La parte inferior de los fustes, ó es lisa, ó está cubierta de hojas triangulares. En el primer caso puede hablarse del loto; pero en el segundo es indudable el origen papiriforme, puesto que en el arranque del tallo de esta flor es donde aparecen dichas hojas (figuras 6.^a y 7.^a). Además, en algunos casos de fuste fasciculado, la sección triangular de los tallos (fig. 2.^a) acusa también al papiro, cuyo tallo tiene la misma sección (fig. 6.^a). Pero, al llegar al capitel, la diferenciación se hace en un todo imposible, y en muchos casos nos inclinamos á creer que se trata de capiteles compuestos de loto y papiro. Foucart afirma, y nos inclinamos á creerlo por parecernos lo más racional y lo único que puede explicar esta mezcla de elementos en las columnas con capitel en botón, que «las columnas que conocemos pertenecen á monumentos cuyos tipos primitivos se remontan á milla-

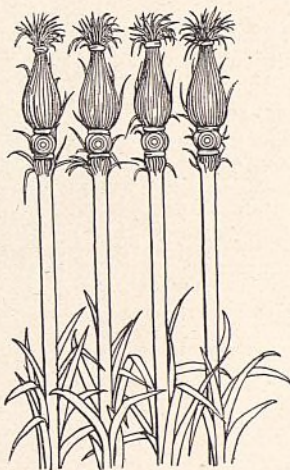


Fig. 8.^a—Representación de los capullos del papiro.

res de años, alterándose mediante mezclas y combinaciones de toda especie. Se creó una planta de piedra imaginaria, en la que se reunieron caracteres de diversas especies botánicas.» Hasta el presente, la realidad confirma esta hipótesis, y por eso la aceptamos.

Así como en el empleo de la piedra encontramos la razón de los fustes fasciculados, en la misma causa pudo fundarse ese carácter compuesto de las columnas en botón. Teniendo todo esto en cuenta, y respetando lo tradicional

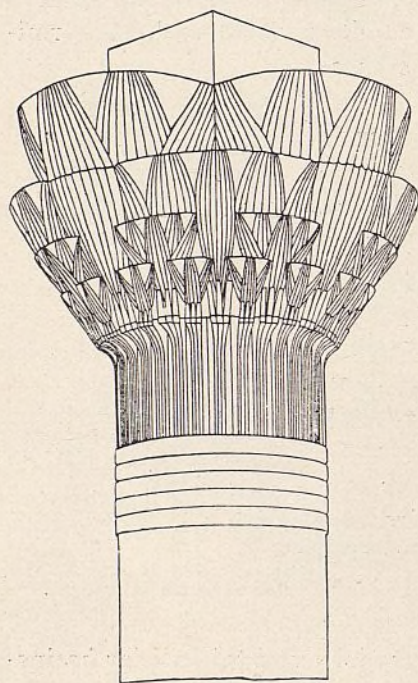


Fig. 9.ª—Capitel de una columna de Edfu.

en este caso, por no encontrar argumentos precisos y convincentes que lo destruyan, aceptaremos—sólo para los efectos de la clasificación—el nombre de lotiformes—y el de compuestas en los casos de una franca mezcla de papiro y loto—para las columnas con capitel en botón.

Pero como esto pudiese inducir á error, hemos de hacer observar que se encuentran columnas con capitel en flor abierta — pero que no llegan á la forma de campana —, en el



Fig. 10.—Evolución representativa de la flor del lirio.

que se reconoce de una manera clara la flor del loto (figura 9.ª, y del artículo anterior las 2.ª, 5.ª y 6.ª). El solo examen de las figuras basta para acusarnos que se trata de flores de loto, encontrando en este hecho un nuevo argumento en pro del calificativo de papi-

riformes dado á las columnas que se han venido llamando campaniformes. En ninguna de estas flores abiertas del loto, que constituyen el capitel, aparece la reversión del borde superior, y, por tanto, la campana no existe.

Réstanos hablar de otras dos formas vegetales, en las que se inspiró la ornamentación de los capiteles egipcios. Nos referimos al lirio y á la palmera dactilífera.

El empleo del lirio en la ornamentación egipcia ha sido puesto en claro, de manera convincente, por Borchardt, y basta el examen de la figura 10 para comprender su evolución y estilización, desde la representación jeroglífica hasta la interpretación que se le dió en las pinturas murales. Si examinamos después las figuras 11 y 12, veremos de una manera clara, en el tercer cuerpo del capitel de la primera y en los de la segunda, que las flores representadas no tienen relación ninguna con la flor del loto, y sí una semejanza concreta y clara con la del lirio. Fácil es comprender que un capitel liriforme no es á propósito por su forma para coronar las columnas en piedra, con-

Finalmente, la palmera dactilífera prestó también sus formas para ornamento de las columnas. La forma de estas columnas palmiformes no ofrece ningún género de dudas, y su expresión es franca y determinada. No puede, en manera alguna, confundirse con las papiriformes, por el festoneado de su borde y por la forma alargada de su campana.

Sólo nos resta, para terminar nuestro estudio sobre la columna egipcia, hacer algunas consideraciones ligeras sobre su valor decorativo. En realidad, ya han sido hechas, en su mayor parte, en el transcurso de nuestro trabajo. El origen leñoso de la columna es demostrativo á este respecto. Sobre el poste, de función constructiva, se colocaron, mediante ligaduras, ramilletes de flores, con lo que, á más de un ornamento de forma, se consiguió otro de color, que satisfizo el gusto por la policromía, tan genuinamente egipcio.

tanto, grandísimo, y llegó al extremo de hacer que se olvidasen ciertas condiciones constructivas que lleva consigo la arquitectura arquitrabada.

7

de ensanchamiento. De todos son conocidas esas formas de algunas columnas egipcias, cuya parte inferior presenta un estrechamiento, es bulbosa. Además, el capitel lotiforme se estrecha hacia su parte superior, y los papiriformes y palmiformes, aunque se ensanchan, no es para dar mayor asiento á los arquivadas, puesto que éstos descansan sobre un ábaco de mucha menor superficie que la parte superior del capitel.

Estas razones y aun otras de detalle que pudieran aducirse, nos muestran de modo evidente el grandísimo valor decorativo de la columna egipcia, confirmando la afirmación de Flinders Petrie de que «los egipcios interpretaron lo grande y lo pequeño de una manera *fuertemente* decorativa».

RICARDO AGRASOT.



El señor ministro de Instrucción pública y Bellas Artes ha reformado el reglamento de las Exposiciones bienales. Muchos defectos tenía el viejo; pero con la reforma última éstos son mayores, pues nada hay en ella que dé la nota de una orientación progresiva. Nos falta tiempo y espacio para hacer una crítica detenida de las referidas reformas. Basta por hoy consignar que á los absurdos y mezquindades viejos, han venido á sumarse otros mucho mayores. Todo ello por falta de una orientación consciente de lo que es el Arte y lo que son esos certámenes, ó por miras interesadas, que ahondando en algún artículo podrían verse.

Como muestra de lo que llevamos dicho, basta consignar el absurdo artístico incomprensible, de un filisteísmo grandemente cursi, según el cual se admitirán y premiarán falsificaciones artísticas, es decir, imitaciones de materiales de las obras de arte aplicado, y reproducciones de una obra en procedimiento diferente al de su original. Lo primero es de lo más nefasto que darse puede en arte decorativo (el premio del *camelot* de bazar malo); lo segundo es de lo más cómico que pueda soñar Gedeón. Nosotros, por ejemplo, si tuviésemos tiempo y humor para ello, podríamos enviar á la Exposición una copia del cuadro de *Las Lanzas*, hecha en pelo ó en recortes de papel de colores.

*
* *

El plazo para la admisión de obras será del 15 de Marzo al 1.º de Abril, y la Exposición deberá abrirse en la última decena de este último citado mes.



de Castro-Urdiales.

Introducción.—Dice el célebre arquitecto francés M. E. Viollet-le-Duc, en su *Diccionario razonado de la Arquitectura francesa del siglo XI al XVI*, tomo I, pág. 116: «La Arquitectura se compone de dos partes: la teoría y la práctica. La teoría comprende el Arte propiamente dicho, las reglas inspiradas por el gusto, sacadas de la tradición y de las ciencias, que se pueden demostrar por fórmulas invariables, absolutas. La práctica es la aplicación de la teoría á las necesidades de la vida; la práctica es la que hace adaptarse el Arte y la Ciencia á la naturaleza de los materiales, al clima, á las costumbres de una época ó á las necesidades del momento.»

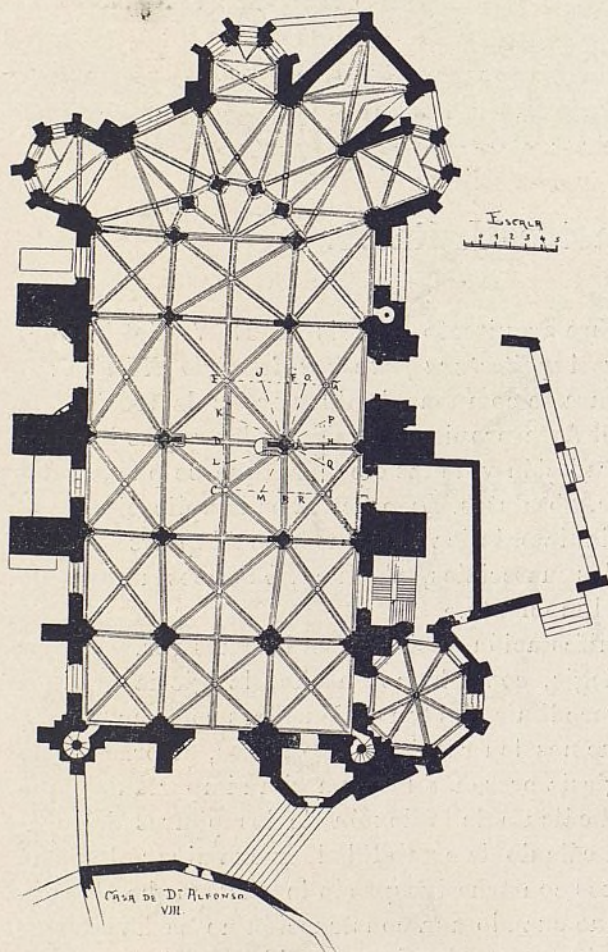
Después de esta hermosa manifestación, fácil nos será demostrar, ó, mejor dicho, queda demostrado, que elegir, como hemos hecho, la iglesia que nos ocupa, para en ella aplicar los procedimientos tanto científicos como artísticos, y sacar de ellos consecuencias que nos den resultados positivos, es práctica de nuestra difícil profesión. Esta iglesia presenta desplomes tan importantes, que nos han de servir para aplicar el cálculo de la flexión de los pilares del crucero, debidos á M. P. Planat, al cálculo de estabilidad, y examinar al mismo tiempo sus proporciones y defectos constructivos; todo lo cual nos ha de conducir á sentar el principio de que cuando una construcción no se hace estudiando detenidamente todos los elementos, ó se ha cometido un error, la estabilidad pelagra, como sucede en el caso de que nos ocupamos.

Pero antes de entrar de lleno en la aplicación de estas teorías, daremos algunos detalles de este monumento, para que la monografía quede completa.

Terminando estaba el año de 1839, cuando, llevado por la curiosidad de poder saber algo de lo que se escondía detrás de una gran capa de yeso que, fingiendo molduras y adornos, embadurnaba por completo todos los elementos de ella, empecé con un solo peón á descubrir los angrelados que en el *triforium* existían. Alentado por estos primeros descubrimientos y por el celoso y entusiasta párroco de entonces, D. Daniel Otero, se empezaron las obras de desescombrarla de todo aquel enorme peso, que tabicaba todas sus grandes

ventanas, dejando sólo miserables huecos, y entonces es cuando ya se pudo apreciar el valor de sus elementos, con sus bellezas y sus muchos defectos.

Fundación.—El tomo más antiguo de los archivos de la iglesia pertenece á fines del siglo XVI, y en él no se encuentra ningún rastro de la época de su fundación, así como tampoco de las obras generales del templo, por cuyo motivo es preciso recurrir á otras fuentes para aclarar tan importante punto.



Planta general.

De todos los autores que de este monumento tratan, el que más explícitamente fija la época de su fundación es don Javier Echevarría (1), que, apoyándose en el testimonio de hechos acaecidos, por los cuales se demuestra que en 28 de Agosto de 1208 estuvo en esta villa D. Alfonso VIII, supone que en esta época fué cuando se hizo el trazado y dieron comienzo las obras. Conforme, aunque de una manera más vaga, D. Amós de Escalante (2) fija también la centuria de transición del siglo XII al XIII como la época de su fundación; y, por último, D. Rodrigo Amador de los Ríos (3) refuta la idea de que es de la época de transición (siglo XII), como asegura D. Manuel Assas (4), sino que sostiene que es de los siglos XIII-XIV; de cuya idea es también partidario D. Agapito de Escalante (5), que la fija en el siglo XIII. Como se puede ver por lo que antecede,

no hay gran divergencia; nosotros, como trataremos de demostrar al ocuparnos de su planta, creemos que es obra del siglo XIII, ya bien entrado.

Emplazamiento.—Con razón llama D. Javier Echevarría (6) al punto de

(1) *Recuerdos históricos castreños*, páginas 30-31.

(2) *Costas y Montañas*, pág. 52.

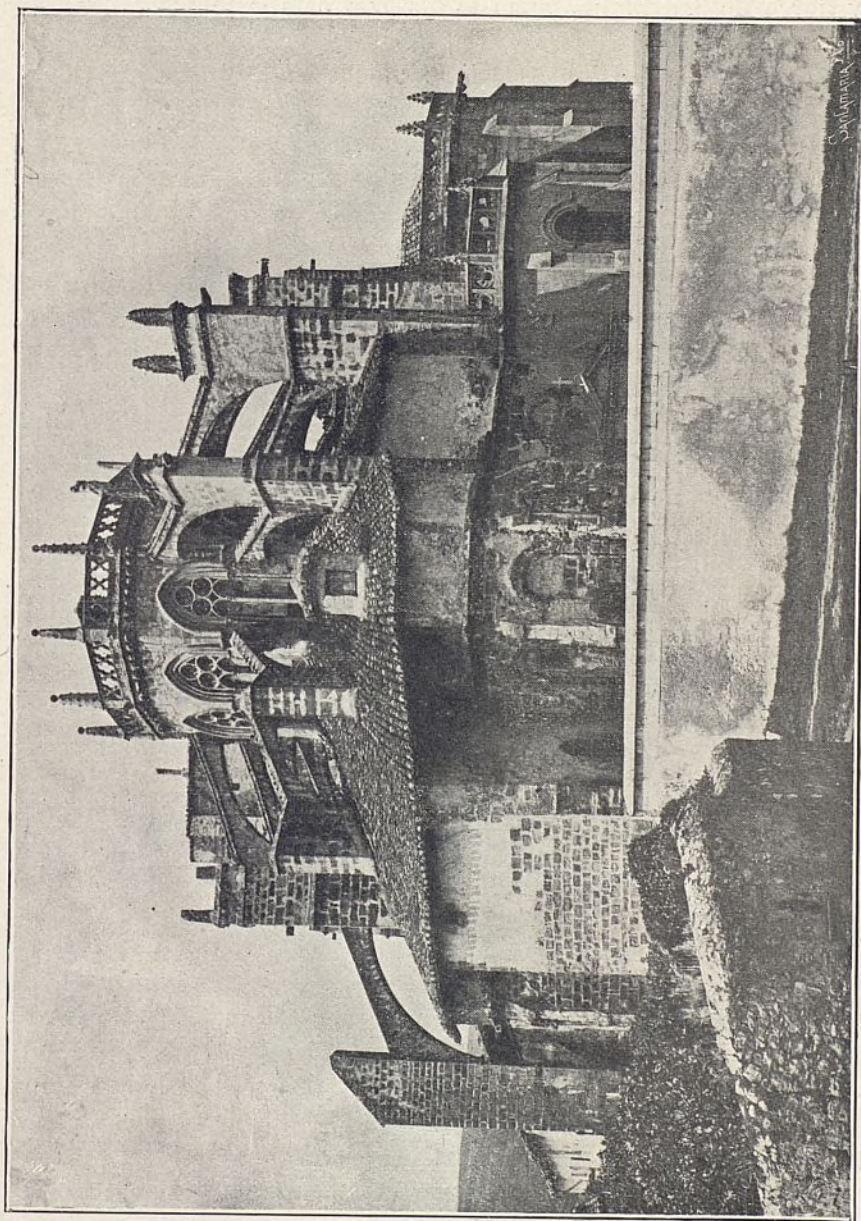
(3) *España: Sus monumentos y artes; su naturaleza é historia* (tomo Santander).

(4) *Museo Español de Antigüedades*, capítulo XVI.

(5) *Album de Cantabria*, artículo «Espolique Artístico», firmado con el seudónimo de Arremiendos.

(6) Obra citada, pág. 31.

emplazamiento de la iglesia el Capitolio castreño, pues el conjunto que presentan la ermita de Santa Ana, el castillo roquero y la iglesia, rodeados del proceloso mar, y defendidos por fuertes murallas en su unión con el resto de



Vista general del ábside.

la población (hoy desaparecidas por la construcción del ferrocarril de Castro-Alén), le daban el aspecto de fortaleza, que al autor de *Costas y Montañas* le hacía exclamar: «No sé de qué enemigos recelaban, qué acometidas de herejes ó paganos temían los fundadores de Santa María de Castro, para erigir

su templo en medio de una fortaleza, sobre un áspero escollo, cuya entrada cerraron con muro y cava. Sin duda, eran en su tiempo frescas las memorias de aquellas correrías que la intrépida marina de los árabes andaluces había dilatado por las costas lusitanas y gallegas, hasta los confines marítimos de Asturias y tierra de Santillana, como la historia compostelana refiere, en el año 1115 de Jesucristo.»

El Sr. D. Agapito de Escalante (1) dice: «Vista desde el mar, encallada sobre las altas rocas de su asiento, parecen escritas para ella las palabras del texto sagrado: *Bene fundata est supra firmam petram.*»

Para no ser más extensos, diremos que todos los autores están completamente conformes en que su emplazamiento es artístico: la viñeta que encabeza esta monografía lo recuerda fantásticamente.

Para que cuando apliquemos los cálculos tengamos formada una idea exacta del monumento, vamos á exponer, aunque sea de una manera muy ligera, algunos estudios generales.

Planta.—Su planta es la que el erudito arquitecto arqueólogo nuestro querido amigo D. Vicente Lampérez denomina planta de *catedral-salón* (2), de 50 metros de largo total, contando desde la parte exterior de las capillas absidales hasta fuera de los contrafuertes del imafronte, por 27 metros de ancho, contados asimismo de fuera á fuera de sus contrafuertes, y sin contar el pórtico y construcciones posteriores. Desde luego, y á primera vista, se echan de ver en ella algunas particularidades: la primera, y quizá la más importante, es que sus pilares no se encuentran sobre una misma línea, y en ella puede ver palpablemente el referido Sr. Lampérez lo que ha observado en esta clase de monumentos, de los que ha citado varios casos (3); pero en el que nos ocupa son notables.

Al encargarme de la pequeña restauración que se empezó en el referido año 1889, gracias á la caridad de sus hijos, lo primero que hice fué sacar unos planos detalladísimos del edificio, con todas sus deformaciones; y, gracias á ellos, puedo presentar este caso rarísimo, acompañado de los datos que siguen: la distancia á que están los ejes de los pilares de la nave central, empezando por la puerta principal, es, respectivamente, de 7,05, 7,70, 7,90, 8,30 y 8,50 metros. Como se ve, la progresión es ascendente desde la entrada hacia el presbiterio, sin que ésta pueda hallarse exactamente; pero en los cuatro últimos puede ser de 20 metros, pues aunque es verdad que del segundo al tercero es de 0,40, esto puede ser un error de replanteo, como lo es indudablemente el primero, que, por contener los machones que soportan los campanarios, tiene mucha más sección, y, por consiguiente, su diferencia debía ser mucho menor, en vez de ser, como es, mucho mayor: 0,65 metros. ¿Consecuencias artísticas? Ya las ha expuesto mi citado compañero en sus muchas obras publicadas; y las científicas las consignaremos con todo detalle á continuación de los cálculos.

(1) Obra citada.

(2) *Historia de la Arquitectura cristiana*, pág. 126.

(3) Conferencias en el Ateneo.

Existe en Castro, entre otras muchas tradiciones de esta iglesia, la de que su principal mérito consiste en que su autor trató de darle la forma de un barco, pues, como es sabido, sus *careles* ó bandas forman líneas curvas más ó menos pronunciadas, que se cierran en la parte posterior (*popa*) en una curva circular acordada con las anteriores. Es indudable que la forma general de ella y su ábside recuerdan perfectamente esta disposición.



Interior inferior.

Otra de las cosas que saltan á la vista es el gran tamaño que tienen los contrafuertes de las bóvedas tercera y cuarta, comparados con los demás de la iglesia; pues éstos son, indudablemente, de la época del descimbramiento, en que se debió de apoderar de ellos tal terror, que todos los elementos les parecieron pocos. En la planta que acompañamos están dibujadas con diversas tintas los elementos de cada una de las épocas, con lo cual se da uno en seguida idea exacta; pero en el fotograbado salía tan sucio, que ha sido preferible darlo todo de negro.

Alzados.—Acompañamos tres: uno del ábside por su parte exterior, en el cual todo el cuerpo alto está ya restaurado, y dos del interior, pues con uno solo no puede formarse idea exacta, porque los arcos que contrarrestan la ruina en su interior dividen la nave central en dos pisos. En la parte inferior

no pueden apreciarse bien los desplomes que las naves bajas tienen hacia la central, y que, por ser muy notables, acompañamos el dibujo de la sección transversal. En la interior superior se notan perfectamente los desplomes de los pilares.

La edificación, en general, como se puede ver por los fotograbados, es muy descuidada, y las clases de piedras empleadas en ella son de tal variedad en su parte resistente, que puede decirse existe en ella desde la más blanda hasta la más dura, sin que se haya tenido en cuenta esta circunstancia para su colocación en obra.

Lo único inmovible en ella es la compacta roca que forma su cimiento;



Interior superior.

(La cota segunda es 0,68 metros, en vez de 0,80.)

así es que, por este lado, no hubiera ocurrido el desquiciamiento que en ella se observa.

Con estos datos, creo que es ya el momento oportuno de entrar en materia, para lo cual, todos nuestros cálculos los aplicaremos al pilar señalado en la planta con la letra A, que, por ser donde parece quiere indicarse el crucero, es donde todas las fuerzas son mayores, así como también los movimientos.

M. Planat (1) denomina flexión de los pilares de las iglesias góticas, y es

(1) *Revista general de Arquitectura*, de M. César Daly, tomo XXXIV, pág. 146.

indudable que, como él asegura, no puede ser producido por un deslizamiento de las hiladas superiores, sino que, en realidad, es un esfuerzo de flexión del pilar, que aumenta considerablemente á medida que se aleja del punto de arranque, constituyendo en la parte inferior un esfuerzo en el cual hay que estar prevenido, y en el caso que nos ocupa se verá cómo pasando de cierto límite viene la ruina, y cómo y por qué tuvieron que colocar los arcos y pilares interiores, elementos ambos admirablemente entendidos, por lo cual es de suponer que en el trance apurado, ya entrado el siglo XV, llamaron á persona perita que evitó la caída, y con ello, que nosotros podamos ver cómo se puede copiar una cosa; pero cuando no se tiene la esencia del por qué, el descalabro es seguro.

Es preciso hacer constar que la plementería de todas la bóvedas altas es de toba, cuyo peso es de 540 kilogramos el metro cúbico (este dato, como todos los demás, está obtenido por mí en varias experiencias tomando un término medio). Los arcos son de sillería caliza, cuyo peso es de 2.638,90 kilogramos el metro cúbico, ó sean, en números redondos, 2.640 kilogramos.

Cálculo numérico-gráfico.—Determinemos ahora el valor de estas fuerzas, para lo cual tengamos á la vista la planta general y la figura 1.^a, en la que se especifican las fuerzas que son objeto de este estudio y la forma del pilar; de ellas sacamos:

- | | | |
|-----------------------|---|-------------|
| I.—Arco formero... | $AB = 5,90 \times 0,50 \times 0,30 \times 2.640 = 2.336,40$ | kilogramos. |
| II.—Idem íd | $AF = 6,90 \times 0,50 \times 0,30 \times 2.640 = 2.732,40$ | — |
| III.—Idem fajón | $AD = 6,00 \times 0,50 \times 0,30 \times 2.640 = 2.376,00$ | — |
| IV.—Idem diagonal.. | $AE = 8,40 \times 0,50 \times 0,30 \times 2.640 = 3.326,40$ | — |
| V.—Idem íd | $AC = 7,60 \times 0,50 \times 0,30 \times 2.640 = 3.009,60$ | — |

Á estos resultados es preciso añadir el peso de las plementerías que sobre ellos cargan, y que ya hemos dicho anteriormente que son de toba muy ligera.

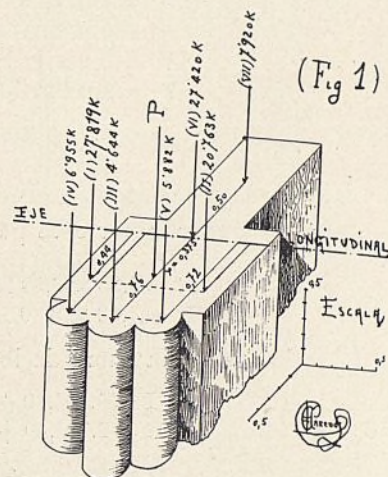
Sobre el arco AB pesará la mitad del triángulo curvilíneo cuyas generatrices son los arcos AB y AC , y cuya base es la línea que une las claves de estos dos arcos, ó sea la BC ; por consiguiente, tendremos:

$$I = \frac{5,90 \times 0,40 \times 4,00}{2 \times 2} \times 540 = 1.274 \text{ kilogramos;}$$

del mismo modo,

$$II = \frac{6,90 \times 0,40 \times 4,00}{2 \times 2} \times 540 = 1.490 \text{ kilogramos;}$$

$$III = \frac{(4,00 + 3,00) \times 6,00 \times 0,40}{2 \times 2} \times 540 = 2.268 \text{ kilogramos;}$$



$$IV = \frac{8,40(4,00+4,00) \times 0,40}{2 \times 2} \times 540 = 3.628,80 \text{ kilogramos};$$

$$V = \frac{7,60(4,00+3,00) \times 0,40}{2 \times 2} \times 540 = 2.872,80 \text{ kilogramos.}$$

En los arcos diagonales y fajón, todo su peso está reducido á la suma de estos dos elementos:

$$III = 2.376,00 + 2.268,00 = 4.644 \text{ kilogramos.}$$

$$IV = 3.326,40 + 3.628,00 = 6.955 \quad -$$

$$V = 3.009,60 + 2.872,80 = 5.882 \quad -$$

$$\text{Suma} \dots\dots\dots 17.481 \text{ kilogramos.}$$

Á los arcos formeros es preciso añadirles el peso del muro que sobre ellos se eleva para cerrar por esta parte el templo, y su cálculo es:

$$I = 4,30 \times 2,50 \times 0,65 \times 2.640 = 18.427 \text{ kilogramos.}$$

$$II = 4,30 \times 3,40 \times 0,65 \times 2.640 = 25.087 \quad -$$

El valor total, la suma de los dos:

$$I = 2.336,40 + 18.427 = 20.763 \text{ kilogramos.}$$

$$II = 2.732,40 + 25.087 = 27.819 \quad -$$

$$\text{Suma} \dots\dots\dots 48.582 \text{ kilogramos.}$$

El valor de la fuerza VI está dado por el muro superior, mas el peso de la armadura:

$$\text{Muro} \dots\dots\dots 8,00 \times 1,00 \times 1,00 \times 2.640 \dots = 21.120 \text{ kilogramos.}$$

$$\text{Armadura} \dots\dots\dots 7,00 \times 4,50 \times 2,00 \dots\dots\dots = 6.300 \quad -$$

$$\text{Suma} \dots\dots\dots 27.420 \text{ kilogramos.}$$

Y, por último, el contrafuerte, ó sea la fuerza VII:

$$8 \times 0,75 \times 0,50 \times 2.640 = 7.920 \text{ kilogramos.}$$

El peso total de los elementos que cargan sobre el pilar por la línea de un metro más bajo la línea de los arranques, es la suma de todas estas fuerzas:

$$III-IV-V \dots\dots\dots 17.481 \text{ kilogramos.}$$

$$I-II \dots\dots\dots 48.582 \quad -$$

$$VI \dots\dots\dots 27.420 \quad -$$

$$VII \dots\dots\dots 7.920 \quad -$$

$$P \dots\dots\dots 101.403 \text{ kilogramos.}$$

Si tomamos ahora los momentos de estas fuerzas con relación al eje del macizo, como indica la figura 1.^a, tendremos, si se quieren sumar todas estas fuerzas paralelas y se desea saber el punto de aplicación de ella, x :

$$Px = 4.644 \times 0,76 + (6.955 + 5.882) \times 0,72 + (27.819 + 20.763) \times 0,44 - 7.920 \times 0,50.$$

Efectuando operaciones, despejando x y poniendo el valor de P , tenemos:

$$x = \frac{98.107}{101.403} = 0,375.$$



CAFÉ BAUER (LEIPZIG)

Arquitecto: M. A. Bohm.



El edificio que hoy vamos á examinar es un curioso estudio de Arte por su elegancia y por su riqueza decorativa.

Ocupa un solar irregular que puede asemejarse perfectamente á un gran rectángulo de 22 metros de fachada por 47 de fondo, encerrado todo él entre medianerías.

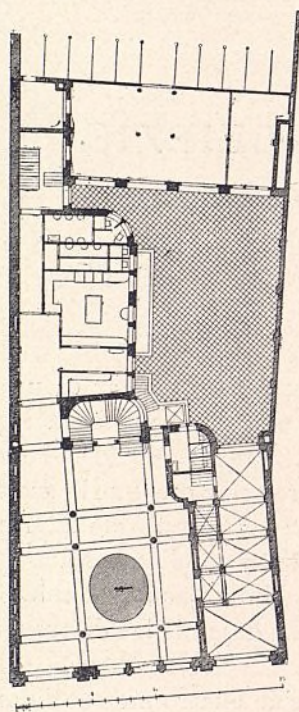
Distribución.—El sistema empleado es el de ejecutar habitaciones regulares normales ó paralelas á tres de sus lados, dejando las diferencias ó imperfecciones al medio en un gran patio.

Planta baja.—De los dos grandes huecos de cuatro metros de ancho que se manifiestan en los dos lados de la línea de fachada, el de la derecha sirve de gran portal ó ingreso general á todo el edificio: es un gran rectángulo que tiene cuatro metros por seis, y que, por medio de un gran paso, capaz para poder entrar por él carruajes, comunica con el patio; además tiene una separación que da acceso á la gran escalera y á una puerta por donde se entra al café, gran salón, solamente sostenido por seis columnas ó apoyos metálicos, con intercolumnios de siete metros y de seis, y en cuyo fondo se desarrolla, decorando aquel lienzo de pared, una gran escalera; en esta planta está colocado el *buffet*. Un gran paso da ingreso á los cuartos de aseo, á la cocina y al patio. Una escalera de servicio pone en comunicación al patio con el resto de las habitaciones del edificio. Completa esta planta otro gran salón de 15 metros por siete, el cual, teniendo luces y entrada por el patio, sirve como de salón reservado á algunos parroquianos.

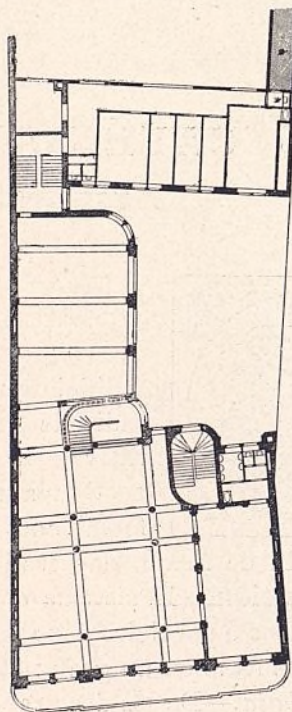
Planta principal.—Tiene comunicación con la anterior por medio de las tres escaleras ya dichas, por más que el público sólo se sirve para subir á estos salones de la gran escalera que, al descubierto, pone en franca intimi-

dad á los asistentes á ambos salones. Un gran balcón corre á todo lo largo de la fachada, la cual, por medio de cinco huecos, ilumina y ventila el gran salón del café, y por medio de otros dos el salón de conversación. En el fondo se encuentra instalado, además de la escalera general, un gabinete de aseo. La parte que en la planta anterior está ocupada por cocina y cuartos de aseo, en ésta dedicase á billares en una extensión de 14 metros por 8,50.

Como en la planta anterior, hay en ésta escalera de servicio, y el salón del



Planta baja.



Planta principal.

fondo está dedicado á dependencias generales, como cuartos de mozos, almacén de efectos y ropas, etc., etc.

El resto del edificio está destinado á habitaciones particulares.

Construcción.—Toda ella es esmerada: piedra granítica en el zócalo; piedra caliza en pilastras, columnas, cornisas, jambas, guardapolvos, etc.; la cubierta, de pizarra; los suelos, de vigas de hierro y forjados; los pisos, de madera; la crestería con que termina el edificio, de hierro.

Decoración.—La fachada está distribuída en tres cuerpos, dos laterales iguales y uno central, en el cual realzan sobremanera las dos solanas de los pisos segundo y tercero, con sus balconcillos circulares de hierro de una gran esbeltez en este último.

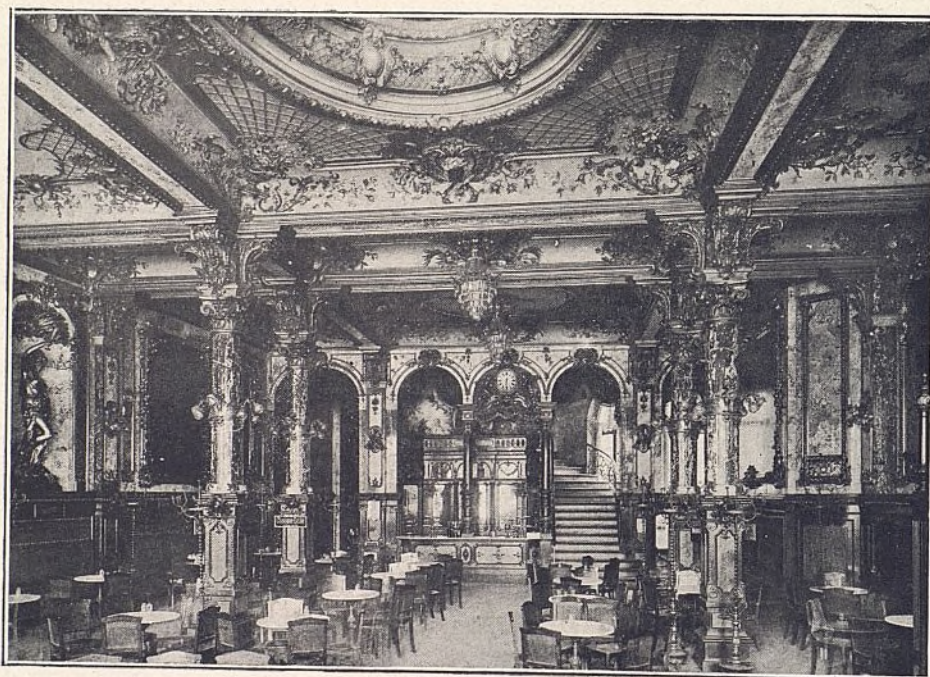
El estilo adoptado es un barroco muy modernizado, y en el cual puede decirse que no se conserva de este arte más que el detalle del adorno, pues lo demás ya hemos dicho que responde al más exquisito gusto y á las leyes más rudimentarias de la mecánica.



3-Extranjero.

Ayuntamiento de Madrid

Lo notable en esta construcción es el poco tiempo empleado en ella, pues se inauguraron las obras el 1.º de Octubre de 1888, y se entregó el edificio, completamente terminado, en 1.º de Abril de 1890; es decir, que en diez y seis meses se ejecutó todo él.

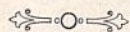


Café de la planta baja.

La decoración interior es suntuosa y ejecutada en todos los salones con ricos materiales: ébano en los zócalos; mármoles, metales y pinturas en el resto de sus paramentos. Las pinturas de las paredes son debidas á M. Wildberg, y las de los techos á M. Tedor Poppe, de Berlín.

El coste total de la obra fué de 1.200.000 marcos; por consiguiente, los precios unitarios resultan:

Superficial. . . .	{ Metro = 1.160 marcos.
	{ Pie = 89 <i>idem</i> .
Cúbico.	{ Metro = 46 marcos.
	{ Pie = 0,93 <i>idem</i> .





ARQUITECTURA LA CASA HABITACION

**Chalet de D. Cristóbal Sanginés, Negeri-Algorta
 (Vizcaya).—Arquitecto: D. Mario Camiña.**

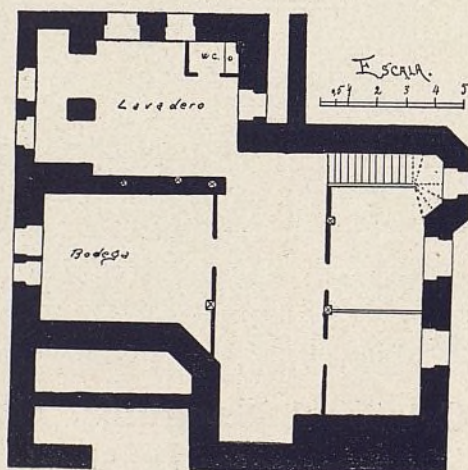


L arquitecto egipcio podríamos llamar al bueno de Mario, pues es indudable que siente una gran predilección por tal arte, predilección que se advierte en casi todas sus obras, aunque en la casita que hoy vamos á examinar esta nota propia suya es donde más diluida ó esfumada se nos presenta. Y es que en la construcción particular, donde el arquitecto tropieza casi siempre con las imposiciones del propietario, al mismo tiempo que se halla supeditado al problema económico, no tiene ambiente donde poder desarrollar su fantasía. Pero, dejándonos

de digresiones, pasemos á detallar la construcción objeto de este estudio.

Distribución.—El edificio está dividido en cuatro plantas, colocando en la de sótanos una gran bodega, un lavadero y dos cuartos para despensa y trastera, dejando en medio un amplio salón, que puede servir para secadero de las ropas del lavadero.

Planta baja.—Por medio de dos escalinatas colocadas en fachadas opuestas, da las dos entradas: la principal, que comunica con una gran terraza, la cual, á su vez, lo hace con un gran vestíbulo ó *hall* central que sirve para asegurar todo el problema de



Planta de sótanos.

viabilidad, pues está en comunicación directa con el comedor, que tiene 5 metros por 6; con el despacho, de 3 por 4; con la sala de recibir, de 4,50 por 4; y con otra salita de confianza ó cuarto de costura, de 4,25 por 3,50.

Por la segunda escalinata, que se encuentra, como queda dicho, en la fachada opuesta á la anterior, se obtiene la comunicación con las habitaciones de servicio: la cocina, de 5 metros por 3; dos retretes y una gran terraza que comunica con la cocina.

Todas las habitaciones están espléndidamente iluminadas por grandes ventanas.

Planta principal.—Está dedicada toda ella á dormitorios de la familia y convidados, en número de siete, todos ellos perfecta-

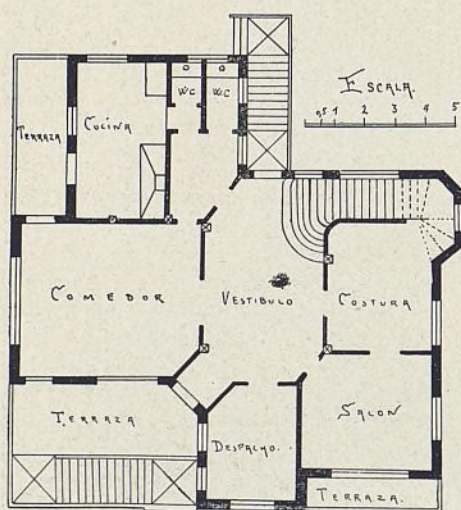


3-La casa.

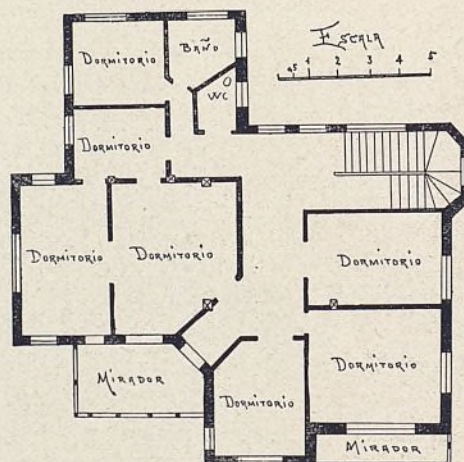
mente iluminados con luz directa, y en comunicación, excepto uno, con un gran vestibulo. Dos grandes miradores y un retrete y cuarto de baño completan esta planta.

Planta segunda.—Está destinada á habitaciones de la servidumbre, en número de cinco, más dos grandes salas: una de comunicación de todas ellas entre sí, y otra destinada á armarios de ropas y otros efectos de la casa. Un retrete completa esta planta.

Sobre todas ellas se eleva una gran torre ó mirador, que domina perfectamente todo el hermoso paisaje que le rodea.



Planta baja.



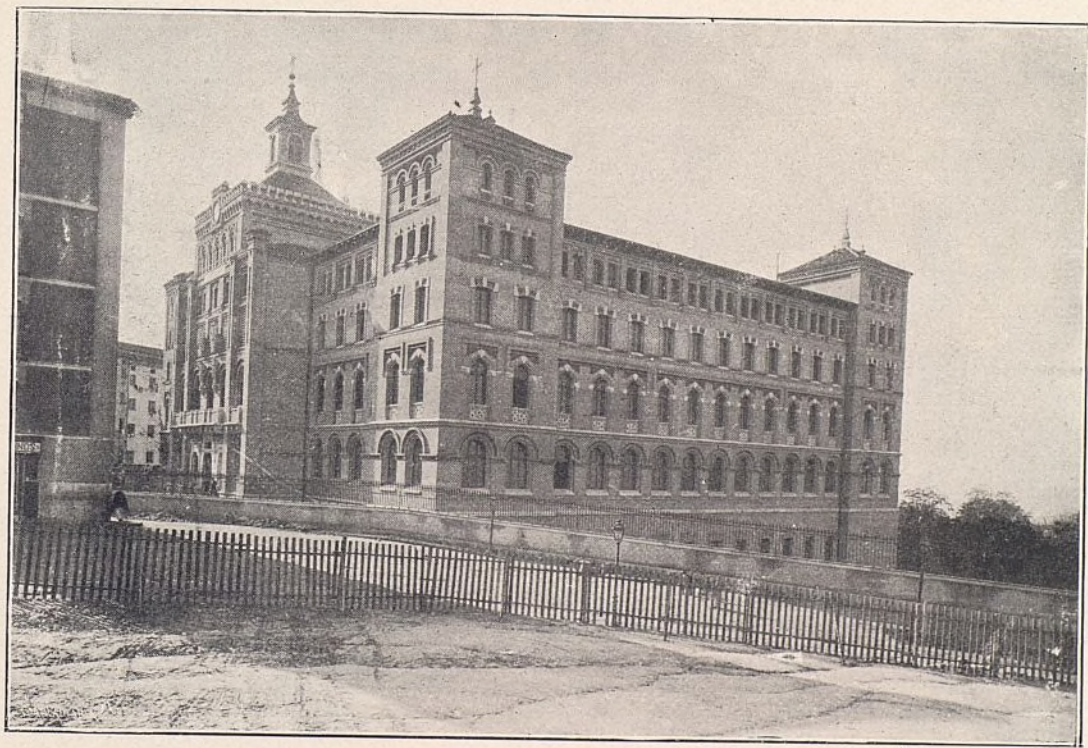
Planta principal.

Construcción.—El sótano es de mampostería, y el resto de la construcción, de fábrica de ladrillo; su estructura interior, entramado de madera, con pisos del mismo material, así como también los miradores, pretilas, etc. El tejado es de teja plana.

Decoración.—Es sencilla y personal, como se puede ver por el adjunto grabado, teniendo, sobre todo en la torre, el carácter típico de que hablábamos al empezar estos ligeros apuntes.

Sentimos no poder acompañar datos de coste y precios unitarios, como acostumbramos á hacer en las demás monografías, por creerlos muy convenientes; pero nos ha sido imposible obtenerlos.

Servicios sanitarios.—Para poder garantizar su buen resultado, es preciso disponer de una buena y abundante distribución de agua, y de una pronta y hermética evacuación. Tanto una como otra están perfectamente estudiadas y ejecutadas en el edificio que nos ocupa, para lo cual todo él está rodeado de una tubería general de 60 milímetros de diámetro, de agua del canal de Lozoya, la cual sirve directamente á todos los retretes, lavabos, urinarios, bocas de riego é incendios, baños, duchas, servicios de lavapiés, etcétera; y otra que da á una batería de filtros de bujías de por-

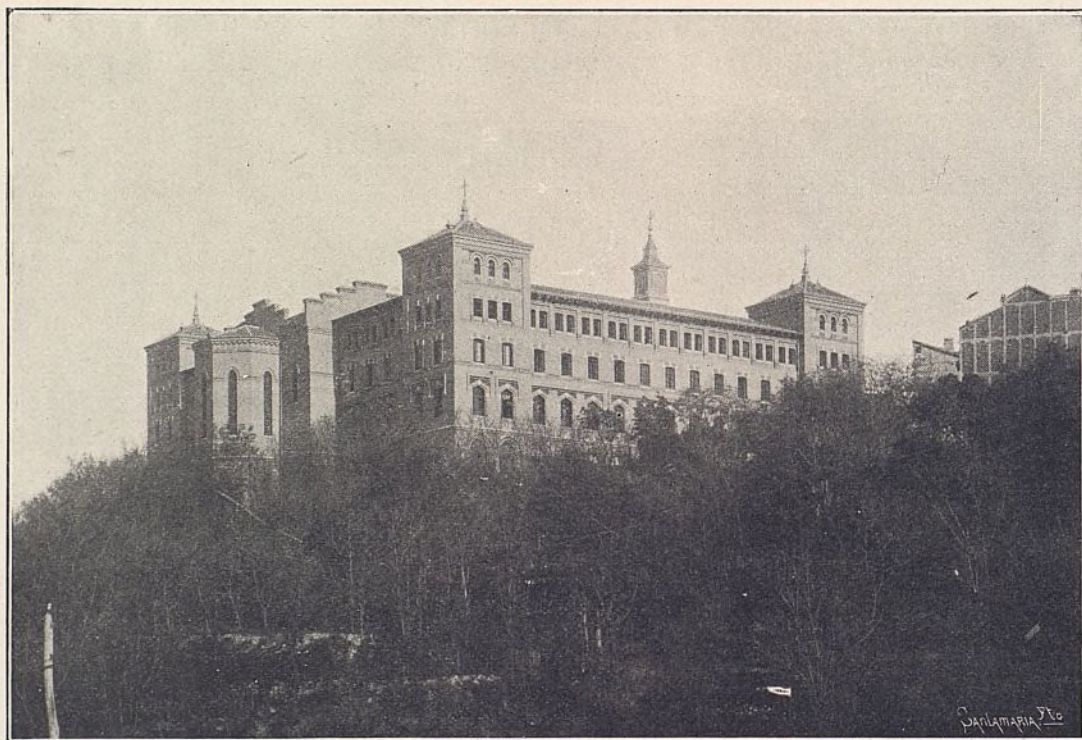


Fachada lateral.

celana, de la cual pasa á un depósito de hierro galvanizado, desde donde se hace la distribución al comedor, cocina, galerías, patios y otras dependencias, en las cuales se han establecido fuentecillas. En la parte exterior, correspondiendo al comedor, hay también otra fuente de agua de los antiguos viajes, con lo cual queda perfectamente garantizada la abundancia de este imprescindible elemento.

Las alcantarillas de desagüe, aprovechando el gran declive del

terreno, se hallan en magníficas condiciones, siendo de ladrillo recibido de cemento en sus soleras y partes bajas de sus muretes. Tanto en el enchufe de la general, como en el injerto de las de bajadas, están perfectamente aisladas por medio de sifones. Con el fin de que los gases de las alcantarillas, de las tuberías de bajada, que son de hierro fundido, embreadas interiormente, y de



Fachadas lateral y posterior.

los tubos de plomo de aguamaniles, retretes, lavabos, etc., no lleguen á tener grandes presiones, están todas ellas perfectamente ventiladas por medio del tiro ejercido en dichas tuberías al ser elevadas hasta el tejado y abiertas completamente en aquellas alturas. Un nuevo detalle está tomado en consideración en este elemento, y es que todas las tuberías están encerradas en departamentos aislados que pueden ser registrados convenientemente en todos los pisos, para poder corregir cualquier deterioro; disposición que se ve claramente en las adjuntas plantas.

Los retretes son todos ellos de superior calidad: loza de gres

inglesa, con sus correspondientes depósitos de descarga de función.

Los urinarios son tazas de loza también inglesa, sujetos á paramentos de pizarra, y todos ellos están perfectamente lavados por descargas automáticas de un depósito también de hierro.

Las jofainas de los lavabos son también de loza inglesa, y están sujetas á placas de mármol con pies de hierro fundido, convenientemente dispuestos. Los grifos son de bronce niquelado.

Todos estos aparatos están provistos de tuberías, y antes de los injertos con la general, sus correspondientes sifones atornillados, para poder registrarlos cuando ocurra alguna interrupción.

Asimismo todas las paredes en que están establecidos se hallan cubiertas de azulejos sobre baño de cemento en una altura de dos metros, pintado al óleo todo el resto de muros y techos, y los pisos de asfalto; con lo cual se consigue que todos los elementos que los rodean sean lo más antisépticos posible.

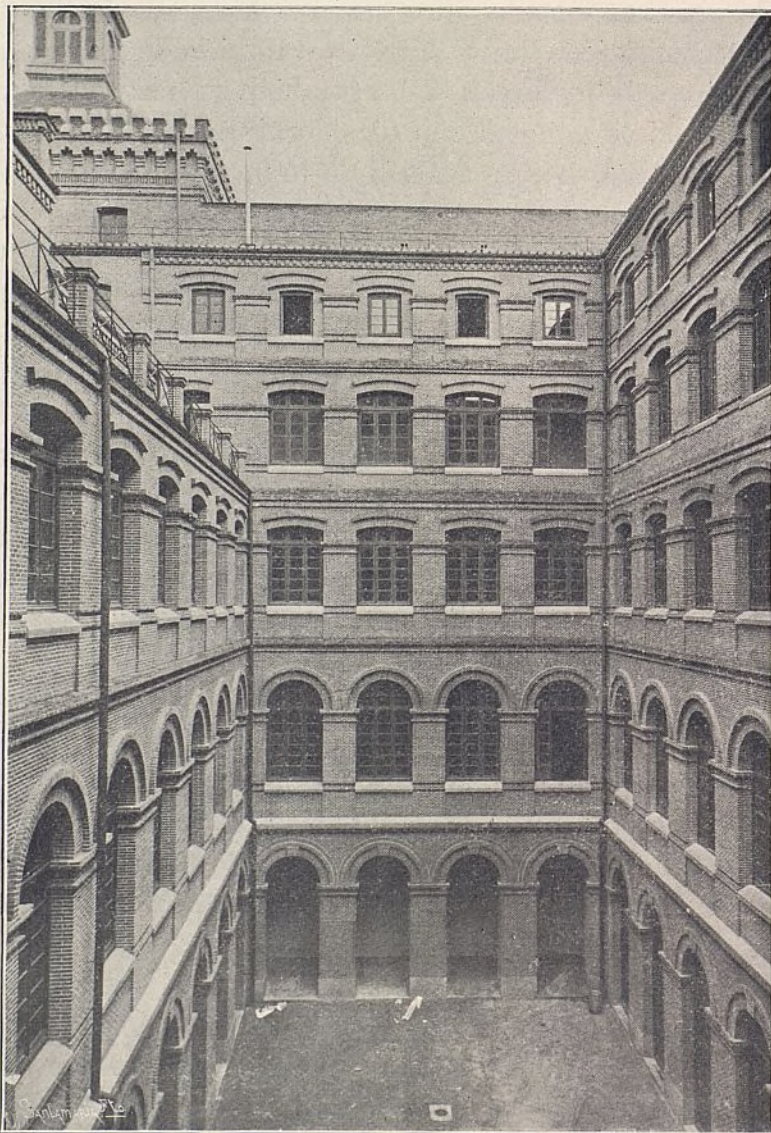
Los departamentos de baños ya dijimos que estaban colocados en los sótanos, y constan de un vestíbulo y cinco departamentos con sus duchas de latón; el de baños generales, con pilas de hierro pintadas al esmalte. La sala de duchas de presión hasta de tres atmósferas tiene, como el anterior, doble juego de agua fría y caliente y manga de agua fría en su ángulo. El salón de lavapiés está en las mismas condiciones ya dichas para todos los demás.

Como no nos ha sido posible estudiar hasta en sus más nimios detalles todo lo referente á este asunto, damos dos fotograbados de lavabos y lavapiés, para que se pueda formar idea exacta el lector de su buena disposición.

Como complemento de la parte higiénica, damos asimismo un grabado para apreciar lo amplias y bien ventiladas é iluminadas que están las galerías, así como otro de la acertada disposición pedagógica de la sala y mobiliario de la de estudio.

Decoración.—Copiamos lo que dice su autor: «Los recuerdos monumentales del siglo XVI, en que con tan vivos destellos irradiaron la luz de su saber á Europa entera nuestras Universidades salmantina y complutense, fecundos planteles de humanistas y teólogos, de una parte; y de otra el empleo importantísimo de la construcción de ladrillo, cuyo sistema alcanzó en la misma época, continuando las buenas tradiciones, las hermosísimas tradiciones

mudéjares, la expresión artística, castiza, que ha llegado á ser, por decirlo así, el tipo característico de la Arquitectura castellana

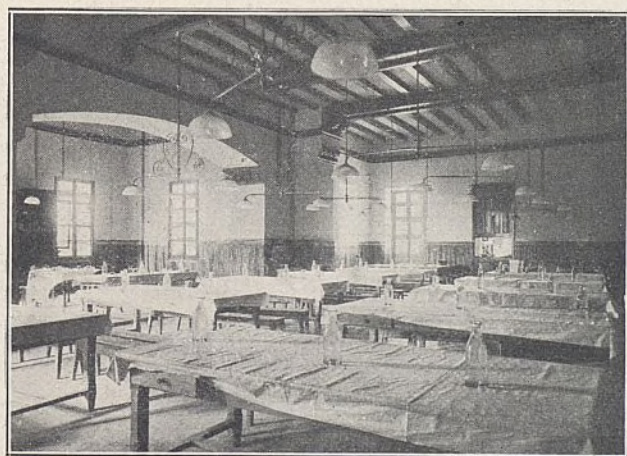


Patio.

y aragonesa, nos llevaron á la adopción de este estilo, tan hermoso y tan español.»

Es indudable que los autores han tenido un gran acierto al pensar así y elegir este estilo. ¿Cómo lo han realizado? De una

manera sencilla y elegante. La manifestación de las cuatro torres cuadradas de sus cuatro ángulos hace recordar sin querer, como sus autores se propusieron, la generalidad de los edificios de Salamanca, León y Zaragoza, sobre todo en la parte correspondiente á lo que se puede considerar propiamente torre, con su arquería de fábrica de ladrillo; y, antes de pasar adelante, creo debe hacerse constar por qué el resto del edificio no tiene tanto carácter, lo cual es muy sencillo: por la proporción de huecos y macizos. ¿Pudieron los autores concluir de darle este carácter? No, de ninguna manera, pues el arquitecto, antes que nada, es higienista;



Comedor.

y, ¿cómo hacer hoy aquellos salones enormes con sólo dos huecos ó tres, y que la luz y la ventilación brillaran por su ausencia? Es indiscutible que las épocas que pasaron de la historia sólo nos sirven para tomar algunos elementos, y después, como en el caso presente, adaptarlos á los usos, costumbres y principios modernos, que, con su depurado análisis, han sabido llevar la vida á un estado de comodidades y bienestar que no pudieron ni soñar nuestros antepasados. Por lo demás, todos los detalles y la compensación de sus masas están estudiados con gran cariño, al mismo tiempo que con una gran cantidad de conocimientos; y esto no es alabanza á los buenos y distinguidos compañeros, sino solamente justicia. Examinemos detalladamente sus fachadas:

Principal.—Su composición no puede ser más sencilla: las dos

torres de los extremos, un cuerpo central que avanza, y dos de unión entre aquéllas y éste; pero, con estos elementos, la supremacía de las líneas horizontales sobre las verticales le daban un aspecto de pesadez del que sus autores quisieron huir á toda costa, manifestando los contrafuertes del cuerpo central, con lo cual consiguieron la proporción armónica de la esbeltez que con el cuerpo central de la arquería y terminación de almenas completa el conjunto.

Otra de las causas que le dan esa esbeltez y elegancia es el empleo del *elemento ventana*, del que somos tan entusiastas, porque vemos los grandes efectos que con ellas se consigue cuando se com-



Salón de actos.

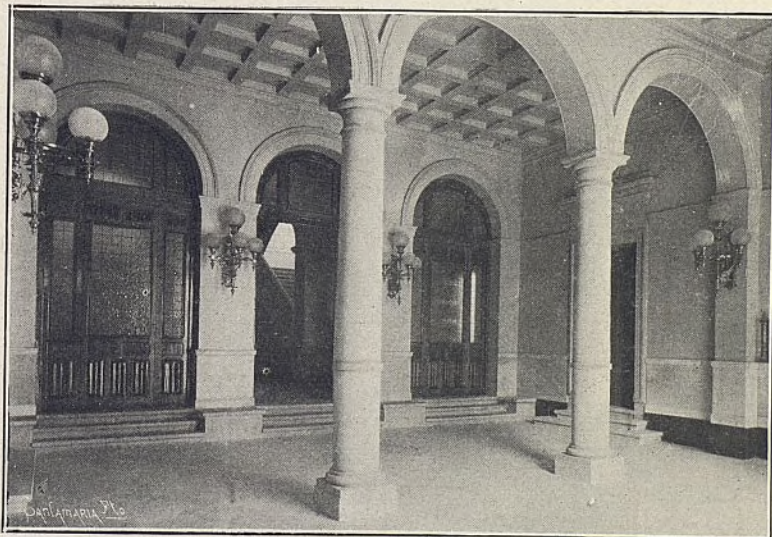
bina acertadamente con otros. Por esta causa, el balcón central toma toda su importancia y grandiosidad, la cual es realzada por el elemento de ladrillo que decora la parte superior á los huecos del mismo, y que indica bien claramente que el salón tiene la altura de dos pisos, y, por consiguiente, no puede haber en él ventanas. Sus detalles y ejecución ya los hemos dicho.

Fachadas laterales y posterior.—Casi lo mismo se podría repetir de ellas, pues sólo se diferencian en las líneas generales de composición, que en las laterales es conveniente parezcan largas, pues de este modo el edificio parece mayor; pero siempre conserva

las buenas proporciones de esbeltez de que hablábamos anteriormente.

DECORADO INTERIOR.—Si acertado ha sido el exterior, lo mismo podemos decir del interior, donde se ve la sencillez unida á la elegancia de la forma y el buen gusto en el ornamento.

Vestíbulo.—Es sobrio en todas las líneas de su composición, recordando mucho á los edificios monumentales de Madrid; es del estilo que podríamos llamar académico, afinando mucho, tanto las proporciones de sus diversos elementos, como lo depurado de sus molduras. El encantonado del techo sobre planos recuadrados es muy sencillo y de buen efecto. Los brazos de la luz están muy bien compuestos y son digno remate del conjunto de toda la habitación.

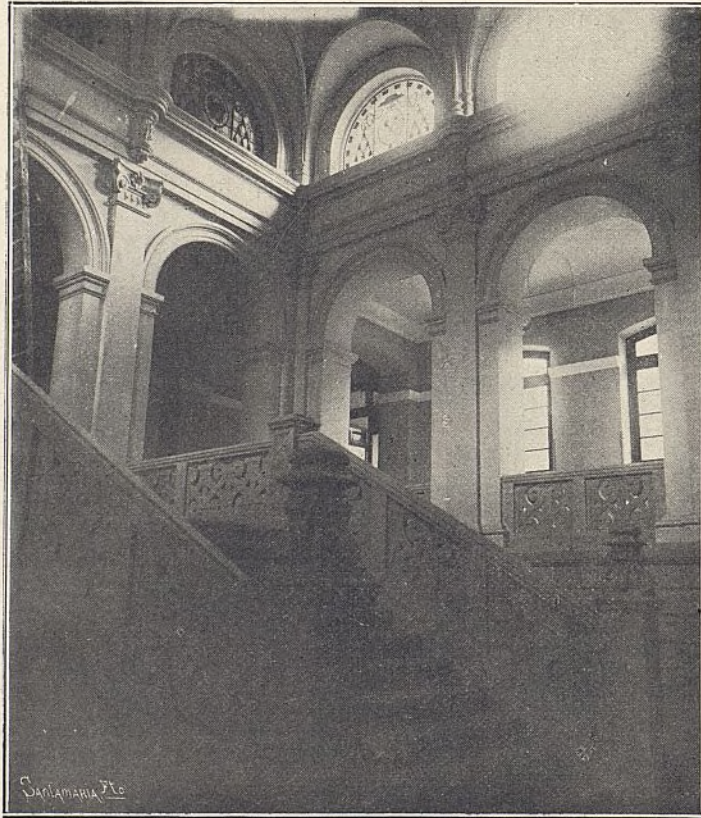


Vestíbulo.

Escalera principal.—El mismo criterio y puede decirse que el mismo estilo reinan en la composición de la escalera, si bien en ella la parte decorativa tiene más importancia. Los lazos ó palmetas dobles que forman el embalaustrado son de un dibujo sencillo, al mismo tiempo que de un efecto armónico. En la superposición de los dos zócalos en el descansillo ó meseta de la escalera, el primero imitando los ensamblados de madera, y el segundo figurando sillería almohadillada, se ha sabido salvar con acierto el efecto pesado que la repetición de un mismo elemento produce en la cons-

trucción. La hornacina que encuadra la lápida conmemorativa de su fundación es sencilla y elegante.

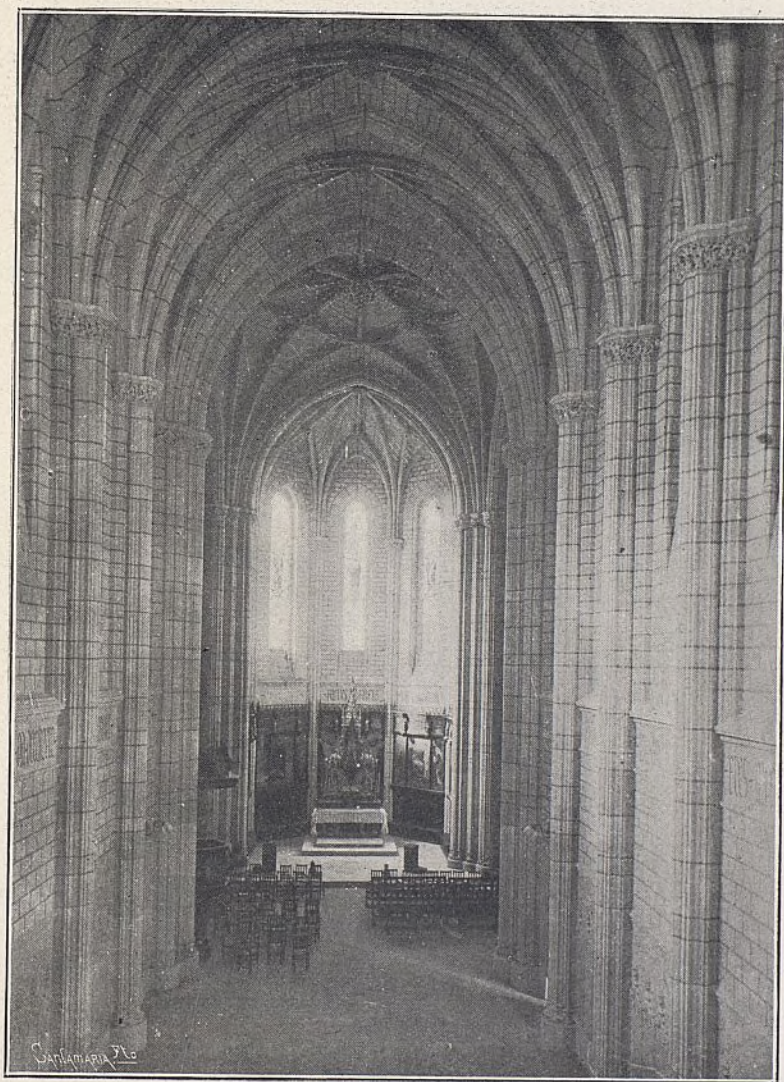
Salón de actos.—La decoración y composición de este salón recuerdan mucho el arte zaragozano, del que tan partidario es nuestro distinguido compañero Sr. Magdalena, y que tan maravillosamente trata en sus proyectos, de los cuales el que nos ocupa nos ha



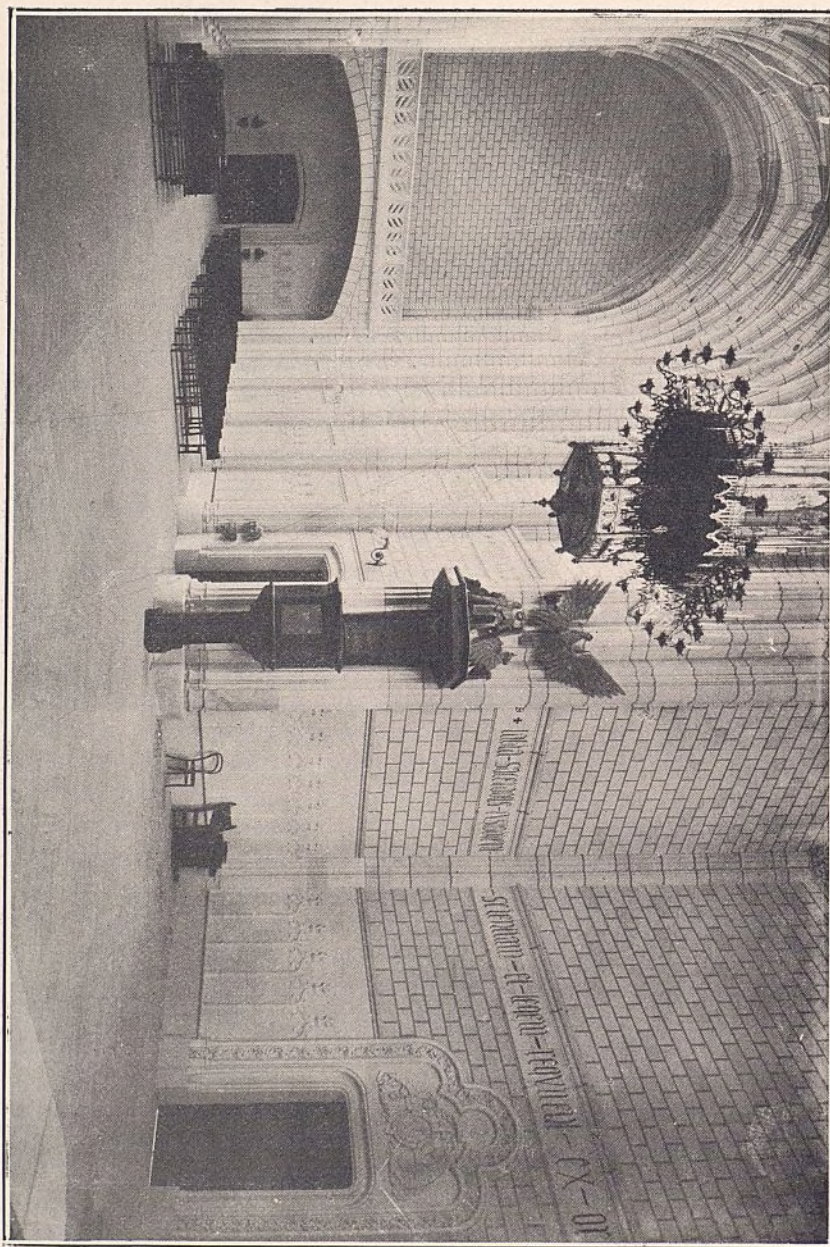
Escalera de honor.

hecho recordar el ejecutado por este mismo arquitecto en la Facultad de Medicina de Zaragoza.

La disposición adoptada de cubrirlo con una bóveda elíptica de cañón seguido, decorada con un sencillo encantonado, tenía la dificultad de que, dadas las dimensiones de la habitación, podía hacerse pesada, anulando el resto de la composición; pero los autores han sabido salvar gallardamente este inconveniente. El doble zócalo de madera, las puertas de cuarterones y todo el conjunto



Capilla.



Crucero y coro.

tienen un carácter monacal muy en armonía con el destino del edificio.

La ejecución de todo él es sumamente esmerada, lo cual avalora el conjunto.

Comedor.—Dicen los autores: «Al estudiar el decorado del refectorio, se ha tenido en cuenta el partido adoptado en multitud de edificios de comunidades religiosas, en que semejantes locales recordaban por su ornato el uso mudéjar, aún en boga en el siglo XVI.» La aplicación de este estilo está muy diluída, y solamente los tirantes dobles, descansando sobre sus correspondientes canecillos, nos recuerdan este arte; pues el piso, en vez de ser, como siempre en aquel estilo, de alicatados de azulejos, es en el presente de madera. El conjunto resulta sumamente agradable, reinando la luz y la alegría en todo su ambiente.

Capilla.—Es de estilo ojival de la época decadente, admirablemente ejecutado, siendo dignos de mención y de estudio, por sus acertadísimos detalles, el zócalo, las puertas del crucero, la faja que á la altura del coro corre alrededor de la iglesia con una inscripción ejecutada en caracteres de la misma época, la balaustrada del coro y la esbeltez y sencillez del presbiterio.

También están admirablemente estudiados el retablo, compuesto de tres trípticos; el altar, el púlpito y su gran araña.

Los patios son un buen modelo de lo mucho que se puede hacer con la arquitectura del ladrillo.

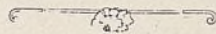
Del resto de las habitaciones sólo diremos que en ellas, como ya hemos visto en el transcurso de estos mal trazados renglones, se ha atendido principalmente al problema higiénico, sin perder de vista el económico; por esta razón, todas están en armonía con el uso para que se las ha destinado.

Antes de terminar, volveremos á la mencionada Memoria, para hacer constar, como lo hace su autor, el agradecimiento á los ilustres obispos y rectores, por el apoyo que le prestaron en el transcurso de las obras; á los maestros de los distintos oficios; al contratista general, Sr. D. Antonio Ulled, por su acertada ejecución; y, sobre todo, copiamos lo que dice del arquitecto que representó á éste, D. Juan Moya é Idigoras: «Ha representado al contratista con la corrección y el talento que le caracterizan, poniendo al servicio de la obra su depuradísimo gusto artístico y los vastos

conocimientos que en Arquitectura posee, que sus amigos admiramos y que le colocan el primero entre los primeros.»

El coste total de la obra se hace ascender á 3.000.000; pero el del edificio propiamente dicho es de 1.700.000 pesetas, con lo cual los precios unitarios resultan:

Superficial.....	{ Metro = 394 pesetas.
	{ Pie = 38 <i>idem</i> .
Cúbico.....	{ Metro = 15,70 pesetas.
	{ Pie = 0,44 <i>idem</i> .



ARTE ESPAÑOL

ANTIGUO

Los elementos decorativos y ornamentales en la Arquitectura mudejar.

(Fragmentos del libro «Historia de la Arquitectura cristiana española», premiado en el concurso internacional «Martorell», y próximo á publicarse.)

Carácter general.—Es la decoración mudejar, en la parte que tiene de mahometana (que es la mayor), totalmente distinta de la que hasta aquí hemos estudiado en los estilos románico y gótico. Para juzgarla, hay que tener en cuenta los factores de la estética particular de los árabes, tan distinta de la nuestra; el alma ensoñadora, que se complace en la serie sin fin de un tema que se repite monótonamente; el dominio de la Geometría; la antipatía, ya que no el odio, á las imágenes de seres animados; la tendencia oriental á la estilización; el amor al lujo y á la riqueza de líneas y colores.

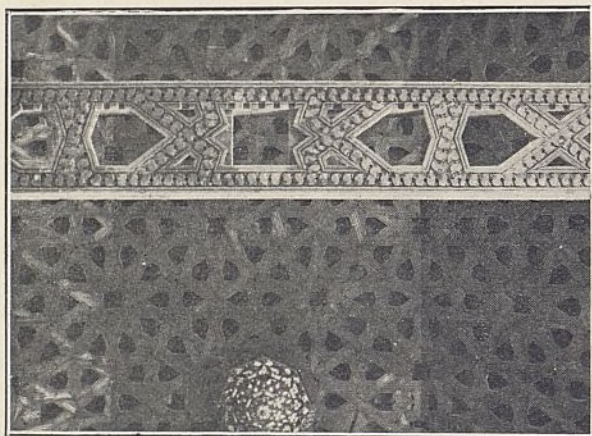
Consecuencia de estos factores son los *caracteres generales* de la decoración mudejar. Por la cantidad resulta *profusa*, por cuanto el artista no se contenta con acumularla sólo sobre ciertos puntos para hacerlos valer, sino que frecuentemente ocupa todas las superficies. Por los motivos, adolece de *sequedad* y *monotonía*, por ser exclusivamente geométrica ó excesivamente estilizada, por estar engendrada por un mismo tema repetido en constante ley eurítmica, y por deberse en muchos casos á procedimientos industriales, en donde *la mano* del artista no imprime su sello. Mas estas *profusión*, *sequedad* y *monotonía* no roban por completo á la ornamentación mudejar su indiscutible belleza, por la inagotable fantasía con que están combinados los motivos en el difícil problema de llenar extensas superficies con un mismo *tema*, y por la brillantez que le presta una potente coloración. Anímanla también á veces la savia cristiana, flor naturalista, figura humana, escena viviente, fragmentos de arquitectura gótica.

Los elementos.—Los *motivos* de la ornamentación típicamente mudejar proceden exclusivamente de dos fuentes: la *Geometría* y la *flora absolutamente estilizada*. Con ellos se mezclan algunos otros—heráldica, figuras humanas ó de animales—, pero con carácter accesorio.

La *Geometría* es la gran fuente de esta ornamentación: el *lazo* y la *estalacita* son los dos modos de aplicación que usa el artista mudejar.

El *lazo* es un polígono estrellado de cuatro, seis, ocho, hasta 32 lados, formado por una banda que se entrelaza y prolonga más allá de sus lados. El *tema*

es el *lazo de cuatro, de seis, de ocho, de treinta y dos*; y la *laceria* se forma por la repetición de uno de estos temas con arreglo á un principio de euritmia absoluta. Supongamos una cuadrícula de puntos *homólogos*, es decir, que están en una misma situación unos respecto de los otros, y consideremos estos puntos como otros tantos centros del *lazo*. Tracemos uno de éstos en cada centro, y sus radios y lados, prolongados, entrelazados y combinados, producirán la



GRANADA.—Techumbre de la iglesia de la Merced.

(Fotografía de M. Victoria.)

laceria. Es ésta *simple* si se forma con un solo tema (por ejemplo, *lazos de seis*), y *doble* si tiene dos temas (por ejemplo, *lazos de seis* combinados con *lazos de ocho*). Nunca se usan más de dos temas en combinación.

El cálculo de los elementos del *lazo* (ángulos, ejes, lados, etcétera, etc.) está sujeto á rigurosos cálculos algebraicos y geométricos.....

..... El origen de la *laceria* es obscuro. Un historiador del arte árabe (1) la supone pro-

ducida por la geometrización excesiva á que los artistas coptos de que se valieron los mahometanos del Egipto, sujetaron la ornamentación vegetal. El paso se debió producir en los comienzos del siglo X, pues con los fatimitas, en la segunda mitad de éste, aparece ya formada la poligonía. Por su parte, un autor español (2), observando que la *laceria* española es rigurosamente geométrica, sin que jamás se vean en ella las alteraciones y caprichos que se permitieron los poligonistas egipcios, sirios y persas, apunta la suposición de si sería España la cuna del arte del entrelazo. La cuestión no puede resolverse por falta de datos. Por lo que hace á nuestra Patria, la *laceria*, que no se ve en las obras mahometanas del Califato, parece estar ya formada en el siglo XII (si son de la mezquita de Sevilla la solería hallada en el coro de la catedral) (3), tiene su desarrollo en el XIV y su apogeo en el XV, con el que vive todo el XVI para morir en el XVII (4).

La *laceria* ¿es simplemente una *Geometría decorativa*, sin significación ninguna? Esto se cree en general; pero no falta quien opine que en *el lazo* existe un simbolismo oculto, una *idea expresada por líneas*. Según esta teoría, *los temas* de la poligonía producen impresiones vagas, enérgicas, calmadas, tristes, alegres, etc., etc.; y así, un octógono expresa la *inmutabilidad eterna*, y

(1) M. Gayet: *L'Art arabe*; Paris, Quantin.

(2) Prieto: *El arte de la laceria*; Madrid, 1904.

(3) Véase la página 70 de la obra del Sr. Gestoso *Historia de los barros vidriados sevillanos*.

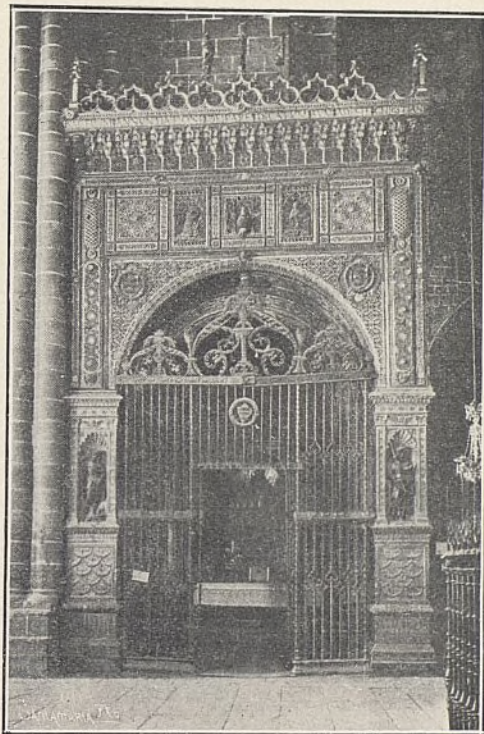
(4) Recuérdese que el libro de López Arenas está publicado en 1633.

un eptágono, el *misterio inquietante* (1). En general, el poligonista no traza á capricho una red geométrica, sino que resuelve un problema que se podría enunciar de este modo: dada una superficie, trazar sobre ella una lacería que exprese un determinado pensamiento. Algo fantástica me parece la teoría, pero no sería prudente desecharla en absoluto si consideramos que no está muy distante de la significación y de la ley armónica de los números, sostenida por los pitagóricos, y conocida de los árabes.

.....
La estalactita es el otro elemento geométrico de la decoración arábiga. Es una combinación de prismas y pirámides, más ó menos alterados, unidos conforme á una ley geométrica; de modo que bien puede decirse que es la *poligonia del espacio*. Acaso, como he apuntado en otro sitio, la *estalactita* se formó por la multiplicación de elementos de las trompas arábicas, en las que el gran número de semibovedillas *por arista* llegó á formar una serie de alvéolos, á modo de panal de abejas, de donde fácilmente se pasó á la *estalactita*. Lo que parece bastante seguro es que ésta nace precisamente en las pechinas y trompas, y es la piedra el material primitivo en que la ejecutan los árabes de Egipto. En yeso y madera se hace después, y en este último material puede estudiarse la composición, que es interesante, por cuanto el aspecto de un techo estalactítico produce á primera vista el efecto de una *escultura geométrica*, si vale la frase, y no una labor constructiva y científica.

.....
 La estalactita es un elemento que usaron los mahometanos españoles con una profusión y esplendor no superados por los de ninguna otra de las comarcas dominadas por la Media Luna. Los ejemplares mudejares son abundantes; pero es en la arquitectura civil donde están los mejores, escaseando más en la religiosa, donde, fuera de alguna techumbre completa (como la citada de la capilla del Salvador en las Huelgas de Burgos, y la del presbiterio de la Madre de Dios en Toledo), se limita á pechinas (ejemplo: San Juan de la Penitencia en Toledo), frisos (ejemplo: cupulín de la parroquia de La Seo en Za-

(1) M. Gayet: obra citada.

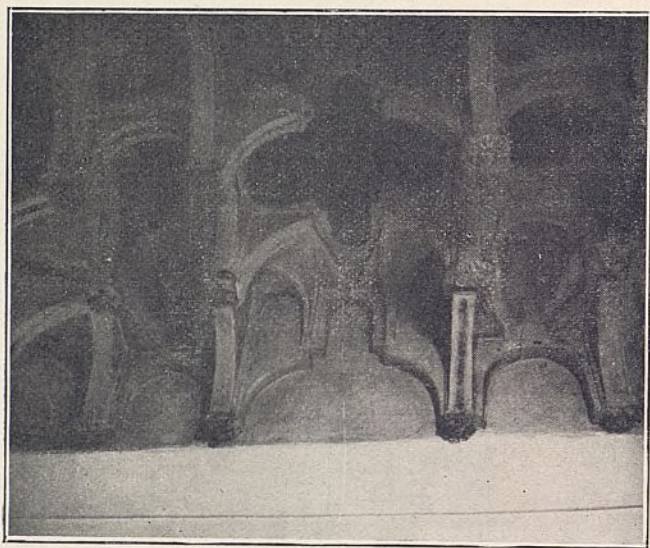


SIGÜENZA.—Portada de la Anunciación en la Catedral.

(Fotografía de J. L. Landa.)

ragoza), y *racimos* ornamentales (ejemplo: techumbre de San Pablo de Córdoba, arcos de San Esteban de Sevilla). En esta clase de elementos, la serie es copiosa.

La *flora estilizada* es el otro elemento característico de la ornamentación arábiga. Obedeciendo á ese espíritu genuinamente oriental que hizo á egipcios y griegos, persas é indios, abdicar de las imitaciones naturalistas, los mahometanos llevaron la estilización de la flora á límites nunca alcanzados, ni en el capitel lotiforme de Karnac, ni en las palmetas del Erecteo. Por ese espíritu,



TOLEDO.—Detalle de una bóveda en la iglesia de San Andrés.

(Fotografía del autor.)

y acaso por la adulteración de *copias de copias* (como sucedió con las inscripciones ornamentales, que llegaron á ser ilegibles), vino la floramahometana á perder, no sólo la forma natural, sino la misma ley de estructura. La hoja de acanto, convertida en un simple lineamiento en forma de arco apuntado, de los capiteles altos de la torre de San Martín de Teruel, y la hoja del castaño de Indias, transformado en dos volutas invertidas, de las yeserías de las Huelgas de

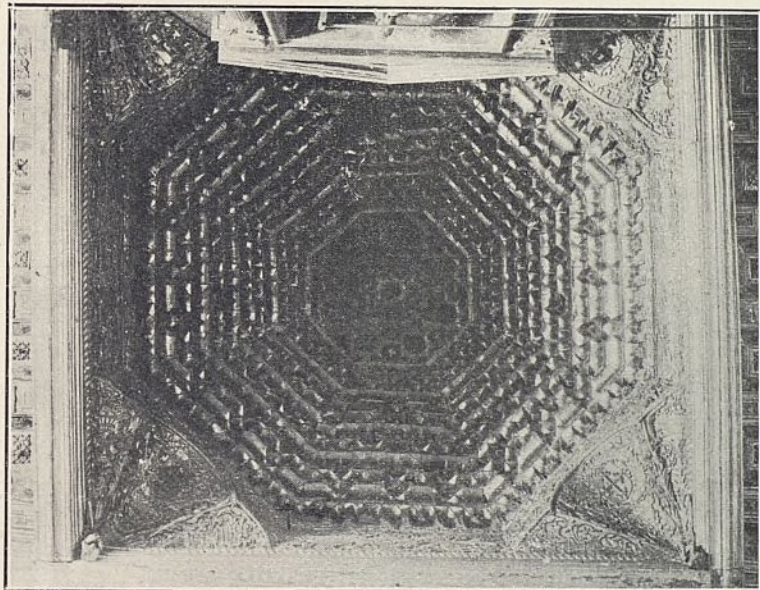
Burgos, son buenos ejemplos de las exageraciones que alcanzó esta estilización.

La *flora*, así tratada, es el elemento ornamental llamado *ataurique*, y en el cual habían de ser *maestros* los yeseros mudejares, según las Ordenanzas de Sevilla. Y lo eran, en efecto, los que tallaron la portada de la capilla en la casa de Pilatos de esa ciudad, los arcos ornamentales de la capilla de la Asunción en las Huelgas de Burgos, los sepulcros de Olmedo, los capiteles de la Blanca de Toledo, los frisos del Tránsito de esta misma ciudad, y las mil y mil obras de ataurique de la arquitectura religiosa mudejar.

Anormal es el uso de la *figura humana ó de la de animales* en la ornamentación mahometana; pero en la mudejar es más frecuente, por la influencia cristiana. Así se ve un guerrero en las yeserías de San Juan de la Penitencia en Toledo, un pavo real en la Concepción de la misma ciudad, y multitud de caballeros, reyes, prelados, etc., etc., en la techumbre de la catedral de Teruel.

Los *orígenes* de estos motivos ornamentales en el arte mahometano español son muy complejos y no están muy estudiados. Algo se ha dicho sobre la

carencia de arte propio de los árabes de la primera invasión, demostrada por el evidente parentesco de los relieves de la antigua puerta de la mezquita de Córdoba (siglo VIII) con los de la decadencia romana, tan abundantes en España. En esta fuente y en el arte visigodo español fundaron el suyo los artistas de Abderramán; pero cuando Alhakén hacía el último Mihrab de aquella mezquita (siglo X), el arte mahometano había cambiado, y los relieves de la



TOLEDO.—Cupulín de la iglesia de la Madre de Dios (derribada).

(Fotografía de M. G. Simancas.)

portada de éste demuestran ya una mano oriental (1). Ya están allí las estilizaciones violentas de las flores y de las hojas; ya está el relieve por planos sucesivos; ya está la ordenación casi geométrica del conjunto; pero todavía no está *el lazo*, ni la *estalactita*, ni la profusión del ornato que tapa la estructura. Si todas estas cosas son productos indígenas, ó vinieron con los sirios de Bagdad, coptos de El Cairo, persas de Isphan, moros de Tremecén que invadieron España con los almoravides y los almohades, no son cosas muy averiguadas. Pero es curioso sobre este asunto señalar ciertos motivos ornamentales arábigo-españoles, para que se vea su procedencia y las transformaciones sufridas (2). Los dibujos adjuntos los explican suficientemente.

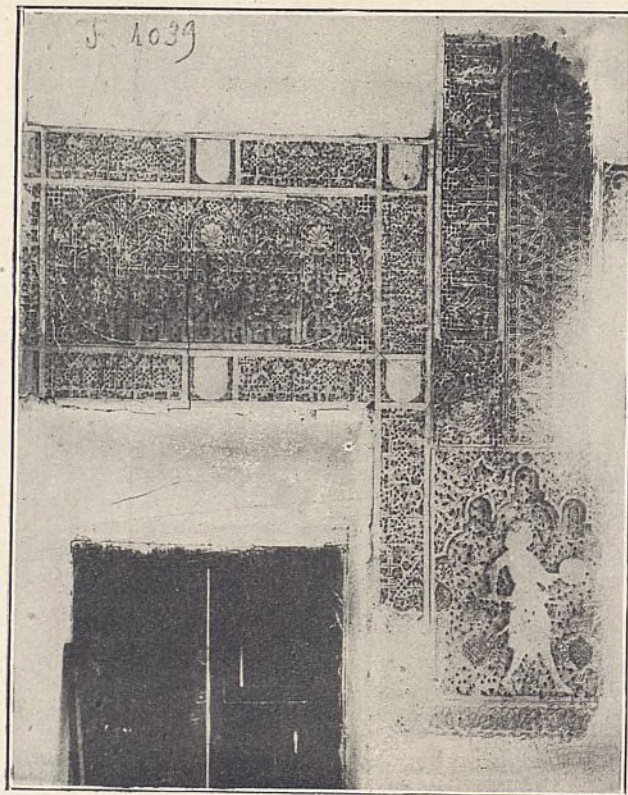
La ornamentación mudejar tiene otros *motivos* cuyo origen cristiano es tan claro, que no necesita explicaciones ni análisis. Tales son los pináculos, ojivas, cardinas y crochets de las yeserías de Alcalá, las inscripciones en letra monacal de la puerta del Sagrario en la catedral de Sevilla, las figuras

(1) Conferencia (inédita) del Sr. D. Ricardo Velázquez Bosco, citada en páginas anteriores.

(2) Expuestos por el Sr. Velázquez Bosco en sus *Lecciones del curso de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid* (publicadas en extracto en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1897).

de ángeles de las enjutas en San Justo de Toledo, las escenas de caza de la techumbre de la catedral de Teruel, etc., etc.

La técnica.—Si consideramos ahora la decoración mudejar desde el punto de vista de la *técnica*, veremos que se ejecutaba en ladrillo (lazos, arquerías, etc., etc., en los muros y bóvedas), en madera (lazos y estalactitas de techos y puertas), en piedra (algunas jambas y capiteles), en yeso (frisos ornamentales, angrelados de arcos, portadas, etc., etc.), en barro esmaltado (columnillas, alicatados, fondos de lacerías, etcétera, etc.) y en pintura (polícromías de techos, yeserías, etc., etc.) Pero, de todas estas *técnicas*, puede decirse que las típicas mudejares eran las *yesserías* y los *barros esmaltados*.



TOLEDO.—Yesería en el interior del convento de San Juan de la Penitencia.

(Fotografía de A. Prieto.)

.....

Este arte de la yesería llegó á ser tan importante entre los mudejares, que constituía, como hemos visto, uno de los gremios en que estaba dividido, así en Sevilla como en Toledo, el arte de *frogar*, en cuyas Ordenanzas se fija que para ser maestro alarife se necesita saber hacer portadas de lazo y ataurique, y otras obras de su arte y del de los albaníes. Son ejemplares magníficos de la yesería mudejar, en las iglesias españolas, los sepulcros de

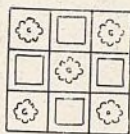
Cuéllar y Olmedo, las capillas del interior de las Huelgas de Burgos, las arquerías de Santa Clara de Tordesillas, la capilla del Oidor en Santa María de Alcalá de Henares, la portada de la Anunciación en la catedral de Sigüenza, las portadas y decoración interior de la capilla de la casa de Pilatos en Sevilla, la capilla de San Justo en Toledo, el sepulcro de Gudiel en la catedral de Toledo, la entrada de la sala capitular de este templo, la de un patio en San Juan de la Penitencia de Toledo, y muchísimos más.

Los *barros esmaltados* constituyen la otra técnica ornamental propia de los mudejares. Los autores españoles que de ello tratan, parecen estar conformes en que este arte, olvidado por los cristianos occidentales, fué importado

de Persia por los mahometanos. En España lo usaban éstos, á lo que se cree, en el último tercio del siglo XII (1). De la segunda mitad del XIII son, según parece, algunos restos de mosaico de barro esmaltado descubiertos en Sevilla; pero la verdadera importancia de este arte en España no es anterior al siglo XIV, siendo éste y el XV los de apogeo de la cerámica de tradición mahometana, y el XVI el de la influencia italiana, aunque perdura aquella hasta el siglo XVII, como lo demuestra el hermoso zócalo de lacería de San Esteban de Sevilla, de estilo mudejar-barroco.

La cerámica esmaltada tuvo grandes fábricas en Málaga; en los territorios cristianos, son Sevilla, Valencia, Murcia, Mallorca y Calatayud las regiones donde se extiende más este arte. Del de Sevilla se ha hecho un estudio detallado (2), y también del de Valencia (3); falta el de Aragón, del que no hay ningún libro que nos guíe, y de cuya existencia é importancia en el siglo XII, tenemos noticias por una cita del geógrafo árabe Edrisí (4), por el contrato del aprendiz de ceramista, que en otro lugar se ha insertado, de principios del siglo XVI, y más que por todos estos documentos, por la profusión de tales ornatos en los monumentos mudejares de Teruel, Zaragoza, Calatayud, Daroca, etc., etc. (5).....

Los procedimientos de estos barros vidriados, en lo que se refiere á las grandes superficies, parecen haber sido éstos: primero, el verdadero mosaico hecho con piezas aplantilladas y cortadas en placas, según un dibujo, que es lo que se llama *alicatado*, y que dura desde el siglo XIII al XV; segundo, el *azulejo* (6), ó sea piezas cuadradas, en las cuales se trazaba el antiguo dibujo del mosaico, evitándose así el costoso manejo del alicatado. Estos azulejos se hacían por el procedimiento llamado en el siglo XVI de *cuerda seca*, ó sea trazando en la placa el dibujo con manganeso y coloreando los espacios, que quedan así limitados por una línea negra, y que se usa desde mitad del siglo XIV hasta el XVI; y por el procedimiento llamado de *cuenca*, empleado



Persia.



Sevilla.



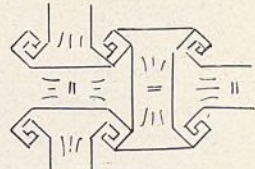
Asiria.



Granada.



Egipto.



Córdoba.

(1) El Sr. Riaño, en su obra *The Industrial Arts in Spain* (London, 1879), afirma que algunas cerámicas hispanomorisca de Iliberis, en el Museo Provincial de Granada, son del siglo X ó principios del XI.

(2) *Historia de los barros vidriados sevillanos*, por el licenciado José Gestoso y Pérez; Sevilla, 1904.

(3) *Réjolas valencianas y catalanas*, por D. José Font y Gumá; Barcelona, 1905.

(4) *Descripción de África y de España* (Leyde, 1866): «Aquí (en Calatayud) se hace cerámica de matices dorados, que se exporta á todas las regiones.»

(5) El Sr. Font y Gumá (obra citada) supone que mucha de esta cerámica aragonesa procedía de las fábricas de Valencia. Demostrada la importancia de las de Calatayud, Muel y otros puntos aragoneses, creo que es discutible aquel aserto.

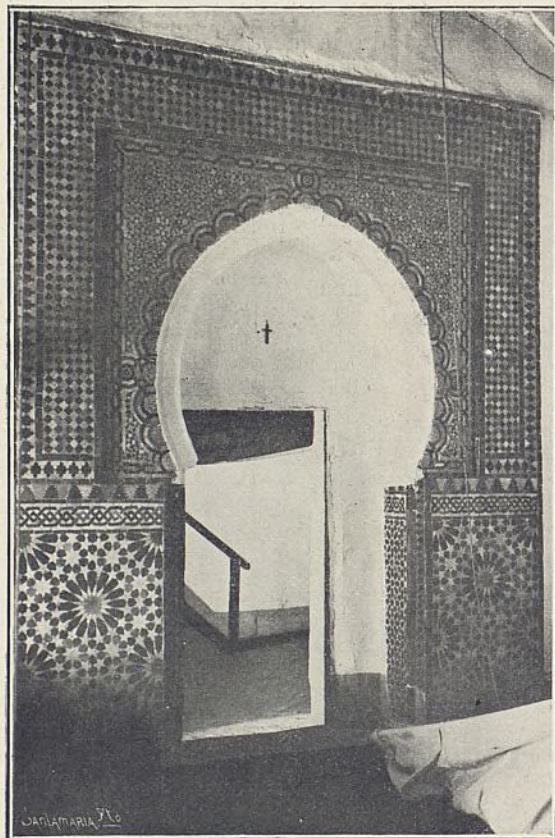
(6) La etimología y significado de este nombre es opinable. Unos lo suponen proveniente de *al-zuleycha* (ladrillo vidriado), otros de *assulas* (ladrillo pequeño, rajuela), otros de *lazaward* (lápiz-lázuli, azul).

en esta última centuria, y así llamado porque cada parte del dibujo queda formando una pequeña hondonada ó *cuenca*, separada de las inmediatas por una línea en relieve. Además del *alicatado* y del *azulejo*, se hacían *aliceres* (cintas

ó bandas), *olambrillas* (pequeñas piezas cuadradas), *ladrillos por tabla* (piezas rectangulares, aplicables á las techumbres de madera), piezas circulares (usadas en la ornamentación de muros y bóvedas) y alguna otra.

Los *asuntos* de estos revestimientos son generalmente lace-rías; pero por las influencias persas y góticas, hay también entre los barros esmaltados mudejares flores de diversos dibujos, animales muy estilizados, imitaciones de telas y brocados, cabezas humanas (características de los barros toledanos) y escudos de armas. Los colores dominantes en estos barros son: el azul, el verde, el negro, el melado, el amarillo y el dorado de reflejos metálicos, tan típico de la cerámica hispano-morisca.

Los albaníes y yeseros mudejares eran los que hacían los lazos y los asentaban. En las Ordenanzas de Sevilla se exige, para ser maestro, que se «sepa



SALAMANCA.—Puerta del convento de las Dueñas.

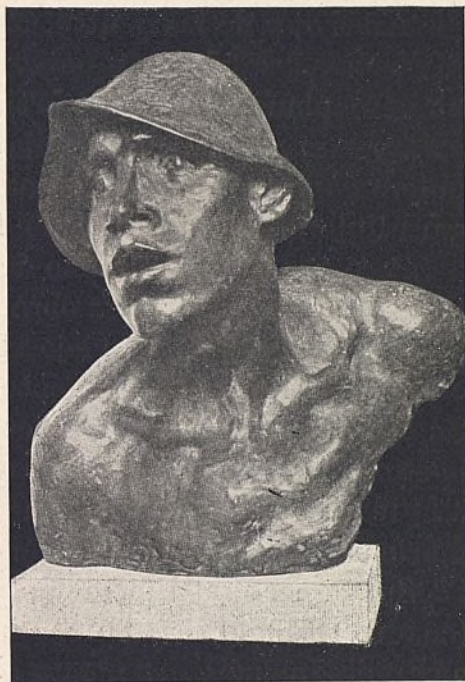
(Fotografía de T. Pérez Oliva.)

trazar y cortar y asentar los lazos siguientes, así de ladrillo como de azulejo: un seis..., un treinta y dos..., y sepa hacer formas y cartabones, y los sepa atar según pertenece á cada lazo».

La ornamentación arquitectónica con barros esmaltados tiene distinta importancia en las diversas comarcas españolas. En la que más brilla es en Aragón, profusamente repartida y en íntima unión con las líneas exteriores de la arquitectura; en Andalucía, aunque hay ejemplos de ornatos cerámicos de esa clase (ejemplo: puerta de San Isidoro del Campo, torre de San Felipe en Carmona, etc., etc.), domina más en los revestimientos de zócalos y pavimentos; en Toledo es mucho más parca; en Castilla la Vieja falta casi por completo (la portada de las Dueñas, en Salamanca, es de fabricación sevillana).

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA.
Arquitecto.

≡≡≡ CONSTANTINO MEUNIER ≡≡≡



Cabeza de minero.



s la obra de Constantino Meunier un símbolo glorioso de su vida. Ésta es una síntesis maravillosamente fiel del trabajo de la Humanidad.

Yo no conozco en la vieja historia del Arte un caso igual al de Meunier: un artista que se manifiesta á los cincuenta años de edad, cuyo temperamento, lejos de envejecer, adquiere fuerza y lozanía con los años, y, decrépito de cuerpo, aferrado al trabajo hasta el último momento, muere sin haber conocido la decadencia aquel que no supo lo que fué la precocidad.

Su historia es tan extraña como sencilla. Un belga que encamina sus pasos por la senda del Arte, pretende hacerse escultor, y fracasa ante el público.

Comienza de nuevo su camino para llegar al reino de la Belleza, y se hace pintor. Estudia y se familiariza con todos los procedimientos de ese arte; ninguno tiene secretos de *métier* para él; pero ninguno le abre las puertas de la popularidad, y menos de la gloria. Y sigue trabajando con fe inagotable, y con días de dolor y con días de indigencia, que parecen no tener fin.

A los ojos de las gentes, Meunier fué una pobre medianía que iba haciéndose viejo sin haber ganado más que unos ochavos y ningún aplauso. Un pobre artista que iba tocando el fin de su áspera y estrecha senda sin dejar huella alguna; acercándose al sepulcro de los anónimos, de los artistas infecundos, en vez de llegar al glorioso y eterno reino de la Belleza.

Pero ved de pronto cómo después de un largo período de labor íntima, sin traducirse en obra material, sin asomar al mundo externo, Meunier, el casi viejo Meunier, aquel antiguo fracasado escultor, se presenta á las gentes como un artista incommensurable. Su obra es perfecta y completa. Allá en el fondo de su temperamento ha ido elaborándose poco á poco; un hecho casual la saca á la luz del día. Ese hecho fué la visita de Meunier, en 1885, á las fábricas de cristalería de Val Saint-Lambert, cerca de Bruselas.

Su primera manifestación artística siguió siendo la del pintor (cuadro titulado **Descente des Mineurs**, y, más tarde, el pastel que reproducimos, **Le Pays Noir**). Pero Meunier, que, al cabo y al fin, era un escultor que había pasado su juventud pintando para comer, comprendió bien pronto que sólo la forma corpórea, sólo el arte plástico podía expresar con todos sus acentos la vida verdaderamente laboriosa, humilde y anónima de aquellos trabajadores de la civilización.

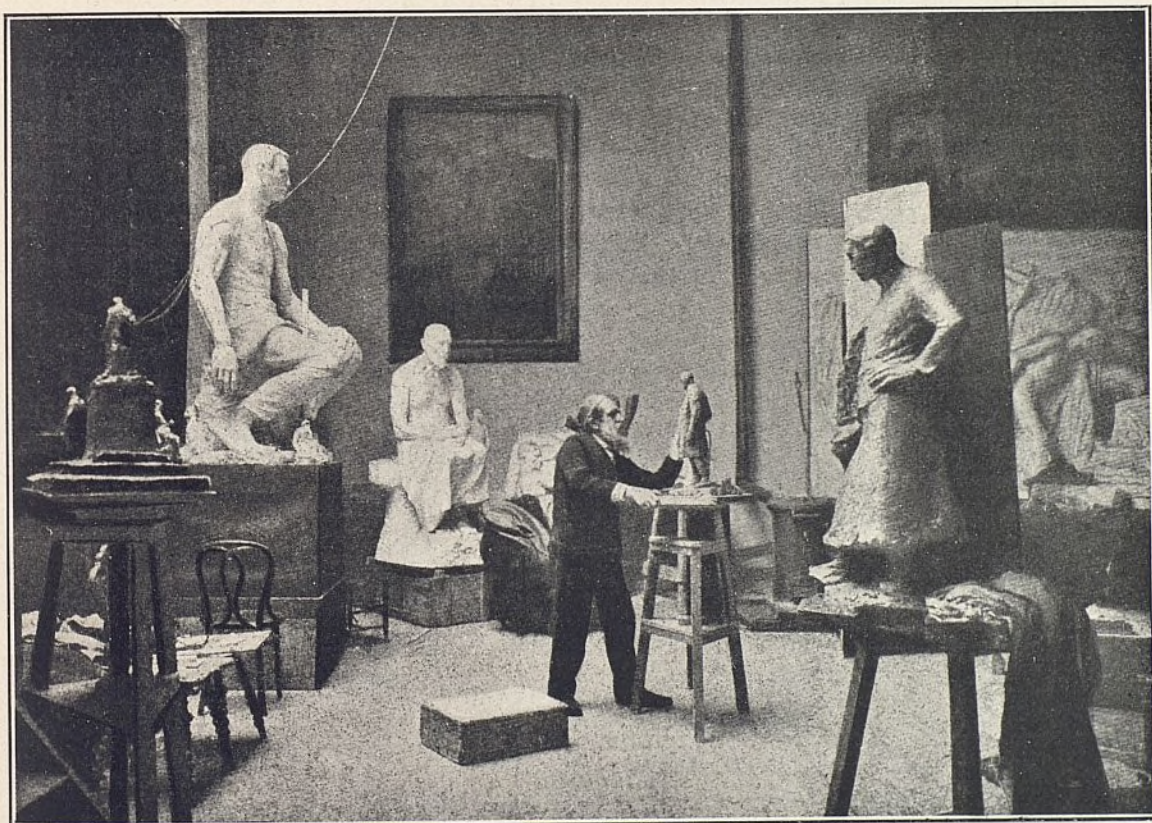
Y hacia la Escultura volvió de nuevo sus pasos. Nueve años después, en la Exposición Universal de 1900, el Jurado internacional concedía á Meunier el Gran Premio por su bajorrelieve.

Esa obra, que tan alta recompensa merecía, era el comienzo de un monumento consagrado al **Trabajo**, y luego de veinte años de labor manifiesta, y de sesenta de trabajo interno, lo terminaba poco antes de morir, ¡á los setenta y ocho años de edad! Ningún escultor pudo jamás tener más títulos para erigir una obra colosal al **Trabajo** que el viejo Meunier.

*
*
*

Las gentes, los artistas y los críticos, con resabios de educación académica, hecha su retina á las formas torneadas y lisas, obra del agua más que de un refinamiento de visión sentida de la Naturaleza, se escandalizaron de la factura del escultor belga.

Otros, ansiosos de novedad, espíritus abiertos á todo lo nuevo y á toda protesta contra el rutinismo, aplaudieron el modelado extraño, brutal las más de las veces, de Meunier. Más tarde, la rutina, amparando esa factura, destronó la académica para colocar en su lugar á la primera. Si esto es mezquino, no pasa de una pequeñez los entusiasmos de los otros, que, por sinceros que fuesen,



Estudio de Meunier, en la rue de l'Abbaye, en Bruselas.

vieron lo superficial del arte de Meunier. La forma, al cabo y al fin, es un medio expresivo de algo que es más grande. Quitad de las obras del escultor belga su ideal, y resultarán insufribles y groseras; quitad á la estatuaria griega su ideal también, y resultará empalagosa y ñoña: bien lo sabéis, recordando el arte neoclásico y el académico. También vais sabiendo lo otro á la vista de obras cada vez más numerosas en las Exposiciones actuales, si-

quiera muchos os sintáis seducidos por la novedad, hoy por hoy. Después de unos cuantos miles de años de historia artística, aún no hemos aprendido bien esa ley inflexible de su vida: que, sin ideal, las formas son muertas, y la muerte no es compañera del Arte.

Hablemos, pues, del ideal de Meunier. Como la crítica, por imparcial que pretenda ser, tiene mucho de subjetiva, y las cosas para el crítico son tal y como las ven sus ojos, siquiera éstos se auxilien de unos lentes formados con visiones ajenas que producen el juicio de la opinión pública, y con la voluntad de ser lógico, yo he de comenzar, buen lector, por hablarte de mis impresiones sobre Meunier, recibidas á la vista de un conjunto admirable y numeroso de sus obras. Fué en la pasada Exposición de Barcelona. Parcial y fragmentadamente, había visto bastante del escultor belga, y en el fondo de mi corazón le había levantado un magnífico y grande altar de amor artístico. Sabía que en el certamen barcelonés se había reunido mucho y de lo mejor de sus obras; pero sabía también que allí había esculturas de Rodin, Bartholomé, Rombaux, Bistolfi, Blay... Me tentó el ángel de la duda, y dejé el visitar la sala Meunier para lo último. ¿Resistiría el viejo maestro la comparación con los demás? Admirado por las obras de éstos, ¿menguaría acaso mi culto al autor del **Trabajo**? Y después de pasar algunas horas viendo estatuas y relieves soberbios, y obras de pintura de gran valer, ya declinando la tarde hacia el ocaso, penetré en la sala del maestro belga. Una luz pálida y tranquila iluminaba sus obras; era una tarde de verano, y ningún visitante vino á estorbar mi contemplación, cada vez más extasiada, ante bronce y vaciados del viejo Meunier. Como no tenía allí ningún ejemplar de la especie viviente humana, y la hermosa sala aquella no poseía la cualidad frecuente de cursilería, adornándola con algún espejo que hubiera retratado mi insignificante y mal modelado cuerpo, las estatuas, bustos y relieves de Meunier, reinando allí ellos solos, sin comparaciones mezquinas y hasta odiosas de maniqués con movimiento, adquirieron ante mis ojos toda la plenitud de su vida. ¡Y qué vida más intensa y más grandiosa!...

Una figura desgarrada, pésimamente modelada, un maniquí grotesco, con las ropas mal puestas, hechas á medida de otro maniquí, y de andar torpe y pesado, entró en la sala y llegó hasta mí,

invitándome á que me retirara, pues iba á cerrarse el local de la Exposición. Salí de élla, y al atravesar el umbral, dirigiendo mi mirada hacia el interior, maldije al ángel de la duda, que con su tentación me había hecho perder dos horas, lo menos, de contemplar aquella tarde lo mejor de la Exposición barcelonesa: ¡treinta y ocho esculturas de Meunier!

*
* *
*

Se ha comparado á éste con J. F. Millet, el gran pintor del hombre del campo. En ciertos aspectos, y para mí importantes,



Le Pays Noir (pastel).

la comparación está bien; pero no es completamente exacta, simplemente, porque es poco menos que imposible que en la vida y en la Naturaleza coexistan dos cosas completamente iguales.

Hay de común entre Millet y Meunier el haberse dirigido ambos al trabajador humilde; entiéndase bien: no simplemente á los humildes de la sociedad, sino á los que, humildemente, anónimamente, en ella viven y trabajan para ser un fuerte sostén de la existencia de aquélla. Y ambos artistas han contemplado al campesino, no como un elemento anecdótico de vida, como un contraste con el hombre de posición elevada, para dar una nota opues-

ta, diferente ú original, en el campo del arte, sino le han visto con amor de caridad íntima, única manera de penetrar en su alma, pues la visión amorosa, llena de tierno interés, es la que penetra tan hondamente; la observación fría, puramente analítica, con sólo la finalidad de conocer, y no de sentir, ésta, ó se queda en la superficie, ó ve las cosas y los seres en su estructura, pero no en su vida.

¿Extrañará, pues, que Millet, como Meunier, con su gran naturalismo, con la anotación fiel del natural externo, fuesen unos grandes líricos, del arte pictórico aquél, del plástico éste?

Es ésta una opinión que tal vez levante alguna protesta. Al cabo y al fin, á ambos maestros se les ha considerado siempre como grandes sostenes del naturalismo contemporáneo; pero yo he de confesar que la parte de obra de Zola que sigue cautivándome grandemente, es la subjetiva, la lírica, y no la anotación fría y objetiva de la realidad. Y combato con las mismas armas del que fué considerado como el pontifice del naturalismo: «Es la obra de arte un trozo de la Naturaleza visto á través de un temperamento.» Lo que en el Arte hay de nuevo y de substantivo como tal arte, no es la Naturaleza: es la *visión del temperamento*; suprimid esta visión, y la obra de arte no existe; agrandad esa visión con un temperamento poderoso, y la obra de arte aumentará de valor.

Contemplad los campesinos de Meunier, sus mineros, sus hombres de mar, los cargadores del puerto, y en todos ellos veréis un aire de familia. Contemplad su grupo **Le Pardon**, y os sucederá lo mismo. Seguid adelante, y veréis su **Ecce-Homo**, y luego su **Walkyria**: todos son hermanos. Es una visión del mundo externo, un símbolo del sacrificio redentor por el amor, ó un símbolo de viejas creencias míticas; no importa, todo eso está visto de un modo especial, particularísimo: el de Meunier.

Ahora bien: ¿cómo caracterizaríamos esa visión?

En tres aspectos que se completan: visión de amor al humilde; visión de lucha, de trabajo; visión del hombre, no individual, sino sintética. Esta última nace pura y simplemente del temperamento poderoso de Meunier. Cuanto más se eleva aquél, más de conjunto, de síntesis, es su visión del mundo ó de aquel rincón hacia el cual dirige la mirada suya. Cuanto más potente es ésta, más



El labrador.

7 - Escultura.

Ayuntamiento de Madrid

sabe ver lo esencial; y, diferenciándolo de sus accidentes, llega necesariamente á las síntesis.

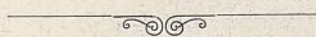
Así, podríamos resumir el temperamento del viejo Meunier, diciendo que fué de **Amor** y **Trabajo**, de **Lucha** y de **Sacrificio**.

Si bien reflexionáis sobre eso, habréis de ver que la vida sólo descansa sobre esos dos grandes sostenes. Si recordáis la existencia del viejo artista, veréis que toda ella es un admirable símbolo del **Amor** al humilde y del **Trabajo** del hombre; de la unión de ambos viene la **Fecundidad**, la fuente de la vida. ¡Y ved cómo el símbolo se completa en el viejo Meunier! Aquel luchador infatigable durante más de sesenta años, muere enfermo del corazón; pocos momentos antes había trabajado aún para acabar la estatua de la **Fecundidad**, destinada al monumento de Zola.



¿Conocía bien su técnica plástica Meunier? Un descendiente del neoclasicismo, atildado y académico, os dirá que no. Un espíritu revolucionario os contestará que sí; y tras la afirmación vendrán los adjetivos más grandilocuentes de su diccionario. ¿Con cuál de las dos opiniones vais á quedaros? Creedme, con ninguna. Ateneos á la sensación de vida enérgica y de simpatía caritativa que os inspirarán aquellos actores humildes del drama de la civilización nuestra. ¡Qué vale, por encima de esto, un golpe de más ó de menos de palillo dado sobre el barro, ni un encaje más ó menos correcto!... ¡Cualquiera sabe lo que es la corrección suprema y real en Arte!

RAFAEL DOMENECH.





El rapto
de Europa.

FERNANDO ALVAREZ DE
 ≡ SOTOMAYOR

GALICIA ya tiene su pintor. Las suaves tintas de sus montañas, los sonidos dulces de su dialecto, la plácida vida campesina, la vida mariñana en sus transparentes rías: toda la belleza de aquella región ha sido cantada por los poetas líricos, fijándola en melancólicas estrofas. Pondal, el bardo bravío, celta primitivo; Curros Enríquez, poeta convencido de los destinos de su raza; Rosalía, la cantora, ya no serán superados. Veiga escribiendo sus alboradas con notas de rocío; Baldomir grabando las nostalgias gallegas en sus

sentidos *alaláas*; y Montes, el maestro, con sus *muiñeiras* regocijantes, han enlazado al pentagrama el alma de Galicia.

Faltábale un pintor que aprisionara en líneas y colores el flotante espíritu de aquellas estrofas y estos cánticos.



Un día de esos de pereza intelectual, como pude ir á otro sitio, acudí indiferente al caserón que llaman Palacio de Bellas Artes. Se exhibían allí, en solitario rincón, en destartalada estancia, los trabajos terminados de los concursantes á Roma.

Espantable era el tema que habían tenido que desarrollar: *El último día de un anarquista*. No obstante, varias de las telas, bocetos y dibujos expuestos, resultaban fáciles, atractivos, hasta agradables; pero esa sacudida nerviosa que se siente en presencia del arte hondo, sólo me la produjo la contemplación de uno de ellos.

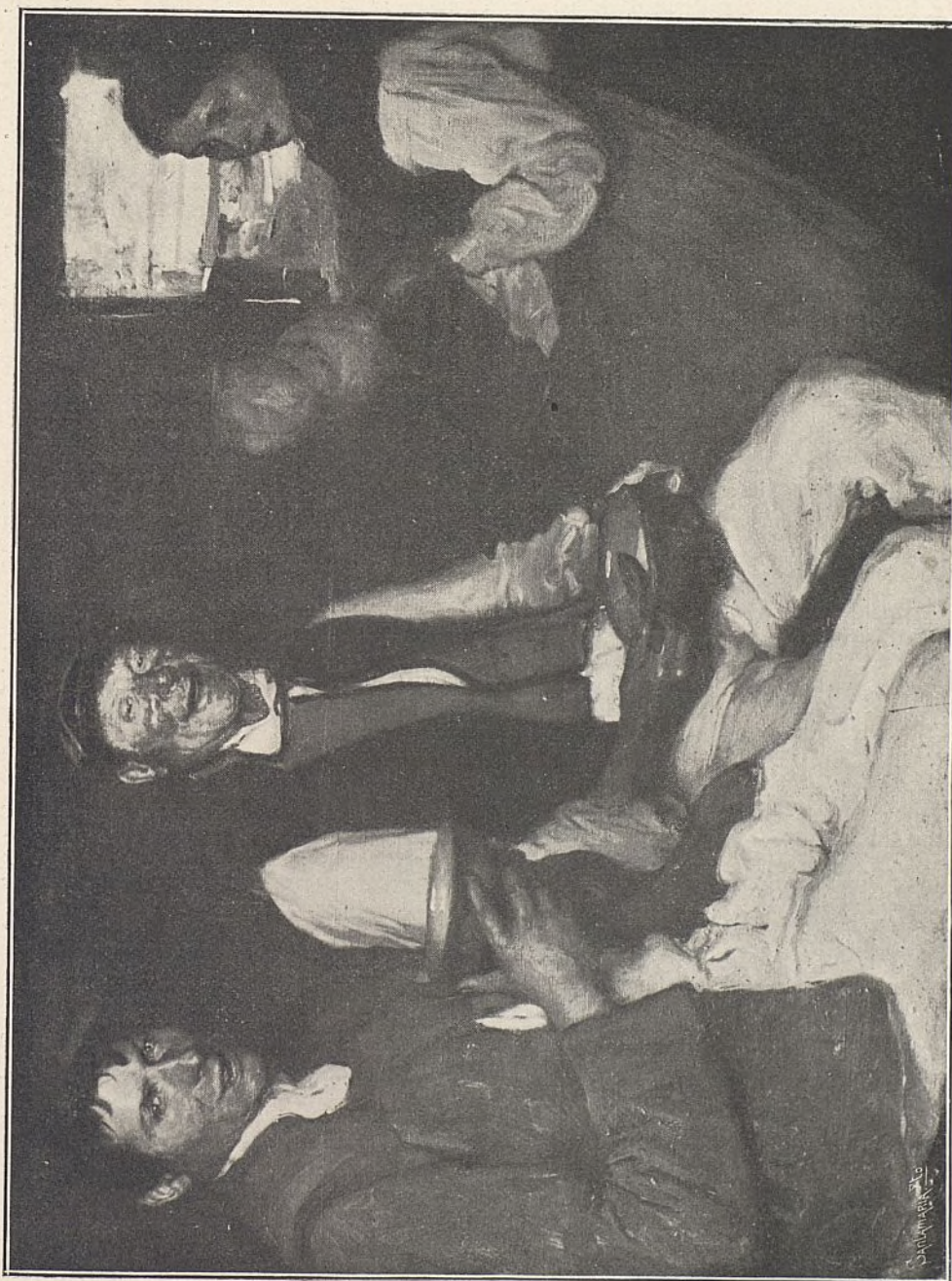
Un hombre sentado tiene entre sus rodillas á un chicuelo: su hijo. Sin mostrar la menor atención al minucioso registro que la justicia está llevando á cabo en la parte más íntima de sus muebles, ropas y papeles; sereno ante las lágrimas desesperadas de su mujer y de su madre, reconcentra su inteligencia toda en las breves y cortadas palabras con que quiere dejar roblonada en el tierno cerebro la que él cree redentora idea anarquista, aprovechando las últimas horas de su vida en sembrar lo que él estima suprema felicidad de la Humanidad futura. Los ojos del niño, perdidos en lo lejos del porvenir, brillan *comprendiendo*. La llama ha prendido. La semilla germinará...

El Jurado no vió nada de esto. El autor no iría á Roma.

Á última hora, un azar, ese componedor oculto de las cosas que han de ser, una plaza sobrante de la Sección de Arquitectura, permitió al desdeñado artista realizar la soñada ilusión de pisar la ciudad encantada del arte.

Sotomayor iría á Roma.





El pote.

F. A. de Sotomayor.

Pasó el tiempo. Los pensionados, vueltos á España, acudían á la Exposición Nacional. Había gran interés, verdadera ansia de conocer sus trabajos. Se decía que todos ellos habían aprovechado la pensión; se comentaban los asuntos elegidos, la forma de ejecutarlos. Las gentes se agolpaban con creciente interés ante unos lienzos llenos de brío y juventud, en los cuales un arte nuevo se mostraba arrollador. Los pensionados triunfaban en aquella sala. Yo buscaba con ansiedad la firma de aquel desairado pintor en las oposiciones. Y allí estaba. Su tela *Orfeo perseguido por las bacantes* rebosaba un arte exquisito: parecía como si hubiese dejado aquella profundidad de pensamiento que admiré en su cuadro de concurso, y traía en su triunfante *Orfeo* galas venecianas de regio colorido, la elegancia refinada de la pintura decorativa, y la armonía de líneas de que se había saturado en el país del arte clásico.

El pintor ya era otro.

El Jurado esta vez..., como la otra..., tampoco vió nada de esto. Le concedió una segunda medalla de plata: un pálido reflejo de gloria.

Sotomayor calló y trabajó. Trabajó con fiebre, con ahinco, furiosamente, con esa conformidad tranquila del que cree en sí mismo.

Encerrado en las soledades de su estudio, persiguió ante el lienzo el ideal de triunfo: bosquejaba, corregía minuciosamente, con la paciente observación de un holandés; apuraba detalles, para luego, de improviso, hacerlos desaparecer impetuosamente en brillantes pinceladas á la española. Y así se formó su nuevo cuadro, el que había de consagrar su fama.

Era una tela oval, en cuyo centro brillaba, con tonalidades á lo Rembrandt, el desnudo de nácar y rosa de una bellísima joven apoyada indolentemente en blanca bestia, un toro, ornado de guirnalda florida; grupos de mujeres, envueltas en sombras, la rodean, haciendo más brillante aquél. Sirve de fondo á todo ello un paisaje de clásica placidez, como soñado para fondo de una escena de cuento de hadas. A la derecha, el mar azul; á la izquierda, una fontana de surtidores de oro. Tal era su nueva creación, el famoso lienzo *El rapto de Europa*, que tan honda emoción produjo al público y á la crítica en la última Exposición Nacional, hasta el



F. A. de Sotomayor.

Salida de la ermita.

punto de ser reputado como el cuadro indiscutible de aquel certamen.

Esta vez había llegado el primero y á lo más alto.



Todas estas consideraciones vienen á cuento para mi empeño de hacer ver que el carácter de Sotomayor en su modo de producir tiene el distintivo de perseverancia, de tenacidad, en labor humilde, pero continua; rasgos todos bien característicos de la raza galaica, reflejados más claramente en sus obras posteriores, todas ellas destilando sabor de la tierra.

Todo el Madrid inteligente, que desfiló la primavera última por su estudio, visitando su Exposición personal, pudo admirar los varios asuntos *enxebres* que presentaba: romerías, foliadas, el gaitero, la charanga. En los que acompañan á estas líneas están también compendiadas aquellas cualidades. *El pote*, notabilísimo cuadro en el que, sin perder su personalidad, asoman dejos velazquinos. *Salida de la ermita*, en que la típica indumentaria de las campesinas coruñesas, de aterciopelados dengues y mantelos, no distrae, á pesar de su variedad y brillantez, la expresión de dulce misticismo del rostro de las rapazas, que acaban de elevar sus súplicas al santo favorito. La composición de este cuadro, extraordinariamente original, trae á la memoria, por su ambiente de placidez aldeana, las más celebradas obras del genial Lucien Simon.



Sobre toda la obra de Sotomayor resalta una cualidad, la más preciada en el mundo del arte moderno. Y es el ser esencialmente decorativa. Y entiéndase bien que le considero tan dentro de esta forma en la pintura de carácter regional, como en aquella otra de *El rapto* y el *Orfeo*, en la que eleva sus vuelos hasta las cimas clásicas.

En el cuadro *Neniñas* se ve aquella tendencia de modo clarísimo. Nada más natural y menos afectado que la sencillísima escena representada. No hay en él artificio alguno. Y, sin embargo, la escalera, cortando la composición, esos cacharros de primer tér-



Neniñas.

F. A. de Sotomayor.

mino, todo él va encaminado al equilibrio de formas y colores que caracteriza la pintura decorativa; que no necesita para ser tal, como equivocadamente se creyó hace algunos años, remontarse al asunto clásico, bíblico ó mitológico, bastando para nutrir esta rama primordial del Arte la savia virgen de la vida popular. Y en

cuanto á que con esos sencillos elementos se pueda hacer arte grande, nos bastará recordar un nombre: Goya. Las meriendas campestres, retozones juegos, amores de verbena, toda la alegría del pueblo, lo que se estima trivialidad de la vida, sirvieron al pintor, sin embargo, para producir asombrosas creaciones, destinadas á cubrir los muros de los alcázares. Hoy mismo, dentro de la pintura, puede mostrarse como alto ejemplo á Frank Brangwin, que, utilizando las brumas de las fábricas, el bullicio de los muelles, los navíos próximos á partir, toda la fiebre moderna del comercio y de la industria, traza magníficos cartones para la pintura arquitectural; y en escultura, el belga Meunier llega en sus figuras de mineros, campesinos y cargadores á las lindes de la estatuaria griega sin apartarse de la esencia del arte moderno. Desgraciadamente, ahora que existen pintores que saben lo que es arte decorativo, ha pasado la moda entre nuestras clases adineradas de asociar la pintura á la suntuosidad de sus edificios.

Sotomayor, que de tal modo ha llegado á lo íntimo del alma de la raza gallega, fijándola en los lienzos, seguramente realizaría su obra maestra, la obra definitiva, si pudientes entidades, al levantar soberbias construcciones, le dieran el medio de encerrar entre sus líneas arquitectónicas un solemne canto pictórico á la belleza de su tierra.

PALAIS.



¿Qué ten o mozo?

F. A. de Sotomayor.



LISSARRAGA Y SOBRINOS



CONCURRIMOS á la Exposición de Industrias Madrileñas con una instalación de tres habitaciones, procurando dar una idea de conjunto y manifestar en ellas la variedad de artes que requiere el arreglo de una casa cómoda y de buen gusto; descartando de ella lo superfluo y procurando que distribución, muebles y accesorios, todo responda siempre de un modo franco y sencillo al uso para que está destinado. Pocas cosas hay más difíciles actualmente que hacer el arreglo de una casa, y pocas, poquísimas son las que están bien puestas, aquí y en el extranjero. Es cuestión de una discreción y de una sencillez no fácil.

Hoy el Arte decorativo, después de haber pretendido inútilmente romper con el pasado, vuelve á su natural evolución; se ha



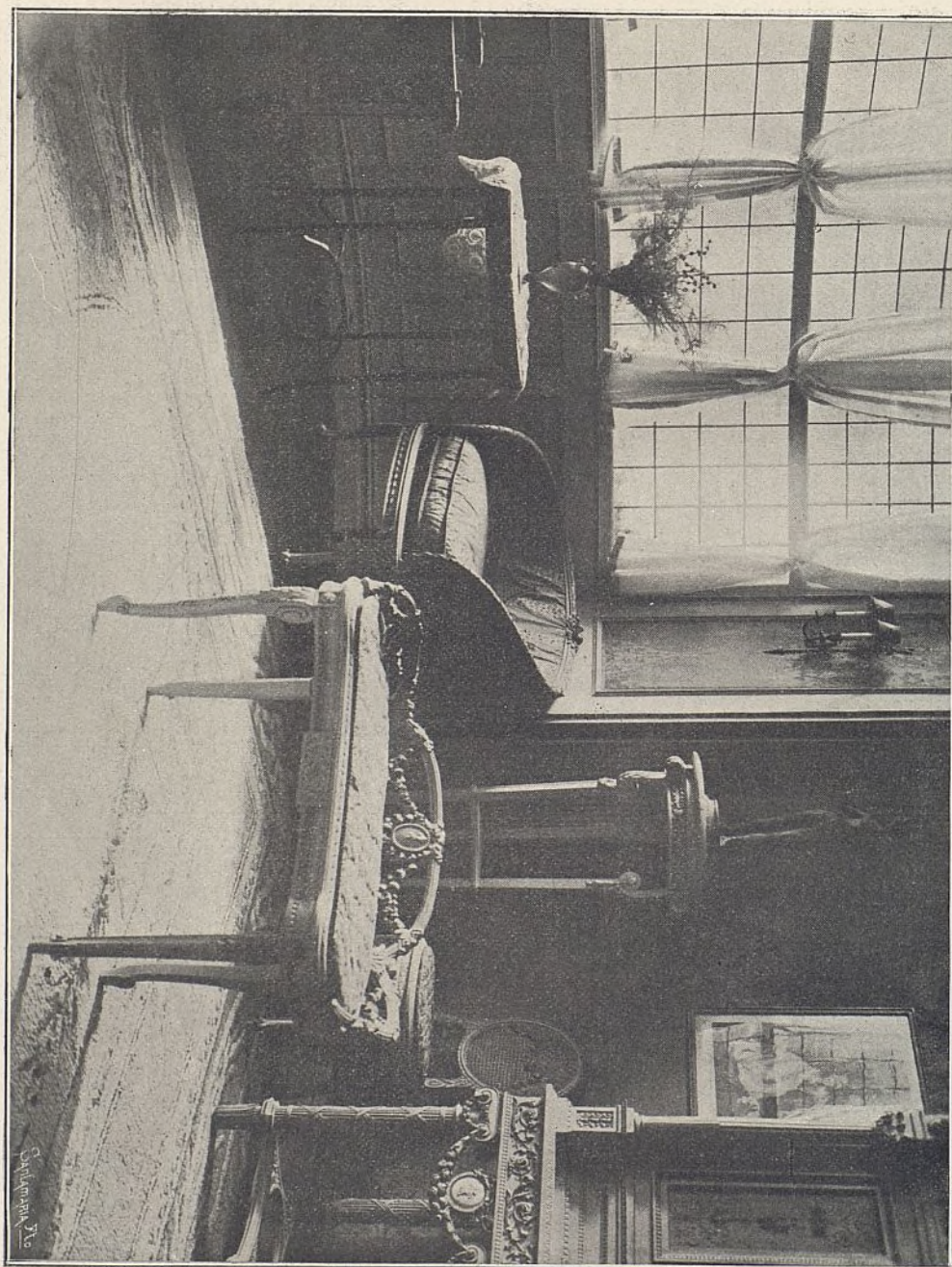
hecho erudito y se inspira en los más bellos elementos de las mejores épocas, para traerlos á la vida actual y adaptarlos á nuestros gustos y á nuestras necesidades. Conseguir esta adaptación de un modo fino, natural y adecuado, es hoy el trabajo de todos los principales artistas decoradores.

Nuestra instalación de la Exposición pretendía muy modestamente dar una idea de este estado del arte actual, y para ello hemos presentado un vestíbulo con reminiscencias del arte español del siglo XVI: tallas, repujados, hierros, artesonados, vidrieras, etc.; á continuación había un despacho en estilo inglés Sheraton, de caoba incrustada y muebles confortables en piel marroquí; y, por último, un saloncito de tipo francés del siglo XVIII, con maderas esculpidas y laqueadas, ricas telas, bronce, grabados y porcelanas. Estos tres saloncitos, sin embargo de inspirarse en artes tan distintos, buscaban una armonía y un aspecto de casa vivida, que dudo si lo habremos conseguido.



Vestíbulo.

8—Artes decorativas.



St. Ioncillo.