



REVISTA MENSUAL

## CONCURSO

Proyecto de cabeza de un salón de recepciones y actos públicos para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con estrados para la presidencia y académicos.

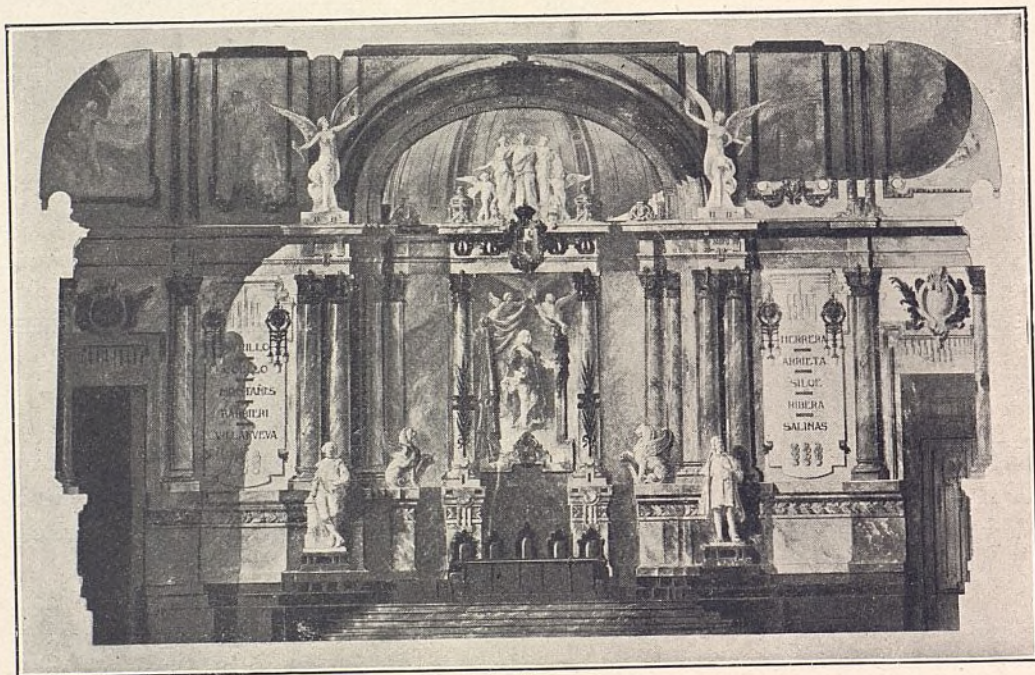


LA Real Academia de San Fernando, respondiendo á su alta misión de velar por las Artes y contribuir á su mayor esplendor, nunca pudo estar más acertada, por los medios puestos en práctica, que en la ocasión presente, al anunciar concursos y crear premios que estimulen á la juventud laboriosa, dándole ocasión para abrirse camino, en nuestra profesión nada fácil, puesto que no se encomienda una obra arquitectónica de alguna importancia á facultativo que no cuente bastantes años de ejercicio.

Puesto que de los proyectos presentados á concurso se ocupó con carácter general en su artículo publicado en el número anterior de esta Revista mi distinguido compañero Sr. Salvador, cúmpleme sólo reseñar ligeramente el trabajo que ilustra estas páginas, que obtuvo el premio en el certamen, y que es obra de los hermanos Sres. Aznar.

Desde el primer instante debieron juzgar sus autores, á mi entender con bastante fundamento, que el proyecto no quedaría completo presentando únicamente la planta y secciones longitudinal y transversal de la cabeza del salón, y que en nada se separaban substancialmente del programa continuando la sección longitudinal hasta concluir toda la sala, máxime teniendo en cuenta el deseo de la Academia, ya expresado al abrir el concurso anterior, en que se pedía el salón completo.

Consta el trabajo presentado de tres pliegos: planta, sección longitudinal y sección transversal, que dan perfecta idea del proyecto, y que están ejecu-



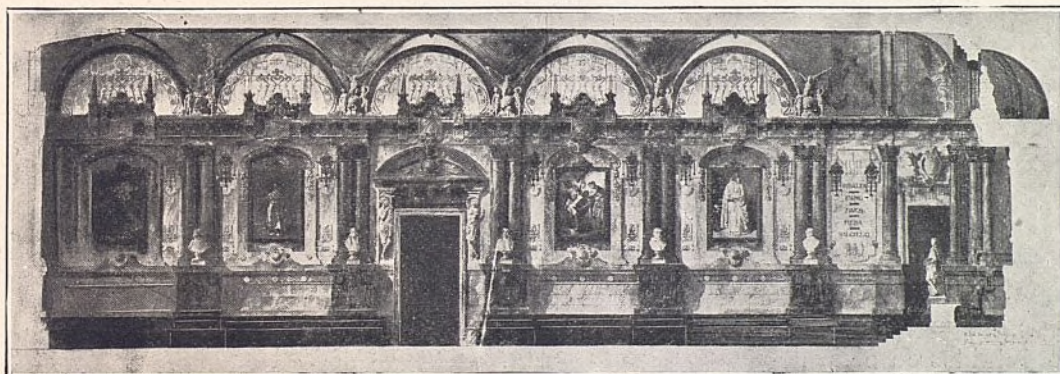
tados á la acuarela con la gracia y soltura que es peculiar en tan competentes compañeros.

En los planos aparece dividido el salón en dos partes, una destinada al público y otra reservada á los académicos; ambas con entradas independientes, y ésta última subdividida á su vez en presidencia y estrados, cumpliendo así de modo sencillo las condiciones exigidas desde el punto de vista útil.

En las dimensiones de altura, ancho y longitud se destaca el efecto de armonía y tranquilidad que produce el dominio de la línea horizontal, siendo la composición general de estilo Renacimiento, con justeza de proporciones en las diferentes partes de la ordenación, y predominando en el detalle el gusto moderno, sin extravagancias impropias en este caso más que en ningún otro, por tratarse de una Academia, en que todos los motivos de decoración deben tamizarse y ser depurados antes de ser aceptados definitivamente. El

hermanar, sin que se advierta repulsa alguna, elementos que proceden de dos fuentes distintas, constituye, á mi entender, el mejor galardón del proyecto que nos ocupa, más digno de admirarse teniendo en cuenta que á sus autores, como á todos los que empezamos á vivir en el mundo del Arte, subyuga la originalidad con tendencia á romper moldes que consideramos estrechos, hasta el punto de que sólo la cultura artística y la imposición de un freno constante á su fantasía han podido dar el resultado apetecido. Prueba cumplida de este aserto ha sido, sin duda alguna, la concesión del primer lugar á este proyecto, hecha por un Jurado que reúne en este caso la doble condición de ser las personas que lo forman propietarios (valga la frase) y técnicos. En el primer aspecto, dan el carácter al edificio en que viven; y en el segundo, son los mejor llamados á juzgar del mérito que encierre toda clase de obra artística.

Ocupándonos ya en detalle de la forma, decoración y ornamentación de la sala, encontramos al frente, y en el lugar de preferencia, la efigie de nuestro



gran Rey Felipe V, fundador de la Academia, encuadrada en doselete, formado por dos columnas y el correspondiente entablamento, coronado por un grupo de estatuas que representan las Bellas Artes. Grifos alados, colocados á poca altura, dan á modo de guardia de honor á la mesa presidencial, y concluye el nicho ó *camerino* con dos grupos de columnas gemelas colocadas á sus costados, destacándose las estatuas de Murillo y Berruguete en la parte inferior, y Famas en la superior, con coronas y antorchas representativas del triunfo del Arte.

A fin de conseguir el paso moderado de menor á mayor ancho de sala, arrancan de dicho *camerino* dos arcos de círculo gemelos, en los que se encuentran las puertas de acceso para los académicos, con paños á los lados separados por columnas sueltas y ornamentados con carteles en que figuran los nombres de artistas españoles.

La parte destinada al público está dividida por columnas gemelas, cuyo pedestal, en su friso, va orlado con coronas compuestas con ménsulas centrales que sostienen bustos de personajes célebres en Arte. De los cinco tramos de

que consta el salón, en el de en medio figuran las puertas destinadas al servicio del público, y las laterales están ornamentadas con cuadros, propiedad de la Academia, y detalles que contribuyen al enlace con el frente y que encajan en la composición general, terminando estos tramos por su parte superior con vidrieras, cuya composición, en mi concepto, deja algo que desear, que consiguen la iluminación alta, conforme en un todo con las leyes ópticas.

La cubierta es plana, estableciéndose la unión con el elemento sustentante por grandes escocias, sobre las cuales se producen lunitas en la penetración de los cañones de tramo, y los espacios que éstos dejan libres van ornamentados con elementos en bajorrelieve y pinturas murales alegóricas.

Para terminar, sólo me resta dar mi aplauso sincero á los compañeros que han tomado parte en el concurso, confesando que en casi todos los proyectos encontré qué admirar y qué aprender.

LORENZO ORTIZ.  
Arquitecto.

---

○

---

## Cimentaciones en Nueva York

---

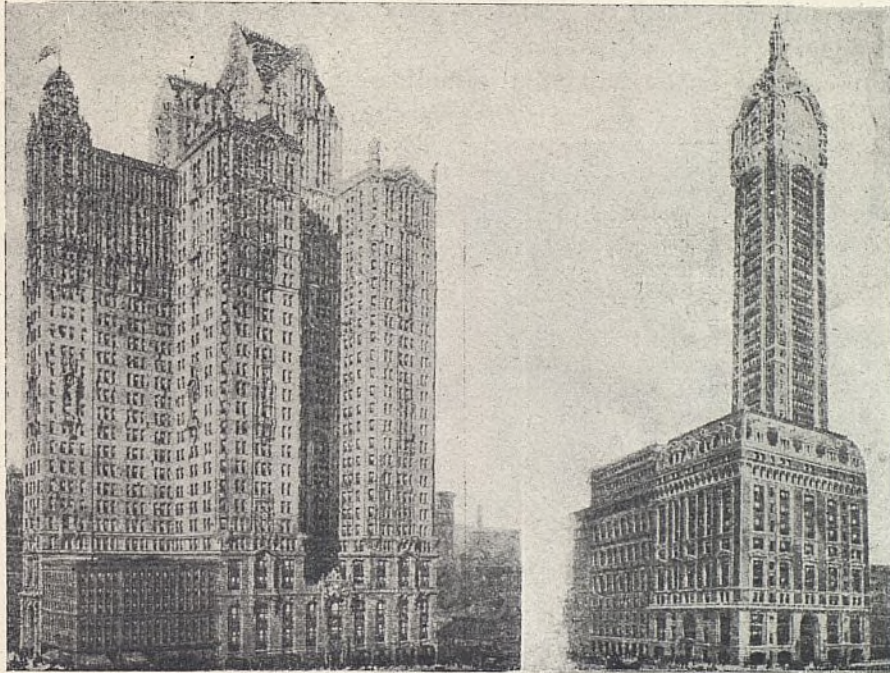
• Los altísimos edificios de Nueva York y Chicago, que allí son conocidos con el típico nombre de *sky scraper* (*arañacielos*), requieren una cimentación profundísima, que se hace descansar en el subsuelo de roca, á través de capas de légamo, de agua y de arcilla; por contraposición, se llaman estos cimientos, divididos en pisos de sótanos, *earth scraper* (*arañatierra*).

El procedimiento empleado en estas cimentaciones es el conocido de cajones invertidos que descienden hasta la capa firme, teniendo dentro una cámara de aire á presión ordinaria, ó á gran presión si han de atravesar capas fangosas ó agua.

Decimos procedimiento conocido, porque ya en París se empleó, entre otros, en cimentar la Nueva Ópera y en el edificio del Printemps; pero en Nueva York se trata del procedimiento en gran escala y ocupando poco terreno, para lo cual, lo que falta de superficie se toma de profundidad, abriendo para ello subcimientos y sótanos en serie de pisos. Constituye, además, un sistema usual entre los contratistas de estas grandes construcciones, cuya maquinaria se instala y retira con gran facilidad, y con todos sus andamios, grúas, bombas, martinets, cabrias, compresores, receptores, refrigerantes de aire y horadoras de roca.

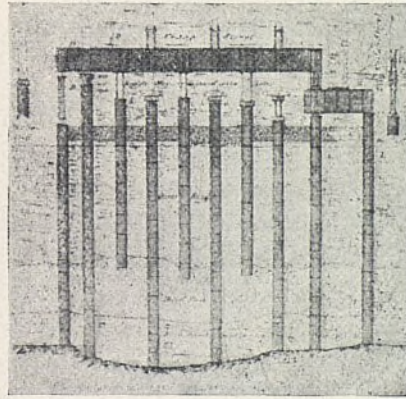
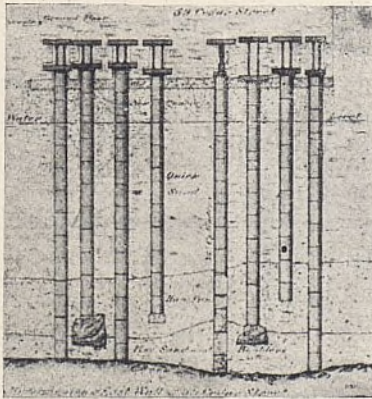
Antes que en Nueva York, se empleó el procedimiento en Chicago.

En el solar en que ha de emplearse esta cimentación por cajones neumáticos, el contratista subcontrata la excavación de tierras hasta llegar á la capa acuosa, nivel que en los sitios bajos de Nueva York está á cuatro ú ocho metros por debajo del de la calle. Una vez llegados á esta capa acuosa, vea-



Los dos arañacielos últimamente construídos en Nueva York.

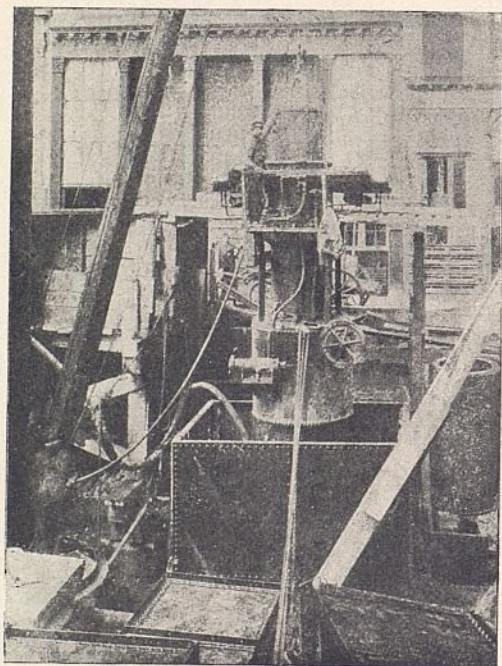
Uno de ellos tiene una torre de cuarenta y un pisos.



Estacada para la cimentación de las paredes de casas contiguas a un arañacielos.

mos cómo se construye un macizo de hormigón sobre la capa rocosa, ya para producir, por la yuxtaposición de macizos en hilera, un aro firme al solar en aquella profundidad, ó ya para dar un macizo de cimentación que soporte en cualquier sitio del mismo un haz de apoyos verticales, sustentadores de partes de aquellos altísimos *arañacielos*.

Pero como se ha de bajar á profundidades muy considerables, hay que



Parte superior de un cajón.

El ensanchamiento del tubo vertical es la cámara de aire, en la que hay puerta inferior y puerta superior, que no se abren simultáneamente para perder la menor presión posible.

próximos, la cimentación del edificio propiamente tal es la ya al principio dicha de los grandes cajones invertidos.

Son éstos de cuatro caras verticales y una tapa superior, abiertos por abajo. Las caras laterales se llaman filos de corte, y la superior da paso á dos tubos: uno para la entrada y salida de materiales, el otro para la de los operarios; también la atraviesa un tubito para silbato de señales.

Los operarios, colocados en la parte inferior, á presión mayor que la exterior si el cajón atraviesa ya ó profundiza más que la capa de agua, minan los filos de corte, y el cajón va descendiendo; extraídos los materiales de excavación, subiéndolos en cubetas por el tubo correspondiente, se continúa la operación sucesivamente, ayudando el descenso del cajón con hormigón que se superpone á la tapa, y hasta con lingotes de hierro si aquél no bastara. Para este descenso hay que vencer el gran rozamiento lateral, y aun la

asegurar, ante todo, la solidez de los edificios contiguos, para lo cual se construyen subcimientos debajo de sus muros, que llegan también hasta la capa rocosa, y se colocan cajones de tres metros de diámetro, que tienen un lado de corte. Estos van provistos de una cámara de aire á unos dos metros de altura del corte, en la cual el operario coloca el material en sacos. Cuando ha puesto cuatro ó cinco de éstos, cierra la puerta inferior y permite la salida del aire de la cámara, descendiendo la presión que mantiene la puerta inferior cerrada. Perdida la presión, se vacían en el exterior los sacos, llenando la cámara de hormigón, así como la base del cilindro.

Resulta caro el sistema, pues se acerca á 1.000 francos el metro cúbico de material removido.

Esta es la parte más original de la cimentación, porque, una vez conseguida así la estabilidad de los edificios

presión de abajo arriba, por producirse ésta en la cámara de trabajo generalmente.

Cuando los filos de corte han llegado á la roca, se rellena la cámara inferior; y como sucesivamente se ha ido echando hormigón sobre el cajón, á medida que desciende, queda hecho un prisma compacto que descansa en la roca y sube cerca de la superficie exterior.

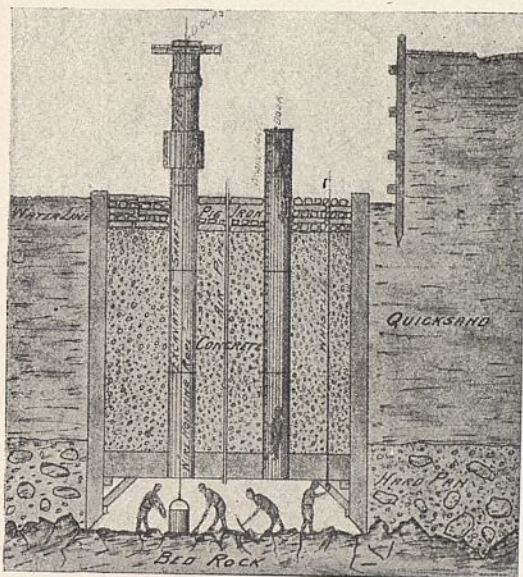
Como sobre estos macizos estriban las columnas de acero, éstas tienen ancha base para que la presión se reparta sobre la superficie; estas bases anchas quedan hundidas bajo el nivel exterior para economizar espacio.

El cajón que en Nueva York se ha colocado á mayor profundidad pertenece á los cimientos del edificio de la *Mutual Life*, en donde alcanzó 30 metros bajo el nivel de la calle, y 25 bajo el nivel de agua. Situado este edificio entre las calles Cedar Street y Liberty Street, tiene por aquélla cuatro pisos de subsuelo, y tres por ésta.

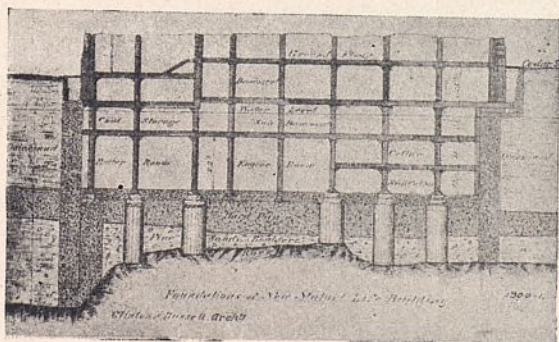
Al construir los subcimientos de un edificio de 18 pisos, ya edificado, y transmitir, por tanto, á la roca el peso de sus muros, prolongando éstos 18 metros más abajo por el procedimiento antedicho de cajones cilíndricos, apenas se produjo movimiento ni desquiciamiento apreciable, no interrumpiéndose los negocios en las oficinas establecidas en este alto edificio.

Los operarios trabajan á veces á la presión máxima á que alcanza la resistencia física en el hombre robusto: á tres atmósferas de presión, ó sean cuatro contando la exterior.

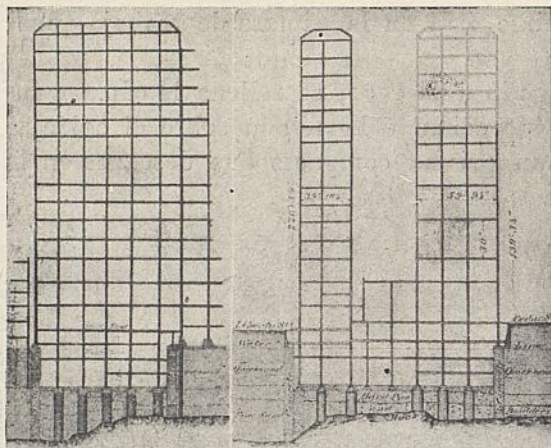
Trabaja ocho horas cada brigada, y el jornal es de tres *dollars* diarios si la presión no excede de 20 libras por pulgada (inglesas), ó sean 1.406 gramos por centímetro cuadrado, que es cerca de atmósfera y media. Á partir de esta presión, el jornal aumenta y disminuyen las horas de trabajo



Cajón con los vástagos de indicación.



Parte inferior de los cimientos del arañielos de la Mutual Life, de Nueva York.



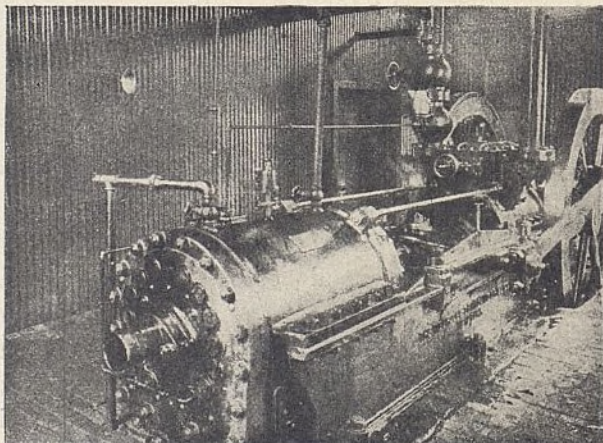
Armazones de acero, cajones y subsótanos del arañacielos sito en la esquina de la calle de Cedar y de la Libertad, en Nueva York.

por, suministrado de puntos distintos de la obra; pero ya se empieza á usar la energía eléctrica, cuya disposición conviene á base bifásica ó trifásica de 60 períodos, y de 110 á 550 voltios. Las cubetas de una tonelada de carga gastan medio kilovatio-hora.

Hay otro género de cimentación que se aplicaba también á los edificios *sky scraper* y á todo edificio de entramado de acero cuyo cimiento no llega á la roca y se basa sobre subsuelo poco consistente; se constituye con pirámides truncadas de entramado también de acero, y su uso sería muy aplicable entre nosotros, en terrenos echadizos en que está á gran profundidad el firme; tal vez se generalice en estos países cuando la construcción admita el hierro y acero como elementos principales de sustentación, y no como hoy, en que éstos son secundarios aun en los edificios más modernos.

hasta el límite, ó sean las tres atmósferas (45 libras por pulgada), en que trabajan hora y media y aun cuarenta y cinco minutos, con descansos de cuatro horas.

Precede, como es natural, á la operación de cimentar la de sondeo, empleando tubos huecos, barrenas diamantinas ó taladros de sondeo. Conocida la profundidad de la roca, se hacen los contratos, y viene luego la instalación de los compresores de aire, andamios de patas rígidas, grúas, cabrestantes, etc., que ordinariamente se mueven á va-



Instalación de compresores de aire, sistema Ingersholl, para los trabajos de excavación de cimientos en un edificio del interior de la ciudad de Nueva York.

FRANCISCO GARCÍA NAVA.  
Arquitecto.

Arco fajón  $AH$  (1):

2,00 × 0,40 × 0,40 × 2.640.....	844 kilogramos.
2,00 × 3.068.....	6.136 —
<i>Suma</i> .....	6.980 kilogramos;

los cuales nos dan unos empujes horizontales que sumados resultan:

$$T' = 13.000 + 8.450 + 3.250 = 24.700 \text{ kilogramos.}$$

Ya tenemos todos los datos para aplicar la fórmula:

$$R = \frac{1}{\pi r^2} \left( p + P_1 + P_2 + \frac{4}{r} \sqrt{(P_1 o_1 + Th + T'h')^2 + (Lh + L'h' + P_2 o_2)^2} \right).$$

En esta fórmula hay que tener muy en cuenta los signos, para lo cual es preciso ver si  $T$  obra en el mismo sentido ó en el contrario de  $P$ ; como en nuestro caso son menos el  $Th$  y  $T'h'$ , la cantidad primera resulta negativa, y la segunda sólo tiene el signo  $-P_2 o_2$ ; por consiguiente, es lo mismo que invertir los términos y restar la segunda de la primera.

Los valores de las letras son:

$$P_1 = P_2 = 144.609: \text{ pesos.}$$

$$h' = 1,00; h = 6,70: \text{ alturas á la punta de arranque.}$$

$$o_1 = 0,083; o_2 = 0,11: \text{ paso de los pesos.}$$

$$r = 0,40: \text{ radio medio.}$$

$$T = 4.250 \text{ kilogramos; } T' = 24.700.$$

$$L = 2.300 \text{ kilogramos; } L' = 17.150.$$

Tendremos, pues:

$$R = \frac{1}{3,14 \times 0,4^2} \left( 289.218 + \frac{4}{0,4} \sqrt{(2.300 \times 6,70 + 17.150 \times 1,00 - 144.609 \times 0,11)^2 - 144.609 \times 0,083 - (4.250 \times 6,70 + 24.700 \times 1,00)^2} \right)$$

$$R = 1.331.578 \text{ kilogramos;}$$

coeficiente sumamente exagerado si se tiene en cuenta que el aplastamiento de una caliza de mediana calidad en el momento de la rotura es de 2.800.000 kilogramos.

*Cálculo gráfico.*—Comprobemos estos resultados por medio de otro método de cálculo, el gráfico, para lo cual tenemos ya determinados algunos elementos.

En la figura 2.<sup>a</sup> (II, III y IV) tenemos el arco fajón y los diagonales, así como también determinado su empuje máximo; por tanto, sólo nos resta que determinar la resultante de todo el arco. Para esto, sólo tendremos que determinar los nuevos centros de gravedad  $Gz$  y los nuevos pesos que hay que añadir á los ya determinados; éstos son:

$$\text{Arco fajón } AD \dots\dots\dots = 2.925 + 348 + 166 = 3.439 \text{ kilogramos.}$$

$$\text{Arcos diagonales } AC \dots\dots\dots = 3.104 + 696 + 432 = 4.232 \quad \text{—}$$

$$\text{Idem íd. } AE \dots\dots\dots = 4.070 + 697 + 540 = 5.307 \quad \text{—}$$

(1) En la página 15, líneas 27 y 28, donde dice:  $P_1 = x$  y  $P_2 = y$ , debe decir:  $P_1 x$  y  $P_2 y$ .



En la misma figura 2.<sup>a</sup> (I) tenemos los arcos formeros, en los cuales ejecutaremos las mismas operaciones; tenemos que el peso total será de 23.090 y de 19.055 kilogramos, lo cual nos da unas resultantes de 24.000 y 19.500 kilogramos (escala 1.<sup>a</sup>); sumemos estas dos fuerzas y tendremos un peso de 42.500 kilogramos. Esto, en realidad, no es exacto; pero es tan aproximado á la vertical, que así la suponemos. Este peso, unido al del pilar (fig. 1.<sup>a</sup>, fuerza VI), nos da un total de 61.920 kilogramos (quitando 8.000 que se cuentan antes).

Con estos elementos, pasemos ya á la figura 6.<sup>a</sup>, donde tenemos una sección y el eje del pilar *AB*; también tenemos determinadas en ella las resultantes y los empujes de los arcos arbotantes y sus resultantes, con lo cual, prolongando las líneas horizontales del tercio superior de las claves hasta encontrar al eje del pilar, nos da los puntos *N* y *N'*; en el primero componemos el empuje horizontal de su arco, 6.800 kilogramos, con el peso de la armadura y uno superior con su pináculo, 8.000 kilogramos (ésta es la cantidad que se ha descontado del peso total), la cual nos da la primera resultante, de 5.200 kilogramos; se traslada ésta paralelamente al punto *N'*, y allí se compone con el empuje del segundo arco, 9.400 kilogramos, lo cual nos da la segunda resultante, de 18.000 kilogramos.

Ahora es preciso ver dónde corta la resultante del arco fajón á este mismo eje, y en el caso presente da la casualidad de ser el mismo punto *N'*; así es que no tenemos más que, en el extremo de la segunda resultante, colocar su magnitud y dirección, la que determinamos en la figura 2.<sup>a</sup>, 14.500 kilogramos, y obtendremos así la tercera resultante, de 22.400 kilogramos (escala 1.<sup>a</sup>).

Sobre esta misma línea, en el punto *E*, tomamos esta misma cantidad en la escala menor segunda, y por este punto trazamos una vertical, en la que tomamos el peso de 61.920 kilogramos, con lo cual determinamos la resultante final, de 82.500 kilogramos.

Para ver el resultado que hemos obtenido, apliquemos la fórmula del trabajo:

$$R = \frac{N}{\omega} \left( 1 + \frac{6o}{l} \right),$$

en la cual,

*N* = carga total = 82.500 kilogramos.

$\omega$  = sección del pilar =  $1,75 \times 1,00 = 1,75$  ídem.

*l* = 1,75 metros.

*o* = 0,30 ídem.

Poniendo valores y efectuando operaciones,

$$R = 132.000.$$

En el primer caso hallamos 131.765; es decir, que la operación está bien hecha.

Confrontemos ahora la junta del *triforium*, para lo cual no hay más que colocar al extremo de la resultante anterior el peso del macizo, que es

de  $1,75 \times 6,00 \times 2.640 = 27.720$  kilogramos, con lo cual hallaremos la resultante de 88.500 kilogramos. Aplicando la fórmula:

$$R = \frac{88.500}{1,75} \left( 1 + \frac{6 \times 0,60}{1,75} \right);$$

de donde tenemos:

$$\begin{array}{r} R = 152.113 \\ \text{En el caso anterior.. } 145.401 \\ \hline \text{Diferencia.. } 6.712 \end{array}$$

Es decir, que en el coeficiente del centímetro cuadrado no influye.

Pasemos ahora al pie del pilar, para lo cual hallamos los elementos en la figura 3.<sup>a</sup> Con el fin de no hacer muy pesado este cálculo, no determinamos separadamente cada elemento de los arcos formeros, sino que determinamos de una sola vez cada uno de ellos, para lo cual tomamos la superficie  $M_1N_1C'D'E'F'O'Q$  y la  $M_2N_2C''D''E''F''O''H''Q'$ , con lo cual determinamos los centros de gravedad  $G_1$  y  $G_2$  y el triángulo de las fuerzas, que nos dan por resultantes para el primero  $AF = 44.000$  y  $AB = 24.500$ .

Estas fuerzas se deben componer según el paralelogramo de las fuerzas, y nos dan 64.500 kilogramos. Este peso obra verticalmente; por consiguiente, sumado con el peso del macizo, nos da el total de 77.700 kilogramos. En la misma figura encontramos los valores de las resultantes de los arcos fajón y diagonales, que dan los primeros, después de componerlos según el paralelogramo de las fuerzas, 24.000 kilogramos, con unos componentes de 23.000 y 16.250 kilogramos, respectivamente. Pero como por tener distintas direcciones con respecto á la vertical las tres fuerzas las componemos, nos da una de 42.500 kilogramos y determina la verdadera dirección de ella con respecto á la vertical; esto nos sirve para determinar el punto  $M$ , de encuentro de ésta, con el eje del macizo, y á él trasladamos todas las fuerzas, empezando por la última resultante, de 88.500 kilogramos; una vez colocada ésta en su extremo y verticalmente, se coloca el peso total antes determinado de 77.700 kilogramos, y en este punto la resultante de las fuerzas tangenciales de la bóveda baja, de 42.500 kilogramos, y la final, de 206.000, con un paso en la punta de 0,38 metros; por consiguiente, aplicando la fórmula, tendremos:

$$R = \frac{206.000}{0,50} \left( 1 + \frac{6 \times 0,38}{1} \right) = 1.351.360 \text{ kilogramos.}$$

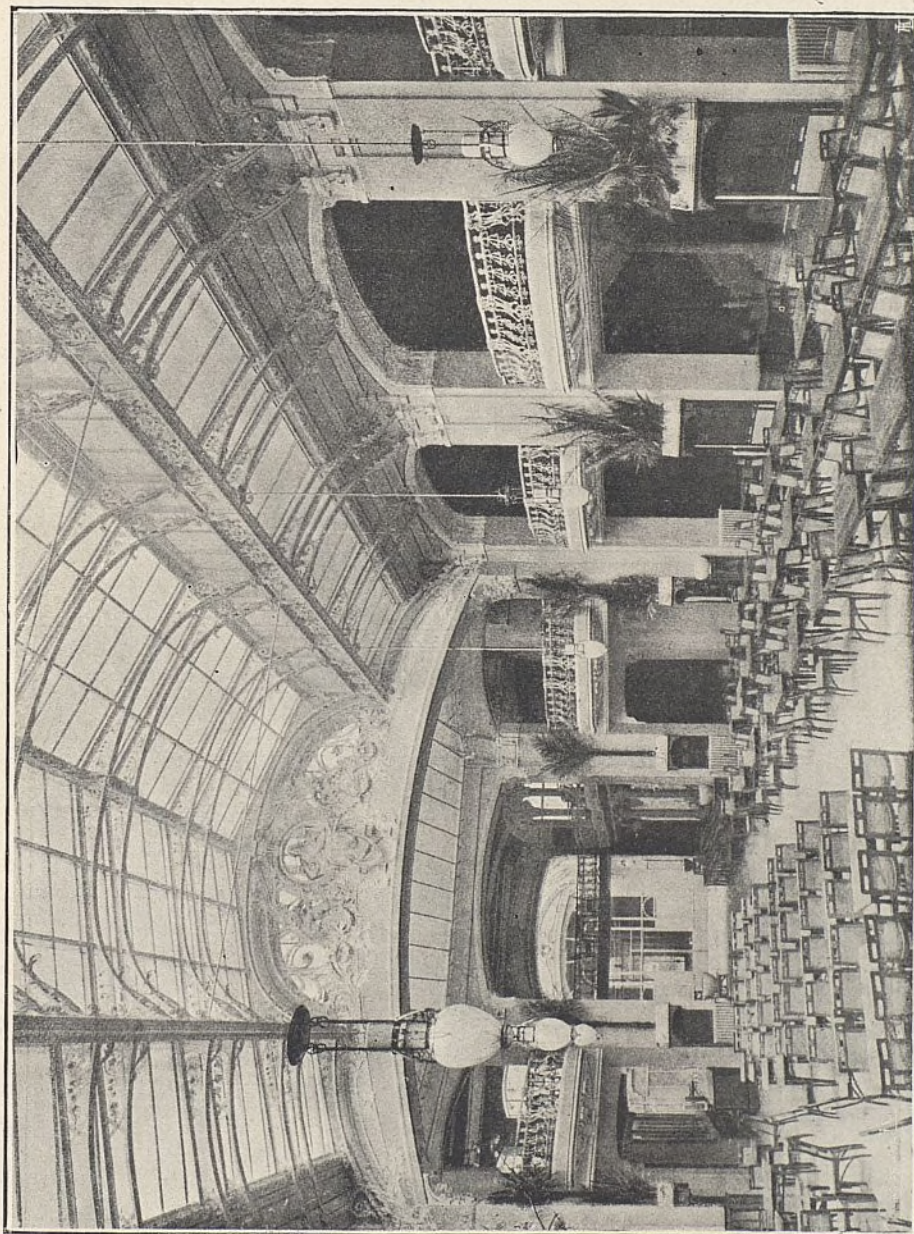
Como se recordará, el hallado en el primer método fué de 1.331.578, lo cual da dos kilogramos más por centímetro cuadrado.

Nos queda, por último, que examinar la resistencia de los contrafuertes, los cuales, como se recordará, han sido reforzados de una manera exagerada. Examinemos la junta  $GH$ .

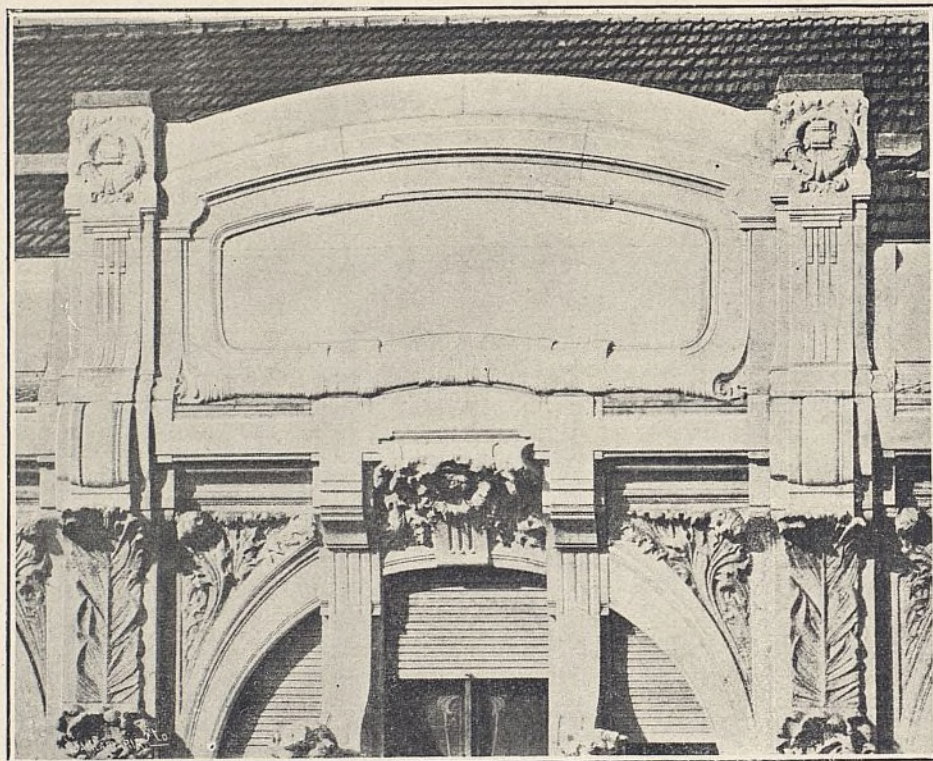
El peso del contrafuerte está dado hasta el punto  $M'$ :

Contrafuerte ....	$5,00 \times 2,00 \times 0,70 =$	7,00
Pináculos .....	$2 \times 1,80 \times 0,50 \times 0,50 =$	0,90
Contrafuerte ....	$1,00 \times 2,70 \times 1,10 =$	2,97
	<i>Suma</i> .....	10,87

En números redondos, 11 metros cúbicos á 2.640 = 29.040 kilogramos.



Gran comedor.



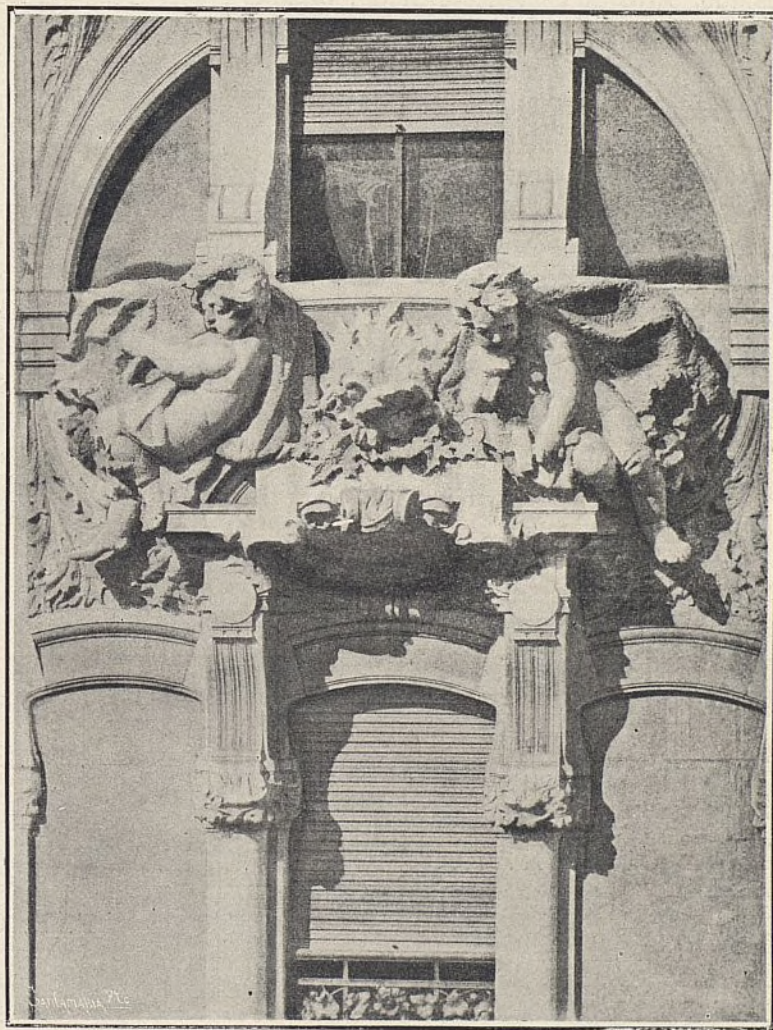
Detalle superior de la fachada.



Detalle del techo.

como también las galerías de comunicación y demás dependencias, están magníficamente iluminadas por ventanas directas sobre sus diez patios, lo cual hace que su ventilación sea perfecta.

*Planta del tercer piso.*—Está destinada, como la anterior, á habitacio-



Detalle de balcón.

nes para huéspedes, sin más diferencia que la de suprimir una de las crujías paralelas á la fachada, con lo cual se consigue aumentar la ventilación de este piso y la de los inferiores.

*Planta sexta ó piso cuarto.*—Está dedicado todo él á dependencias del hotel y habitaciones particulares de los dueños y su servidumbre. La superficie edificada es igual que la anterior.

*Escala.*—Acompañamos una, que sirve para todas ellas.

**Construcción.**—Como decíamos al principio, en este hotel se han empleado todos los sistemas modernos: suelos de cemento armado en todo el edificio; vigas y decoraciones metálicas en el techo del gran comedor; paredes de carga reducidas á puntos vivos ó de máxima resistencia, con soportes, unas veces de hierro laminado, otras de cemento armado, dejando los lienzos ó puntos muertos destinados á sencillas fábricas, unas veces huecas, para poder alojar en ellas los tubos de distribución de aguas, calefacción, timbres, luz, etc.; otras veces macizas, con materiales poco resistentes y de poco peso, al mismo tiempo que de un coste barato. Con ello se consiguen dos ventajas: la primera, que la construcción sea más ligera; y la segunda, que, respondiendo perfectamente á la higiene y bienestar dentro de ellas, sea de una economía notable con relación á los procedimientos antiguos. Por último, tenemos que, con este sistema de construcción, se gana mucho tiempo.

**Decoración.**—El decorado, tanto de sus fachadas como de todo el interior, responde á las nuevas orientaciones del arte moderno, siendo todo él rico y elegante, y de una gran esbeltez hasta en sus menores detalles.

Como acompañamos un gran número de fotograbados, no nos extendemos más en la descripción de este hermoso edificio.

Para terminar, citaremos algunas casas de las que han intervenido en su construcción:

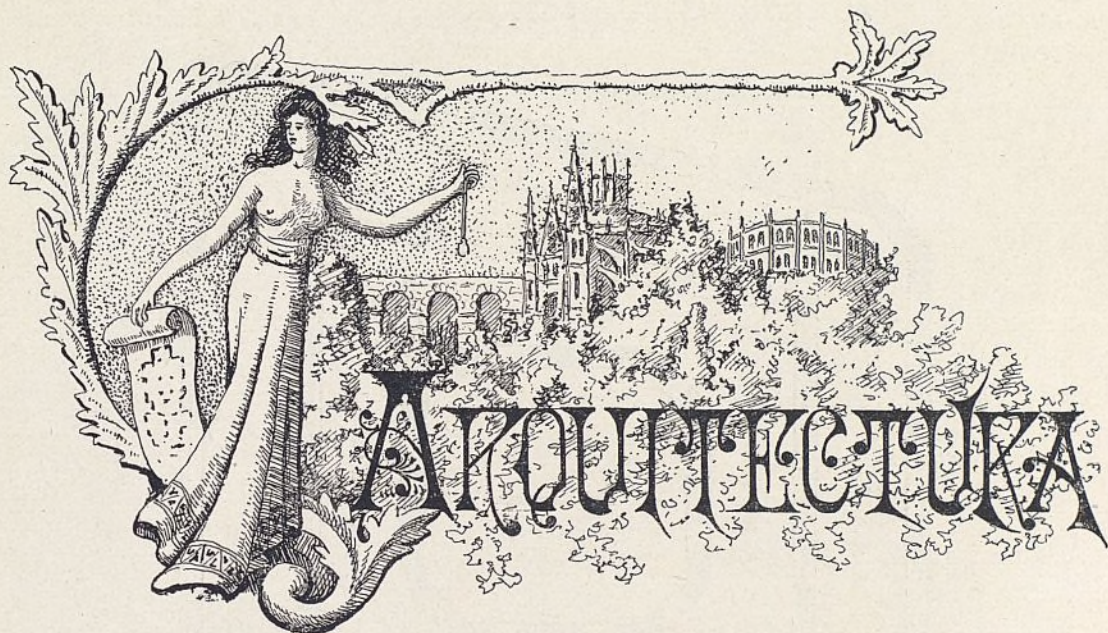
Cemento armado, ingeniero H. Bullirger; herrería, L. Carminati; calefacción, F. Comi; instalación hidráulica, Brünt et C.<sup>o</sup>; mobiliario, F. Paleari é Figli; decoración en estuco, Urio é Ravanello: todos de Milán. Balconajes, fundición Cure, de Florencia.

El coste total ha sido de 700.000 liras; por consiguiente, el precio unitario es:

Superficial.....	{ Metro = 476 liras.
	{ Pie = 36 <i>idem</i> .
Cúbico.....	{ Metro = 23,8 liras.
	{ Pie = 0,51 <i>idem</i> .

E. L. C.





**Banco Mercantil de Santander.  
Arquitecto: D. Casimiro Pérez de la Riva.**

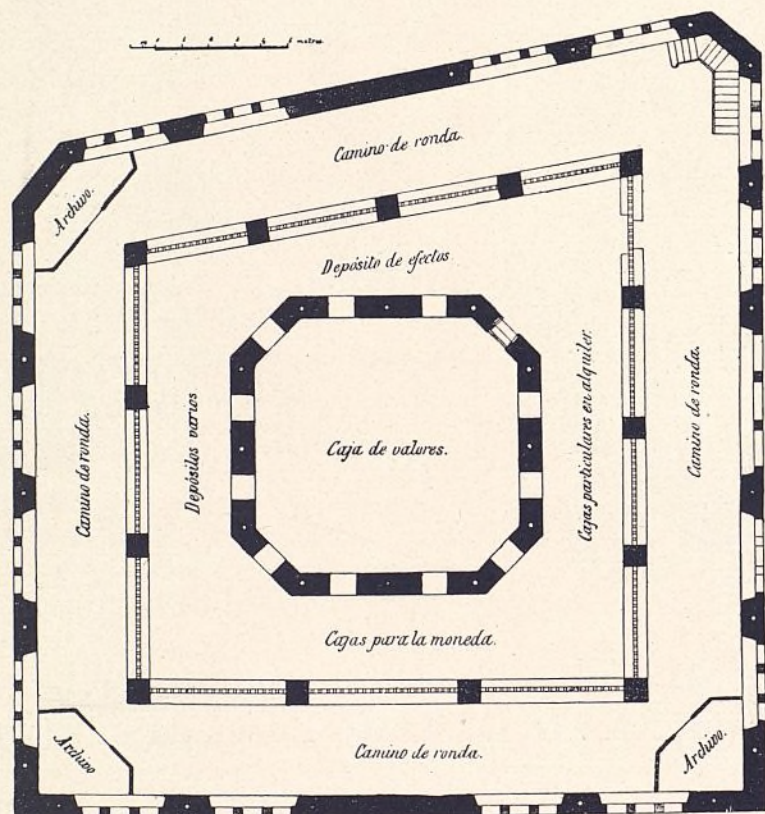


A configuración que tiene este edificio, situado en el centro de la parte nueva de la hermosa capital montañesa, rodeado por tres calles y teniendo frente á su fachada principal una pequeña plazuela, afecta la forma de un trapecio cuyos lados paralelos miden 24,50 y 31 metros, y los no paralelos 28,10 y 28,15, lo que da una superficie de 811,55 metros cuadrados.

La Sociedad cuyo título es el que lleva el edificio dió potentes muestras de su desarrollo y bienestar construyendo este gran inmueble, que es uno de los más hermosos de Santander.

Su altura total se ha dividido en cinco plantas, estando ocupadas las de semisótanos y baja por la Sociedad bancaria citada; la principal, por dependencias y oficinas de la Diputación provincial, y el resto del edificio por habitaciones de alquiler.

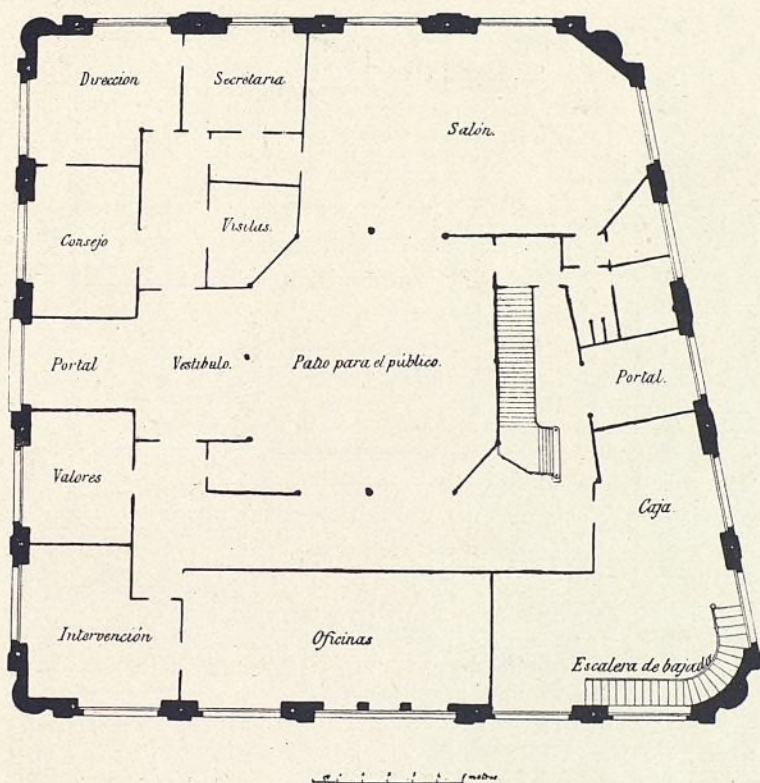
PLANTA DE SEMISÓTANOS.



*Planta de semisótanos.*—Como se puede ver por la adjunta planta, la distribución no puede ser más acertada. El centro del edificio lo ocupa un octógono de lados desiguales, en el cual está colocada la caja de valores, cuyos lados miden 10 metros por 9,65. Todo su perímetro está rodeado de fuerte muro de mampostería y cemento con grandes ventanas provistas de fuertes rejas de hierro.

Alrededor de ella corre una gran galería de forma trapezoidal de anchos muy distintos, pero que, por término medio, puede considerarse que tiene 3,20 metros de anchura, y en ella están colocadas las dependencias de depósito de efectos, cajas para la moneda, cajas particulares en alquiler y depósitos varios. Está separada del camino de ronda por un gran muro de mampostería en las condiciones ya dichas, de 0,95 metros de grueso, el cual está perforado por grandes arcos, provistos, á su vez, de resistentes rejas de hierro.

PLANTA BAJA.

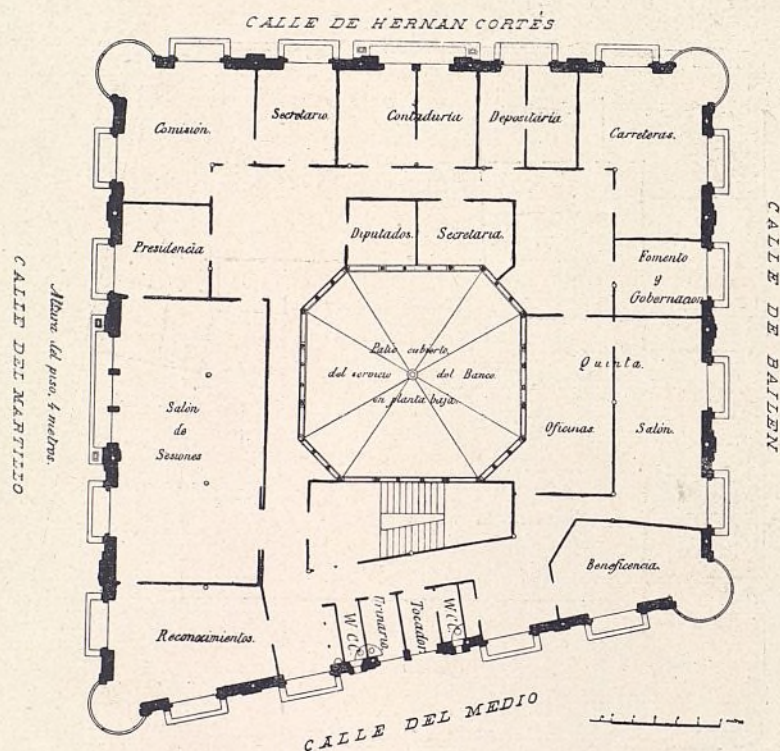


El camino de ronda, que no viene á ser otra cosa que la primera crujía en contacto con las cuatro fachadas, tiene 3,65 metros de luz, y los muros de las fachadas 0,85. En esta galería, aprovechando convenientemente sus cuatro ángulos, se encuentran tres archivos y la escalera que la pone en comunicación con la

*Planta baja*, en la cual tenemos, en primer término, dos portales: uno del Banco, de 4 metros por 3,65, y otro que sirve para todas las habitaciones superiores, de 4 metros por 3,30. El primero da á la calle de Hernán Cortés, y el segundo á la calle del Medio.

El primero de estos dos portales comunica directamente con el gran vestíbulo, de 6,10 metros por 4,50, el cual, á su vez, lo hace con el gran patio central, cubierto por una gran cristalera de artísticos vidrios de colores, que sirve de gran salón para el público, y desde el cual puede ventilar éste todos sus negocios, por hallarse en directa comunicación con todas las dependencias, que son las siguientes:

PLANTA PRINCIPAL



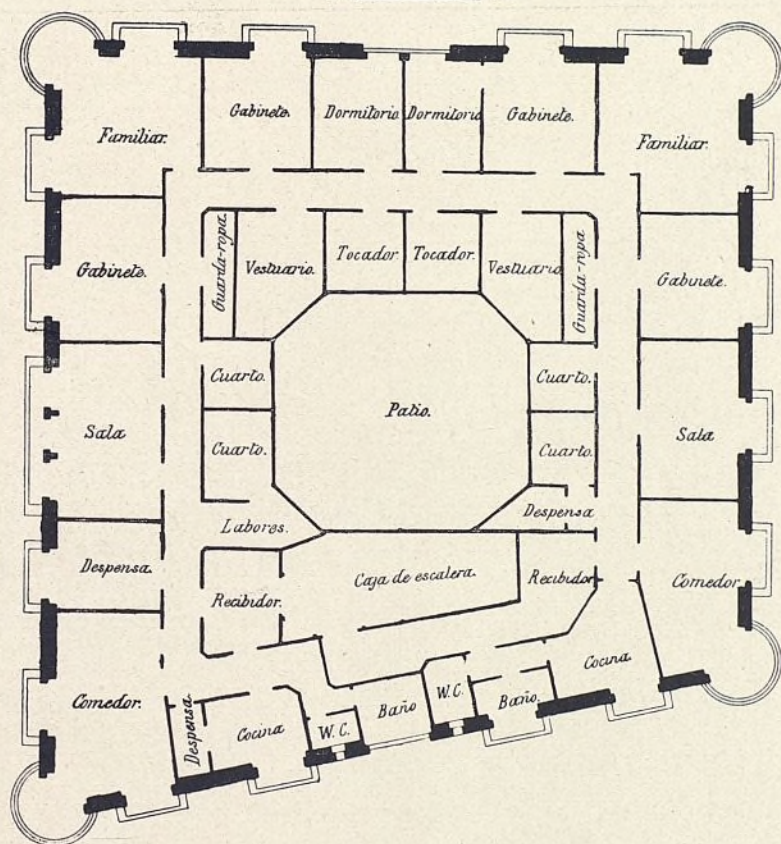
La Caja, que ocupa uno de los ángulos del edificio; así es que puede considerarse que su superficie la componen dos rectángulos de 9,50 metros por 5,30 y de 5,50 por 4,40. Recibe luz directa de la calle por cuatro grandes ventanas de 2,85 metros por 4,50, y en ella se halla, convenientemente emplazada, la escalera para bajar al sótano.

Al lado de ella se encuentra la oficina general, gran salón de 12,40 metros por 5,20, y que, como la anterior, recibe luz directa por magníficas ventanas y se halla en comunicación inmediata con el público que se encuentra en el salón central.

Dos pequeñas dependencias, colocadas al lado de la que acabamos de describir, sirven de Intervención, de 5,80 metros por 5, y departamento para valores, de 5,40 por 4,20. Todas estas dependencias están en directa comunicación entre sí y con el gran salón central por medio de una gran galería de 18,50 metros por 3.

Por el otro lado del salón del público ó patio cubierto, de que ya se ha hecho referencia, nos encontramos con el gran salón de

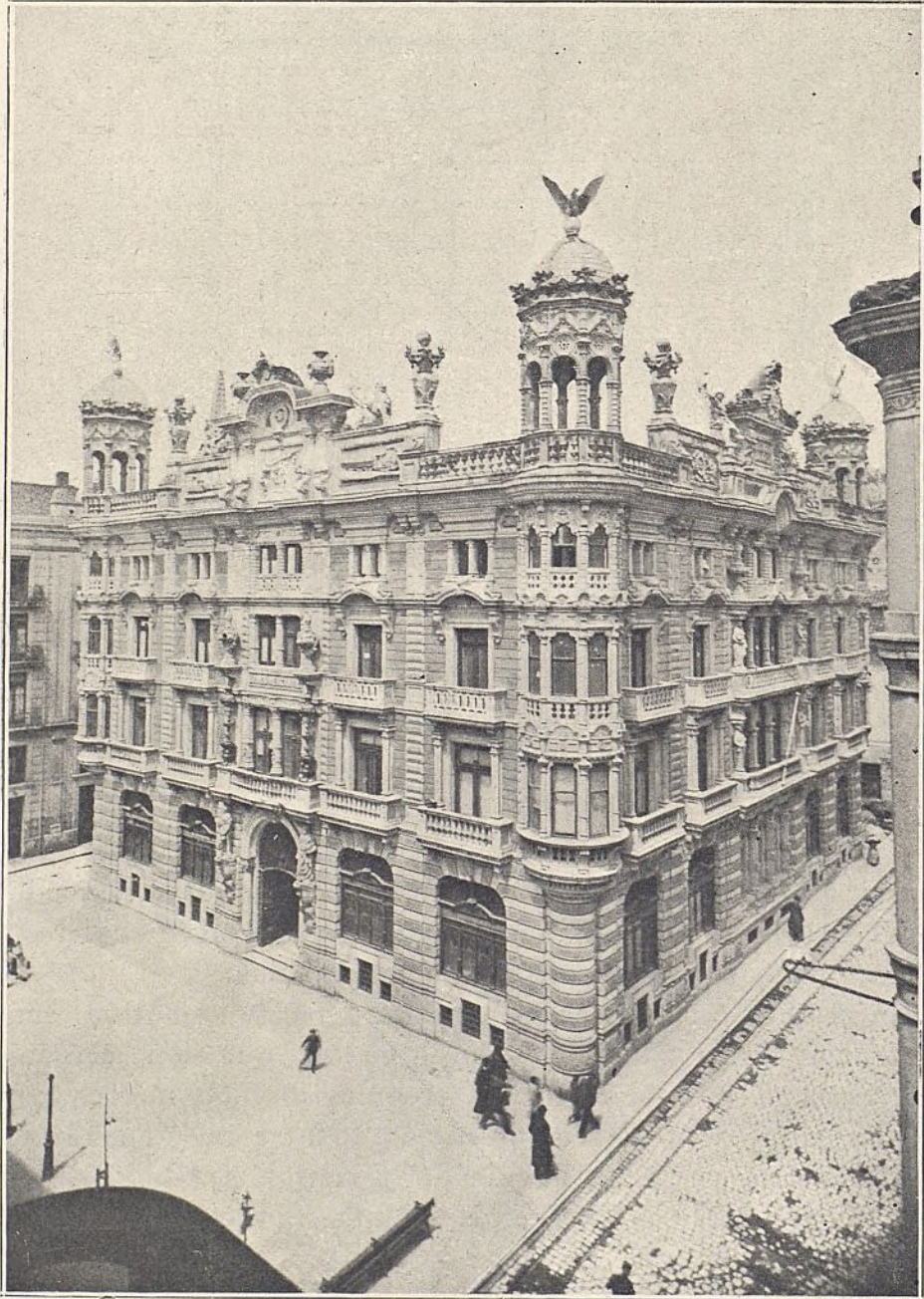
PLANTAS 2ª Y 3ª.

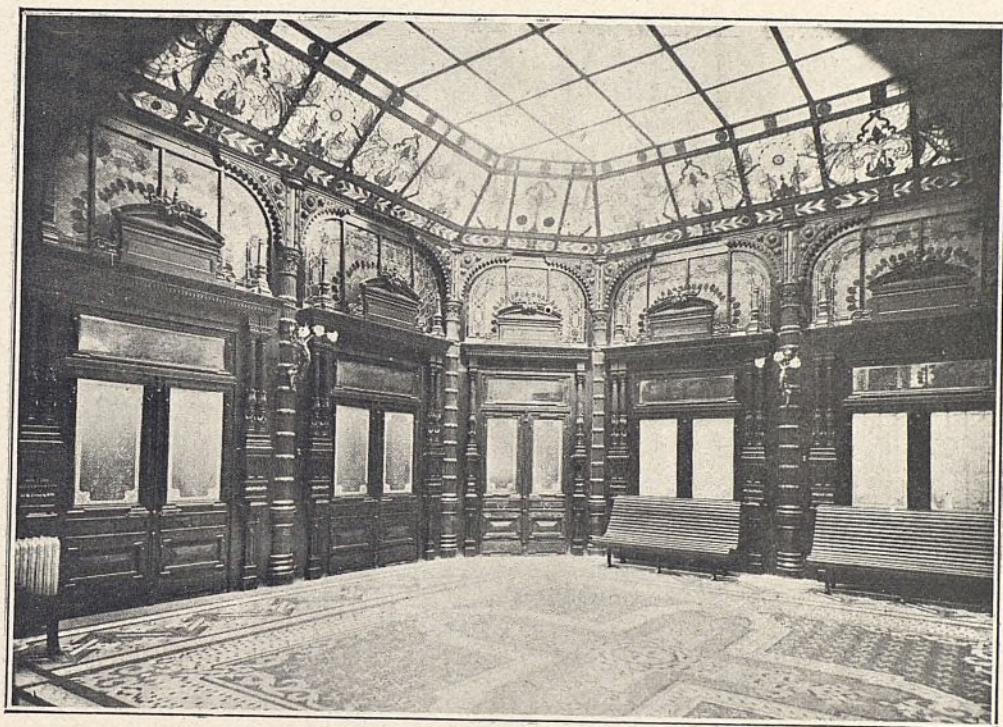


Juntas, de 14 metros por 8,10, de forma rectangular, teniendo en una de sus cabezas achaflanados sus ángulos, con lo cual resulta la forma más apropiada para esta clase de salas.

En el ángulo simétrico al ocupado por éste se hallan, convenientemente agrupadas: una sala de visitas, que tiene comunicación con una galería de forma irregular de 3,50 metros por 4; la galería que pone en comunicación todas estas dependencias, de 2,70 metros por 6,30; la sala del Consejo de Administración, de 6,15 por 4,20; la Dirección, compuesta de dos rectángulos de 6,20 por 3,80 y de 1,40 por 4,30; por último, la Secretaria, de 5 por 4.

Completan la distribución de esta planta la caja de escalera de los pisos superiores y cuatro pequeñas habitaciones destinadas á los servicios de retretes, urinarios y limpieza.

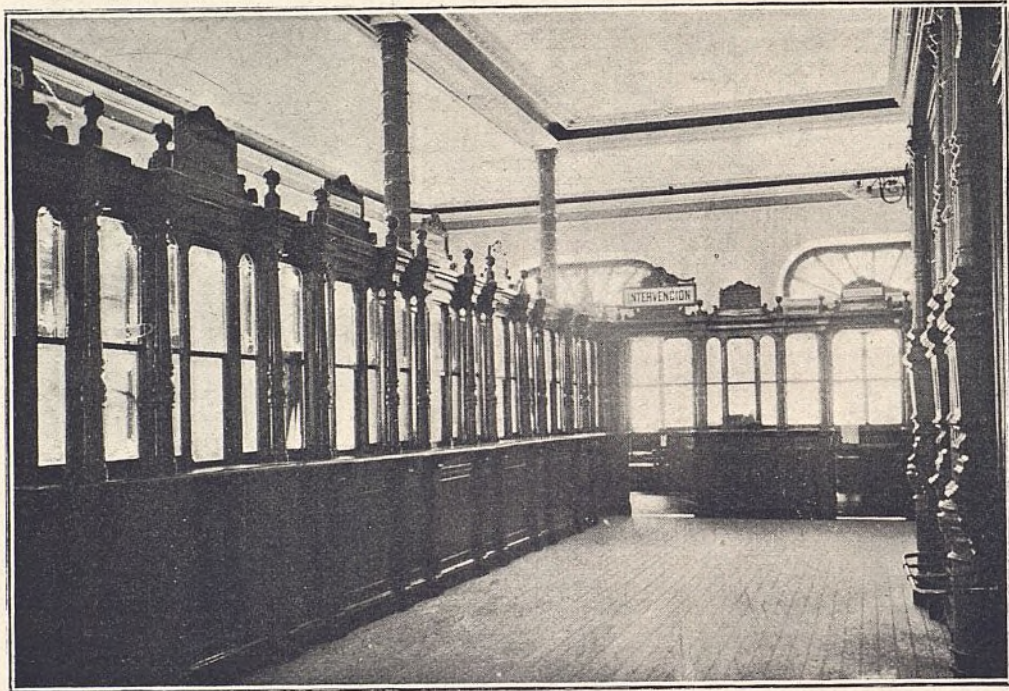




Planta baja.—Patio central cubierto.

*Planta principal.*—Como se ha dicho anteriormente, la ocupa toda ella la Diputación provincial. Al desembocar de la escalera nos encontramos con un gran descansillo que nos pone en directa comunicación con una galería de 1,55 metros de ancho, por medio de la cual se pasa al salón de sesiones, de 13,20 metros por 6,70; al salón de Reconocimientos, de forma irregular, de 7 metros por 4,50; á seis pequeñas habitaciones destinadas á retretes, urinarios, tocador y cuartos de aseo; al salón de Quintas, que se compone de una sala de 4 metros por 9,50 y de una oficina de 4 por 8, y al salón de Beneficencia, de forma muy irregular, que ocupa uno de los ángulos del edificio.

En el ángulo opuesto, y al lado del salón de sesiones, tenemos la Presidencia, de 4,30 metros por 4; la sala de Comisiones, que ocupa un cuadrado de 4 metros de lado y dos pequeños rectángulos de 4 metros por 1,80. A continuación están las oficinas, compuestas de una Secretaría, de 4,40 metros por 3,80; la Contaduría, que ocupa dos habitaciones de 4,40 por 3,50, y la Depositaria, que abarca dos habitaciones de 4,40 por 2,20. La oficina de Carreteras



Oficinas.

ocupa otro ángulo, que, como la sala de Comisiones, se compone de tres figuras regulares con las mismas dimensiones que aquélla; á continuación, y separadas por medio de un gran vestíbulo, Fomento y Gobernación. Completan la distribución de la planta una pequeña salita para los diputados, de 3,10 metros por 3,20, y la Secretaría general, de 3,10 por 4,40, las cuales reciben la luz del gran patio central.

*Plantas segunda y tercera.*—Cada una está dividida en dos casas ó habitaciones, con su vestíbulo, comedor, sala, dos gabinetes, sala familiar, cuarto de labores, tres dormitorios, cocina, despensa, retrete y cuarto de baño, todo ello perfectamente iluminado por la luz que recibe de las cuatro fachadas y del gran patio central.

**Construcción.**—Toda la parte de cimentación es de mampostería hidráulica, así como también los muros de traviesas y de fachada, hasta el enrase con el terreno; desde esta altura, de sillaría caliza del país, alternando las hiladas en fino con las labradas en toско en toda la planta baja; el resto de las fachadas es de



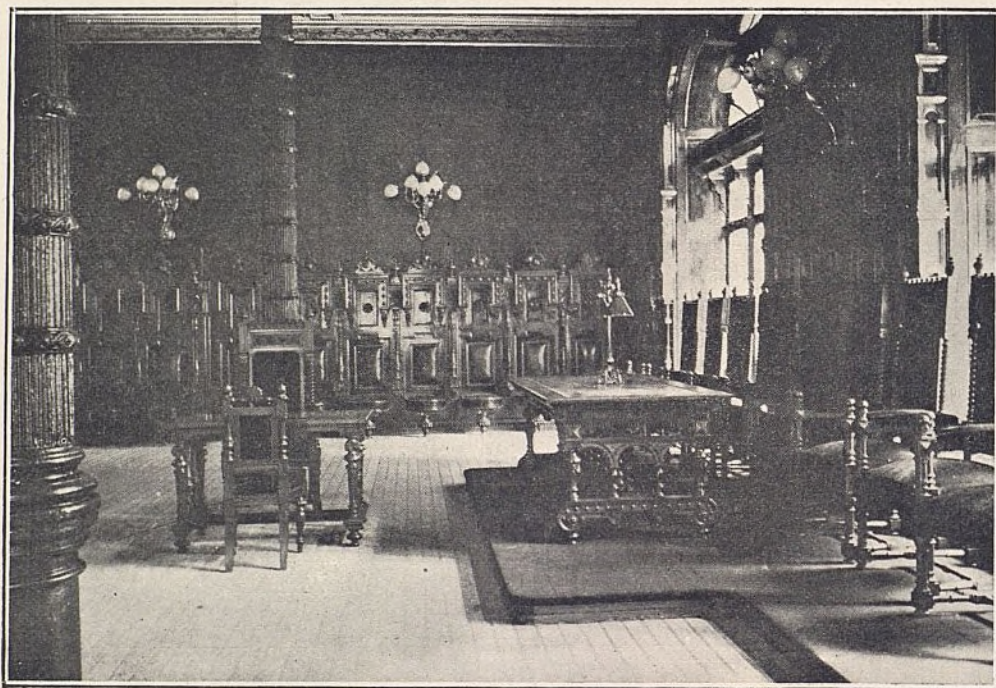
Dirección.

piedra artificial, así como también sus remates, balaustradas, minaretes de las esquinas, etc.

Desde la planta baja, toda la construcción de traviesas se compone de columnas de fundición, carreras de doble T y viguería del mismo metal, con doble bovedilla de ladrillo hueco. Las azoteas están provistas, además, de un sistema de regueras de ventilación ejecutado con ladrillo hueco. El resto de la construcción está hecho con los elementos corrientes en toda buena obra: pisos de madera de pino de tea, ensamblaje del mismo material, con persianas de rollo de los últimos sistemas, calefacción por vapor á baja presión, etcétera, etc.

**Decoración.**—Las fachadas están admirablemente combinadas, tanto en la proporción de huecos y macizos, como en la compensación de las masas con su decorado, formando todo ello un conjunto muy hermoso; al mismo tiempo que la armonía de las distintas masas de color de los diversos materiales avalora el conjunto, dando como resultado una verdadera obra de arte.

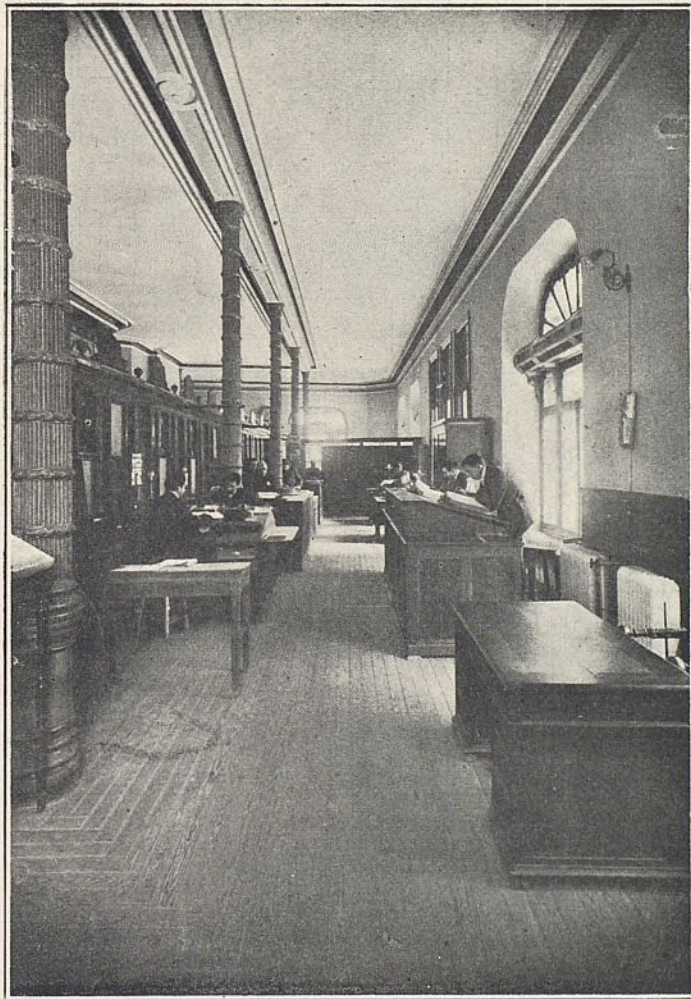
Desde que nuestro malogrado compañero y maestro señor Aladrén inauguró la era del buen gusto con la construcción del



Salón de Juntas.

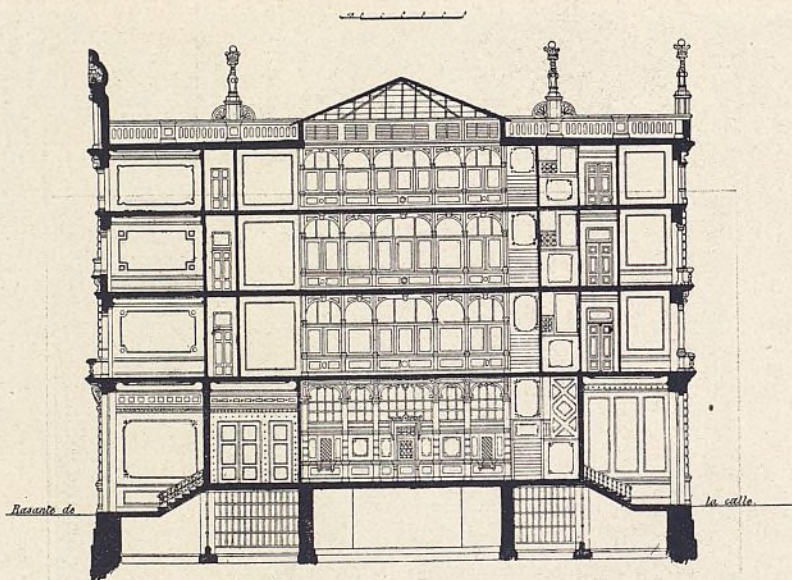
Casino de San Sebastián, rompiendo con la costumbre de los huecos iguales y simétricos, que tan *monótonamente* se reproducen en toda fachada de grandes dimensiones, á los arquitectos del norte de España se les ve con frecuencia ejecutar composiciones de fachadas llenas de gracia, y donde el ingenio de cada autor campea libre de las leyes preceptistas. Es indudable que uno de los más aventajados en esta clase de composiciones es el arquitecto que nos ocupa, el cual, á nuestro entender, une á este principio una gran delicadeza en el dibujo del detalle, con lo que realza notablemente el conjunto. En efecto: ya en otras ocasiones hemos hecho constar lo desagradable que es elegir para la ornamentación escala mayor de la que podíamos llamar la natural, con lo cual se pierde por completo la idea de la construcción que la soporta; en el caso presente vemos por este método las torrecillas de las esquinas, ricas y ligeras, perdiéndose desde lejos el detalle, y, sin embargo, continúan siendo bellas.

*Decoración interior.*—El decorado interior responde perfectamente al buen gusto demostrado en el exterior, al mismo tiempo



Oficinas.

SECCIÓN POR EL EJE DE LOS PORTALES.



que se manifiesta de un modo más potente la riqueza en el detalle, así como también de los materiales que lo constituyen.

El salón central ó patio cubierto tiene una rica techumbre de cristales de colores, lo cual armoniza perfectamente con las ricas maderas de las cancelas y el piso de mosaico.

El salón del director, el de juntas y todo el resto del edificio son del mismo modo armónicos y elegantes.

Para terminar, diremos que el precio del solar fué de 323.432,85 pesetas, y el de la construcción total de 708.196,45, de los cuales sacamos los precios unitarios siguientes:

Superficial.....	{ Metro = 872 pesetas.
	{ Pie = 67 <i>idem</i> .
Cúbico.....	{ Metro = 43,6 pesetas.
	{ Pie = 0,95 <i>idem</i> .





**Casa núm. 11 de la calle de Santa Engracia, propiedad de D. Rafael de Urbina, marqués de Rozalejo. Arquitecto: D. Emilio Antón.**



ESTA casa es de moderna construcción y se halla situada en la vía arriba citada, esquina á una calle particular que, sin prestar servicio público hoy día, muy pronto se pondrá en condiciones de que cumpla este cometido, por el gran desarrollo que está tomando esta parte de la población.

La figura del solar puede considerarse como un trapecio que tiene achafanado el ángulo que da á las dos calles á las que hace esquina, teniendo una superficie de 384,11 metros cuadrados,

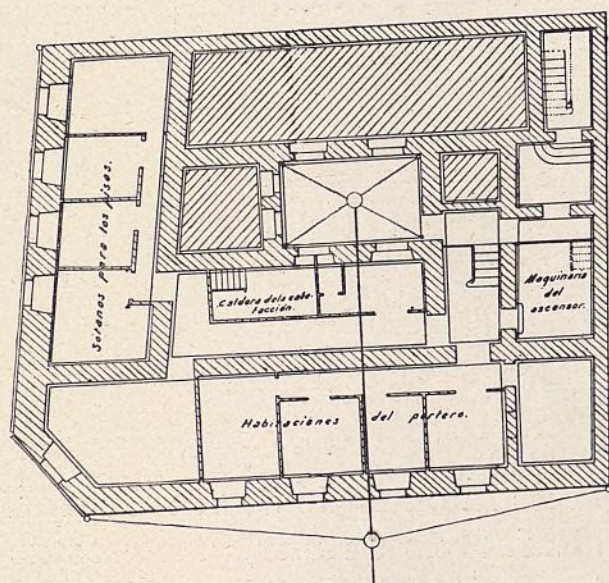
1— La casa.

equivalentes á 4.947,33 pies cuadrados, y cuyo coste ha sido de pesetas 49.473,30.

**Distribución.**—La altura total se divide en seis plantas, en las cuales se agrupan los distintos servicios del siguiente modo:

*Planta de sótanos.*—En ella sólo se vacían las dos primeras crujiás á la calle de Santa Engracia, una á la medianería y otra á la calle particular. En ellas se colocan las escaleras, tanto principal como de servicio, y las habitaciones del portero, compuestas

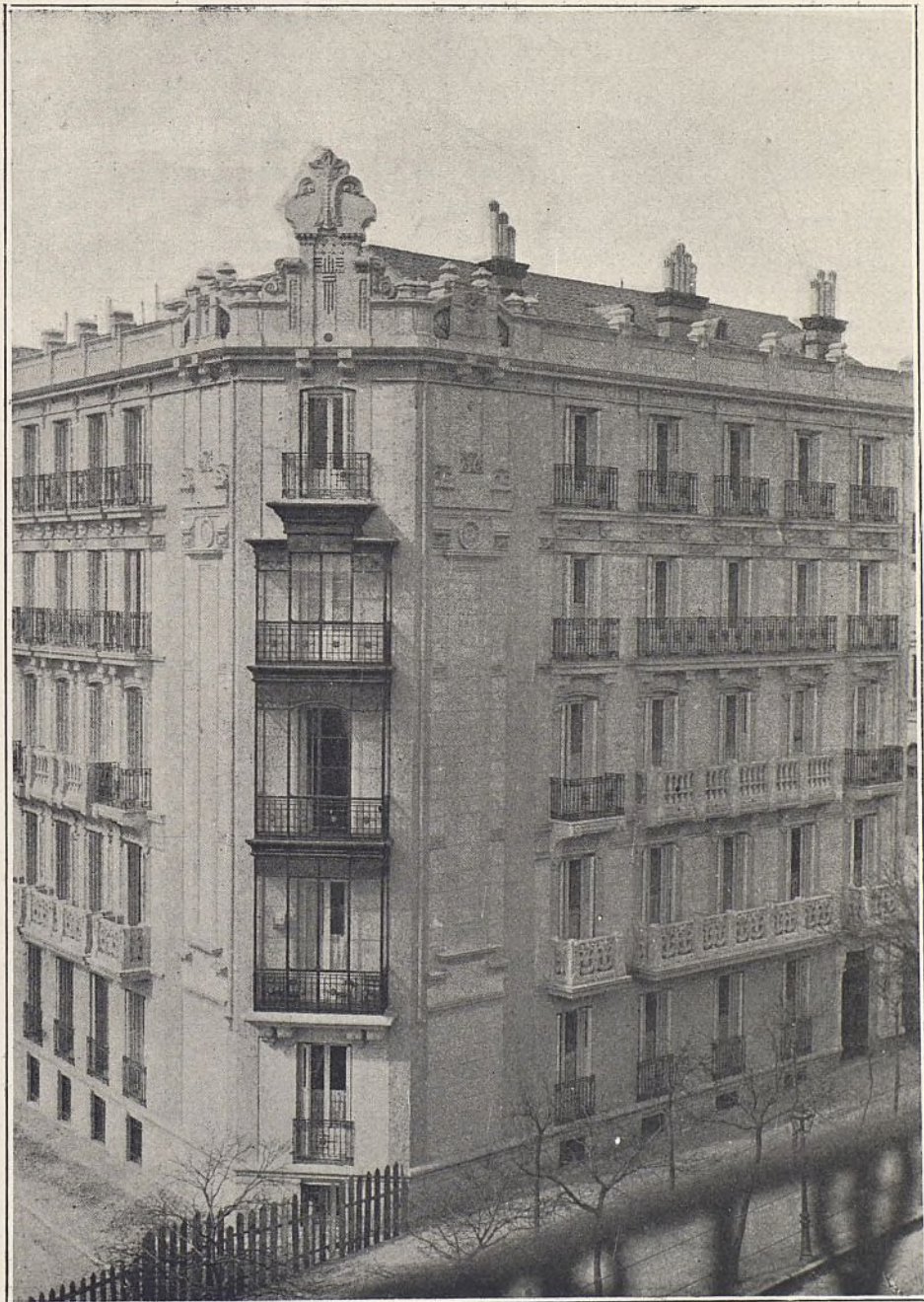
PLANTA DE SÓTANOS



de una cocina-comedor, tres alcobas y una salita, todo ello con luz de la calle de Santa Engracia; en la crujiá segunda de esta misma calle se coloca la calefacción, con su carbonera, etc.; en la de la calle particular, cuatro camarotes para otros tantos pisos; y en la crujiá á la medianería, la maquinaria para el ascensor y la escalera de servicio ya mencionada.

Como la altura del piso bajo sobre la rasante de las calles, en su punto menor, la esquina con el medianil, es de 0,80 metros, en el resto de ella tiene mayores alturas, lo que hace que el sótano esté medio enterrado solamente, con lo cual se dispone de abundante luz y ventilación.

*Planta entresuelo.*—Esta planta y la principal están destinadas



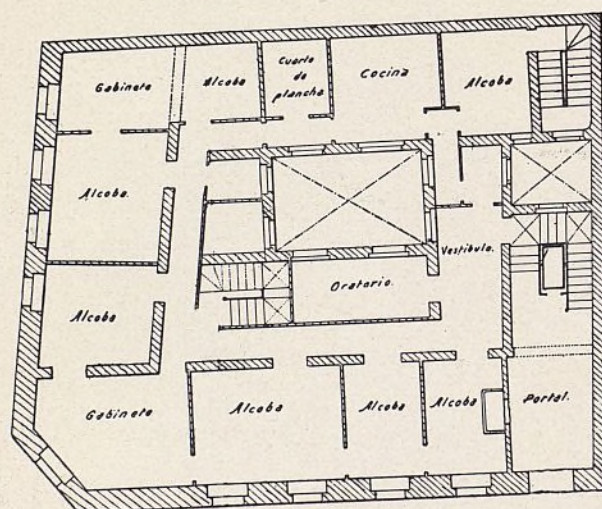
3—La casa.

Ayuntamiento de Madrid

al dueño de la finca, por cuyo motivo no encontramos en ellas más que alcobas y gabinetes y un pequeño oratorio. Por si el propietario deseara cambiar la disposición de los dos pisos en cuartos independientes, se ha dispuesto de una cocina, y, de este modo, para efectuar tal cambio no habría más que hacer desaparecer la escalera particular que pone en comunicación estos dos pisos. Además, contiene dos patios, las escaleras principal y de servicio y el portal.

*Planta principal.*—Como acabamos de decir, esta planta forma

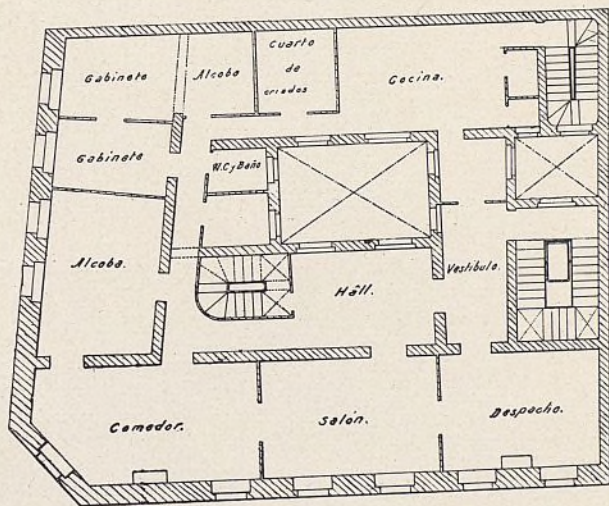
PLANTA ENTRESUELO.



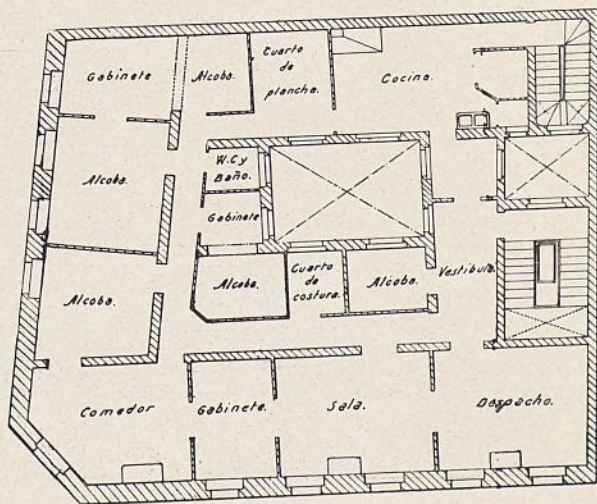
una sola vivienda con la anterior; así es que en ella encontramos, en la primera crujía, de modo que se comuniquen directamente unas habitaciones con otras, el vestibulo, *hall*, despacho, salón y comedor, todo ello perfectamente iluminado y ventilado, formando un solo conjunto muy bien distribuido; dos alcobas, dos gabinetes, el cuarto de baño y retrete, una gran cocina, con su antecocina y despensa, forman el conjunto de la planta, con sus tres escaleras: particular, general y de servicio.

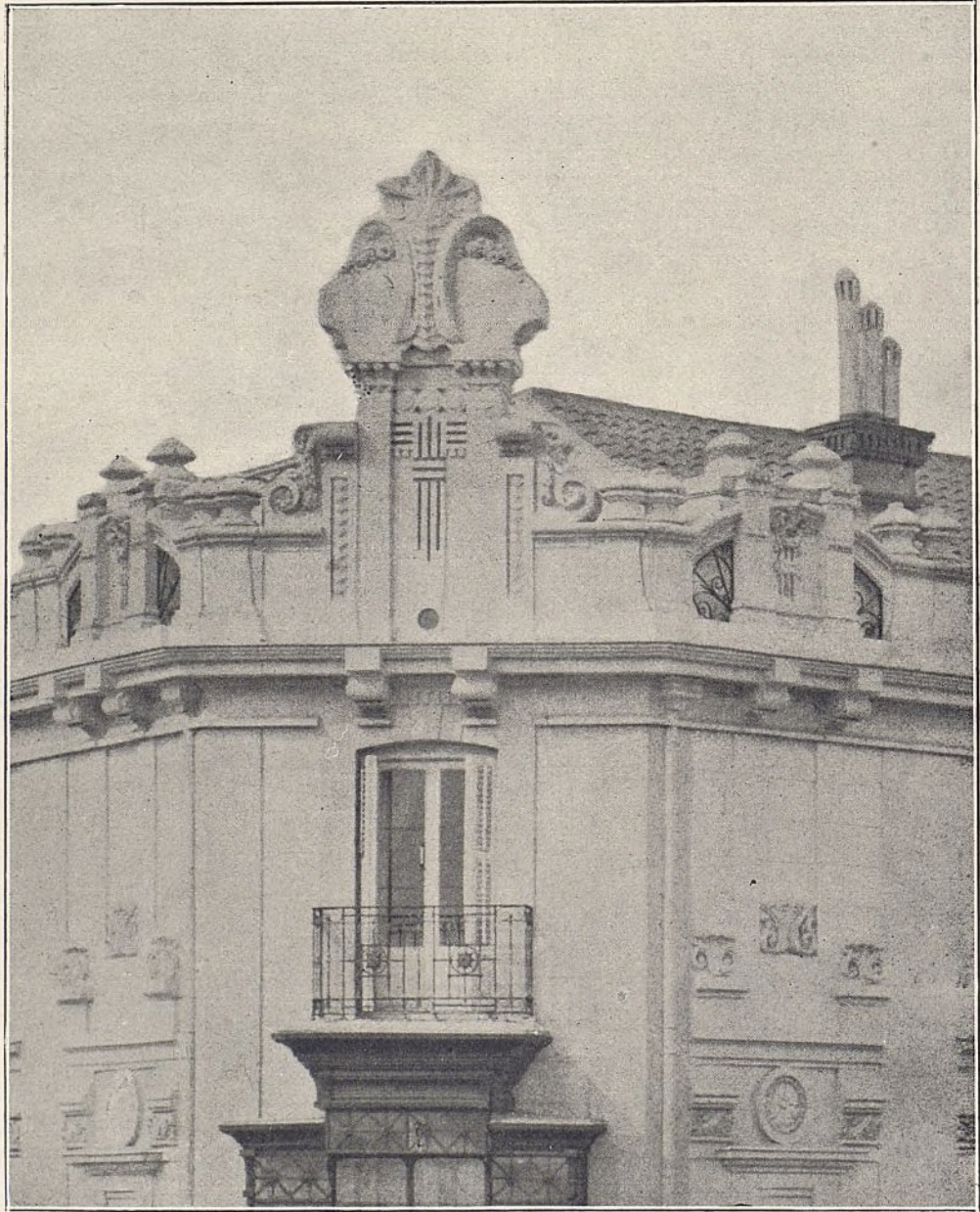
*Planta de los pisos primero, segundo y tercero.*—Cada planta es una sola vivienda, y consta de vestibulo, despacho, sala, comedor, tres gabinetes, cinco alcobas, cuarto de plancha, cocina, despensa, antecocina, cuarto de baño y retrete, y otro pequeño para

PLANTA PRINCIPAL



PLANTA DE LOS PISOS 1º, 2º y 3º





6—La casa.

Ayuntamiento de Madrid



7—La casa.

la servidumbre. Los dos patios ya dichos, con las dos escaleras, principal y de servicio, forman el conjunto de cada una de estas habitaciones, que tienen todas sus dependencias perfectamente ventiladas é iluminadas por las dos fachadas y los dos patios.

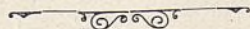
**Construcción.**—Fábrica de ladrillo recocho en los sótanos; zócalo de cantería en fachadas y patios; fachadas de ladrillo recocho estucado á la catalana; abultados y adornos de cemento; las traviesas y medianerías entramadas con madera de Cuenca; todos los pisos de hierro de doble T, y forjado de bovedillas. Los solados, de baldosín en sótanos y cocinas, de mármol en el portal, de pino de mélix en las habitaciones importantes, y rojo en los pasillos. Los tabiques son de placas de yeso sistema Schopp. Las cocinas tienen termosifón para baños y fregaderos. Calefacción de vapor á baja presión y ascensor eléctrico.

**Decoración.**—El decorado de sus fachadas es sobrio, de marcado sabor moderno alemán, teniendo algunos detalles de muy recomendable acierto, y presentando todo el conjunto un armónico aspecto.

El coste total de la obra ha sido de 230.000 pesetas, habiendo ejecutado todas ellas á completa satisfacción el maestro aparejador D. Santiago Nieto.

El precio unitario resulta:

Superficial.....	{ Metro = 598 pesetas.
	{ Pie = 46 <i>idem</i> .
Cúbico .....	{ Metro = 29,90 pesetas.
	{ Pie = 0,65 <i>idem</i> .



## La Escultura hispano-cristiana de los primeros siglos de la Era.

(Conclusión.)

Estudiados los sarcófagos de valor más ornamental que figurativo, y los de este carácter cuyas composiciones son puramente escultóricas, examinemos por fin el tercero y último grupo, que comprende aquellos en cuyos relieves los asuntos aparecen repartidos en compartimientos arquitectónicos, lo que presta al conjunto acentuado carácter decorativo.

Reclama en esta nueva serie lugar preferente por su buen arte el relieve de sarcófago empotrado sobre la puerta de la derecha de la catedral de Tarragona (fig. 20). En este relieve todavía no está practicado tal sistema con el rigor de que dan cuenta otros sarcófagos. En un buen trozo del que nos ocu-



Fig. 20.—Sarcófago existente en la portada de la catedral de Tarragona.

pa, la arquería es un accidente del segundo término, y cubriendo las columnas se desarrollan, formando una sola composición, dos asuntos que son dos milagros del Señor: la curación de los ciegos en Cafarnaum y la de la mujer que padecía flujo. Son escenas que pasan al exterior de la columnata, cual si ésta tuviese un valor real y no puramente decorativo en la composición. En el centro del relieve es donde resalta la arquitectura, dividiendo en tres compartimientos la composición, que se desarrolla en tres pasajes de un mismo asunto, cual es el milagro obrado por el Señor en la piscina probática. Primero se le ve entrar seguido de uno de sus discípulos, sirviendo de elemento, no sólo real, sino activo, de este pasaje la dicha arquitectura. Los otros dos pasajes aparecen uno encima de otro, con la consiguiente reducción de figuras, y son: en el inferior, el Señor acercándose á los enfermos; y en el superior, la curación del paralítico. Á continuación aparece representada la con-

versión de Zaqueo, el cual está subido en el árbol; y, por fin, la entrada en Jerusalén, yendo el Señor en la borrica.

En algunas cabezas de las figuras de este relieve creemos advertir ciertos retoques en el pelo, formando una línea de rizos bastante regulares sobre la frente, y otros retoques en los ojos, como indicación de las pupilas, que desvirtúan el carácter del trabajo romano del resto, y que es constante en los otros sarcófagos. El hecho tiene fácil explicación cuando se considera que esos detalles, sobre todo el del pelo, se advierten en las inmediatas figuras de apóstoles y profetas de la portada principal de la iglesia, y que pudo ser, por con-



Fig. 21.—Sarcófago existente en la Academia de la Historia.

siguiente, el retocador de aquel relieve cualquiera de los escultores que labraron estas figuras, en los siglos XIII y XIV.

Del indicado sistema arquitectónico decorativo se han descubierto en España dos ejemplares, ambos importantes, que deben agruparse con el anterior por el orden que los vamos á describir. Consideramos primero uno descubierto en 1834 en el cerro Tolmo, á legua y media de Hellín, cerca de la carretera de Murcia, y que es conservado en la Academia de la Historia (fig. 21). Sus



Fig. 22.—Sarcófago hallado en Martos (Jaén).

grupos, de á dos ó tres figuras, están rigurosamente repartidos en los siete huecos de una arquería de arcos rebajados, que apoyan sobre pilastras de orden compuesto. En las enjutas se ven coronas de laurel ó piñas alternadamente. Los asuntos son: en el hueco central, el Redentor predicando, y dos apóstoles en cada uno de los huecos inmediatos; en los de la derecha, el sacrificio de

Abrahán y el bautismo de Jesús; en los de la izquierda, Moisés sacando agua de la roca y el Señor sanando al ciego; de suerte que los dos asuntos tomados del Antiguo Testamento son los de los extremos, y los del medio corresponden todos al Nuevo; repartición ordenada que no hemos visto en los sarcófagos solamente decorados con figuras, y en los cuales la confusión de unos y otros asuntos es constante. El estilo es todavía algo libre.

No así en el segundo sarcófago arquitectónico (fig. 22), que fué hallado en Martos (Jaén), en 30 de Septiembre de 1896. Forman los compartimientos columnas de orden com-

puesto estriadas en espiral, como las del relieve de Tarragona, sobre las cuales apoyan alternativamente arcos rebajados y angulares ó de frontón, cuyas enjutas llenan sendas coronas. En cada hueco hay un asunto, que son: en el centro, como elocuente alegoría de la Fe, la negación de San Pedro; y en los de uno y otro lado, milagros del Señor: el ciego, la mujer del flujo, el paralítico, multipli-



Fig. 23. — Fragmento de relieve existente en el Museo Arqueológico de Sevilla.

cación de panes y peces, y conversión del agua en vino en las bodas de Caná.

En el Museo Arqueológico de Sevilla existe un trozo de relieve decorativo de sarcófago (fig. 23) del sistema que estamos estudiando. Solamente conserva parte de dos huecos: uno perfilado en figura de frontón, y otro de arco rebajado, con la columna de sustentación común de orden corintio, y su fuste estriado en espiral. Los asuntos representados, á pesar de lo incompletos que se ven, parecen ser: el de la izquierda, la negación de San Pedro, y el siguiente, alguno de los milagros del Señor, no conservándose más que una figura accesoría, de un apóstol. Este mármol romano-cristiano procede de Los Palacios, en la provincia de Sevilla.

Los veintitrés sarcófagos que dejamos señalados son los que en España pertenecen al arte romano-cristiano, denotando que el hieratismo impuso en ellos caracteres particulares que les son comunes con los del Oriente antiguo, y son los siguientes: por lo general, las figuras de los personajes sagrados (el Señor, los Apóstoles, Moisés, Abrahán) en los relieves cristianos, como las de deidades y reyes en los relieves egipcios ó asirios, son bastante mayores que

las de personajes mortales ó vulgares: diferencia que, salvo en algún frontón, por exigencia arquitectónico-decorativa, nunca hicieron por tal medio antirreal los griegos y romanos, cultivadores del Arte clásico; el relieve tiende á ser pequeño, y sus trazos duros y secos, inclinándose el trabajo al procedimiento del grabado, y apartándose, por consiguiente, del de la escultura propiamente dicha, cual se ve en los relieves egipcios de estilo tebano; y, por fin, es muy de notar la repetición sistemática, uniforme y monótona de un número reducido de motivos, cual se ve también en los monumentos orientales, señalando la existencia, no de escuelas, sino de talleres en que á las máximas salu-



Fig. 24.—Sarcófago hallado en término de Puebla Nueva (Toledo), existente en el Museo Arqueológico Nacional.

dables del Arte libre y progresivo sustituyeron las rutinas y pobres recetas que en todo tiempo estancaron el Arte y acarrearón su decadencia.

Queda por decir que al ser la Península invadida por los bárbaros, y operarse en la sociedad hispano-latina aquella crisis, á que contribuyeron, juntamente con ese hecho, la disgregación del mundo romano y la influencia del entonces pujante Imperio bizantino, el Arte marcó esa misma crisis manifestando distintas tendencias, que, circunscribiéndonos á los sarcófagos esculturados, podemos apreciar en cuatro sarcófagos distintos, con los cuales completaremos el cuadro propuesto.

El primer sarcófago que debemos mencionar es, á nuestro juicio, uno hallado en una cripta que fué descubierta en la dehesa de Santa María de las Albueras, término de Puebla Nueva (partido de Talavera de la Reina, provincia de Toledo), y que hoy se halla en nuestro Museo Arqueológico Nacional (fig. 24). En su frente, decorado también, aparece una arquería, sustentada por columnas corintias, que queda como en segundo término, ofreciéndose en primero las figuras, que son las del Salvador y sus doce discípulos, correspondiendo cada una á un hueco de aquélla. Faltan sus cabezas á todas las figuras. La central es la del Maestro, el cual está sentado, apoyando los pies sobre un pilar, que es el de la Iglesia. Este motivo del Salvador y el apostolado no lo hemos visto hasta ahora en sarcófagos cristianos primitivos, y, en

cambio, es frecuente, y casi obligado, en retablos y frontales de carácter bizantino y en portadas románicas; de manera que es ya un motivo medieval. También el arte difiere del de los anteriores sarcófagos. Las figuras, lejos de ser rechonchas, como en éstos, son alargadas; y el clasicismo de los plegados, más la elegancia de las actitudes, denota influencia de modelos griegos, que solamente puede ser debida al arte bizantino.

Esta influencia pudo ser indirecta, recibida con la importación de objetos de arte, de que dan testimonio algunos subsistentes, como el *emblema de plata*, llamado «disco» de Teodosio, y el díptico de marfil conservado en la catedral de Oviedo; pudo ser, y de seguro fué, directa, desde que los imperiales vinieron á España, reinando Atanagildo, en 554, estableciéndose en Valencia y extendiéndose por la Bética, de donde los echó Leovigildo, en 572; no con-



Fig. 25.—Sarcófago descubierto en la iglesia de Santa Cruz de Écija, donde se conserva.

siguiéndose arrojarlos de las costas hasta los tiempos de Sisebuto, en 612, y de los Algarbes, hasta los días de Suintila, en 624.

De esta influencia directa da testimonio el sarcófago descubierto en 1886 en la iglesia de Santa Cruz, de Écija, donde se conserva, y su vaciado, que reproducimos (fig. 25), en el Museo de Sevilla. Este sarcófago, que fué objeto de una monografía del Sr. Sales y Ferré (1), es ejemplar único y notabilísimo, pues su relieve, completamente distinto de los anteriores, y con marcados rasgos que revelan la buena tradición griega, es evidentemente de mano bizantina, de lo que persuaden, á la par que el estilo, los epígrafes griegos que acompañan á las figuras. Son éstas pocas y distanciadas, al contrario que en los relieves latinos, á cuya aglomeración de asuntos ha sustituido aquí una sobria disposición que solamente admitió tres motivos. El central está constituido por el Buen Pastor con sus ovejas; á un lado, el sacrificio de Abraham; al otro, Daniel en la fosa de los leones. Pero estos asuntos, aun los dos primeros, tan repetidos en los sarcófagos latinos, no tienen con éstos nada de común; desde luego se advierte que proceden de otros modelos, concebidos de distinta manera, y sin el carácter pintoresco de aquéllos. En cuanto al estilo, la diferencia es todavía mayor, manifestándose una tradición del sentimiento

(1) Sales y Ferré: *Estudios arqueológicos é históricos*, páginas 151 á 167; Madrid, 1887.

de la forma y una dignidad en las figuras que no se advierte en los relieves latinos; variando también las proporciones de las mismas, que, lejos de ser rechonchas, son más bien alargadas. Pero la diferencia más sensible es la del trabajo, pues el relieve es de muy poco resalte, apareciendo las figuras como grabadas en un plano paralelo al del fondo, por haber sido no más destacadas de él al rebajar la superficie del mármol.

Posiblemente no sería éste el único monumento de su género que labraran en la Bética artistas bizantinos, y es muy natural que tales ejemplos de un nuevo arte, en un país en que á la sazón no había ninguno definido, influyese notablemente en los escultores indígenas.

Ejemplo de ello nos ofrece el frente incompleto de un sarcófago labrado en piedra descubierto por el Sr. Góngora en Alcaudete (Jaén), y hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 26). Su arte, muy decadente,



Fig. 26.—Sarcófago descubierto en Alcaudete (Jaén) y existente en el Museo Arqueológico Nacional.

revela, de una parte, que aún su autor vivía en aquellas máximas de la aglomeración de figuras y fiel á los modelos latinos; pero en la técnica sigue el nuevo sistema de dar á las figuras poco resalte, grabarlas á la manera hierática, con una rigidez que marca harto claramente el estado de postración á que llegaba el Arte. Los asuntos, repartidos en dos registros, formando una especie de doble friso, son la resurrección de Lázaro, la multiplicación de panes y peces, Jael matando á Sisara, y Daniel en la fosa de los leones.

Este sarcófago y otros monumentos dejan comprender que aquella saludable influencia de los bizantinos no tuvo eficacia entonces; y del grado de decadencia y de rudeza á que llegó el Arte por el siglo VII ú VIII da cuenta otro sarcófago que, á principios del siglo XIX, fué hallado en una heredad en término de Quintana-Bureba y Boezo, al norte de Briviesca. Hoy posee este sarcófago el Museo de Burgos. Está labrado en piedra berroqueña, y los relieves que le decoran por sus cuatro lados, en lo cual ya se diferencia este sarcó-

fago de los anteriores, labrados todos para ser adosados á la pared, son de asuntos de obscura significación, de pocas figuras, espaciadas, pero sin nada de común con el de Écija, pues la tosquedad del trabajo y lo infantil del estudio solamente lo relacionan con los relieves de las basílicas asturianas—San Miguel de Linio, Santa María de Naranco, Santa Cristina de Lena—, que denotan todavía parentesco con ciertas figuras de bronce visigodos poco conocidos, pero idénticos á los hallados en cementerios de Hungría, Baviera y Francia, en los que ha podido reconocerse el Arte de los pueblos bárbaros. Dicho sarcófago de Briviesca está hoy conservado en el Museo Arqueológico de Burgos. Su imaginería, si por un lado denota relación con la de los sarcófagos romano-cristianos, por otro responde á nuevos conceptos. Al primer aspecto



Fig. 27.—Sarcófago hallado cerca de Briviesca.

responden en uno de los frentes la representación del Pecado original, ó sea de Adán y Eva en el Paraíso; de la Redención, figurada en el sacrificio de Abrahán, y del Buen Pastor. Pero el otro frente (fig. 27), que es verdaderamente el de asunto obscuro, diversamente interpretado (1), parece representar pasajes de la vida real, tal vez de la de un eclesiástico ó monje, que pudo ser para quien se labró el sarcófago, y símbolos religiosos. De éstos, nos son bien conocidos, como hemos tenido ocasión de ver en sarcófagos anteriores, las vides que adornan los extremos de la composición; lo son las palmeras, puesto que la palma aparece repetidísima en los monumentos figurativos cristianos como símbolo de victoria conseguida ó esperada, esto es, de la vida eterna; lo son las liebres, que, si bien su simbolismo no ha llegado á ser resueltamente definido, parece indudable que se relaciona con la idea de la timidez con que el alma humana recorre el camino de la vida, y frecuentemente se ven tales figuras asociadas á la palma; lo es el emblema griego del nombre de Jesucristo, que sobre una de las palmeras ó árbol de victoria aparece, y con la liebre que hay al pie del árbol, compone un emblema del curso, victoria y premio de la vida del justo; lo son, en fin, el Sol y la Luna, cuyo

(1) Lo fué primeramente por el Sr. Del Val en el *Semanario Pintoresco Español*, tomo correspondiente al año 1842, pág. 311; después por D. Rodrigo Amador de los Ríos en su libro *Burgos* (de la colección *España y sus monumentos*), pág. 1.011. Últimamente, el Sr. Larrañaga, conservador del Museo de Burgos, nos ha enviado una curiosa nota

conjunto es otro emblema de la vida humana. Símbolo pudiera ser también, ú ofrenda fúnebre, la guirnalda que se ve al lado izquierdo. Pero lo que no tiene explicación satisfactoria en la simbólica es la serie de figuras humanas. El Sol y la Luna están sobre dos de estas figuras y á los lados de un artificio que parece una escalera, recordando la escala de Jacob, la cual puede ser muy bien símbolo de la ascensión á la vida eterna. Dichas figuras, una de mujer con toca, otra de hombre con ropa talar, no es fácil adivinar á quiénes representan. Ni tampoco otra que, en evidente relación con ellas, se ve á la derecha, sentada en una especie de cátedra, con un cetro adornado con una paloma y un extraño símbolo, que recuerda algunos egipcios, en la cabeza. Tampoco es fácil definir la representación del grupo de la izquierda, formado por dos figuras: una que por su ropa talar ha sido considerada como representación de un eclesiástico, y que lo que parece vestir es el *colobium* ó primera vestidura de los diáconos, adornado con las dos fajas verticales de púrpura (*clavi*), y un seglar con túnica corta y manto.

Por su misma rareza es muy notable este monumento.

De todo lo expuesto se deduce, á la par que las fases recorridas por el Arte en su transformación de lo pagano á lo cristiano, que la cronología de esos sarcófagos debe modificarse, asignando como primera fecha el siglo III y el IV, hasta 313, para el sarcófago figurativo de Ampurias y algunos, los mejores, de los que llevan emblemas ó figuras, en los cuales se velaba la idea cristiana; el siglo IV, desde el dicho año, para los de mejor arte; el siglo V para los decadentes, cuales son los primeros de Gerona; y el siglo VI para los posteriores, pudiendo llegar al VII ú VIII con el de Briviesca.

Son, en suma, veintiséis sarcófagos, y sus relieves bastan para trazar la transformación del Arte, que del clasicismo volvió á la infancia, para recorrer nuevos períodos de arcaísmo, hasta reconquistar su libertad. También el Arte hizo su reconquista.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.



VENANCIO  
VALLMITJANA

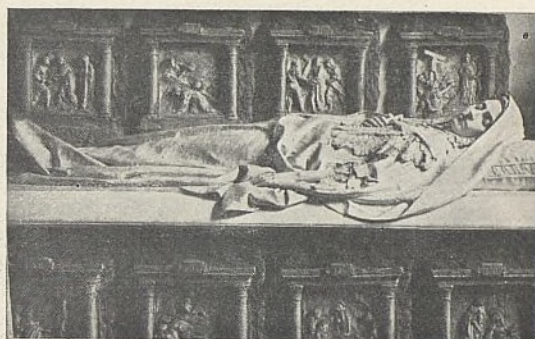
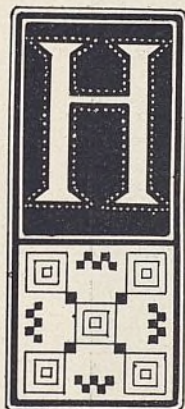


Figura yacente.

V. Vallmitjana.



Es aquí uno de los escultores que, en unión de su difunto hermano Agapito, se han hecho conocidos de España y del extranjero.

Cariñoso con todos y amantísimo de la interpretación del natural, fueron cualidades iniciadas desde su juventud, cuando cursaba sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, bajo la dirección de Damians Campeny, profesor del Antiguo y Natural.

Su asiduo trabajo y amor al estudio contribuyeron á exhibir algo en las Exposiciones, ansioso de ver la aceptación de sus obras, determinándose á presentar en la del año 1864 una estatua en yeso, *La Tragedia*, que mereció los elogios de los inteligentes, la cual fué adquirida con destino al Conservatorio de Artes de Madrid, siendo sensible que, tanto el edificio como la citada estatua, fuesen víctimas del incendio que poco después ocurrió.

En la siguiente Exposición, celebrada también en la corte, presentó otra escultura en yeso, *La Comedia*, que superó en ejecución á la anterior por la corrección del dibujo y lo admirablemente compuesta.

La Sociedad parisiense del periódico ilustrado *Le Figaro* convocó á un concurso universal entre escultores para recompensar la mejor estatua de *El Figaro*, habiéndose presentado cincuenta y seis artistas disputándose el premio, entre los cuales alcanzó el Sr. Vallmitjana el segundo, que recompensaron en metálico.

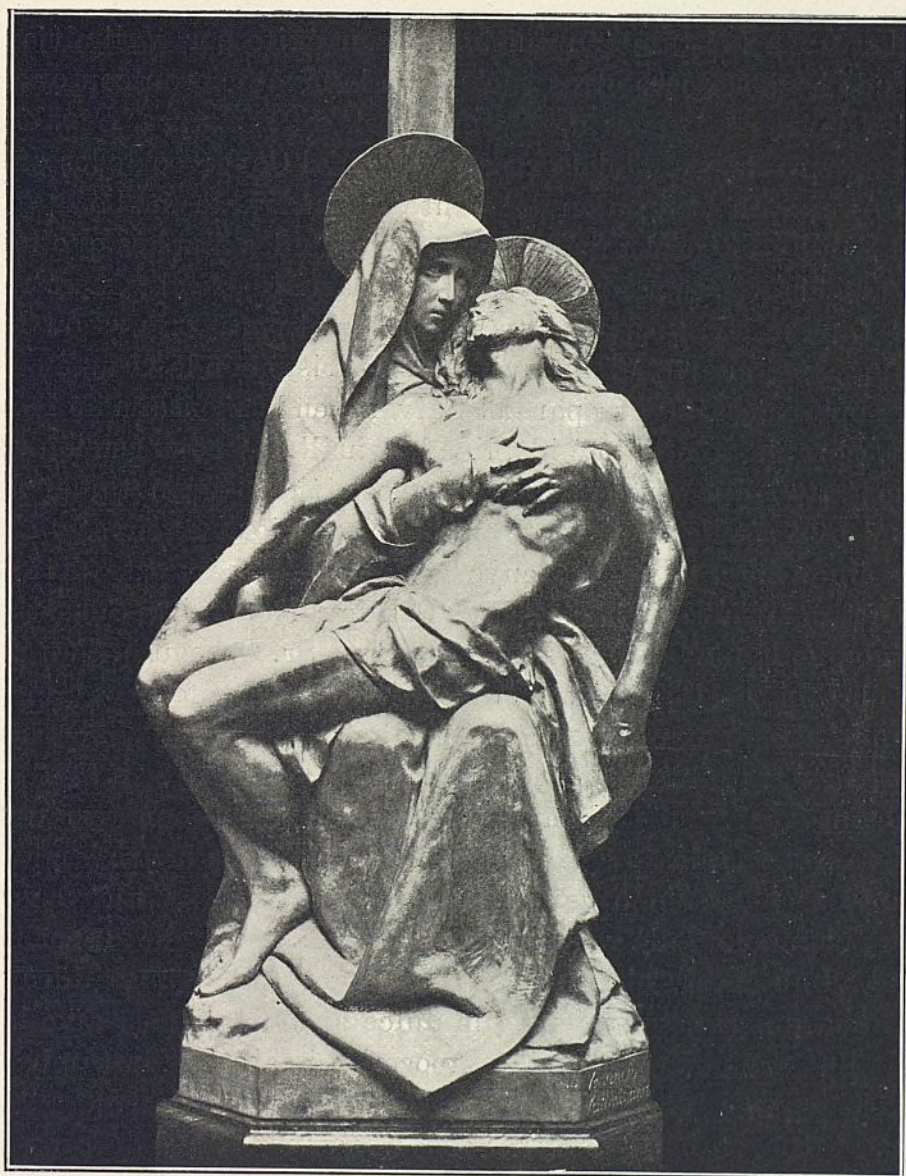
El año 1890, en la Exposición celebrada en Madrid, obtuvo



La Tradición.

V. Vallmitjana.

premio de primera clase su obra *La Tradición*, arrogante figura hábilmente estudiada y de gran carácter, contribuyendo, en virtud de la pulcritud del dibujo y lo bien terminado de sus obras, á que el acaudalado lord Stanley, de Londres, le encargase el grupo en mármol *La Belleza dominando la fuerza*, preciosa composición en donde revela el detenido estudio del natural y las cualidades de un artista de nacimiento, viéndose la morbidez del desnudo en la



V. Vallmitjana.

mujer sin perder la parte anatómica de dudosa forma, acusando hasta los menores detalles, así como la dulce y delicada corrección de líneas, que contrasta con la feroz expresión del rey de los animales, primorosamente dibujado y modelado.

Tan complacido quedó del encargo verificado el Sr. Stanley, que ordenó le hiciera los retratos en mármol de cuerpo entero de él y de su señora, los cuales le agradaron sobremanera.

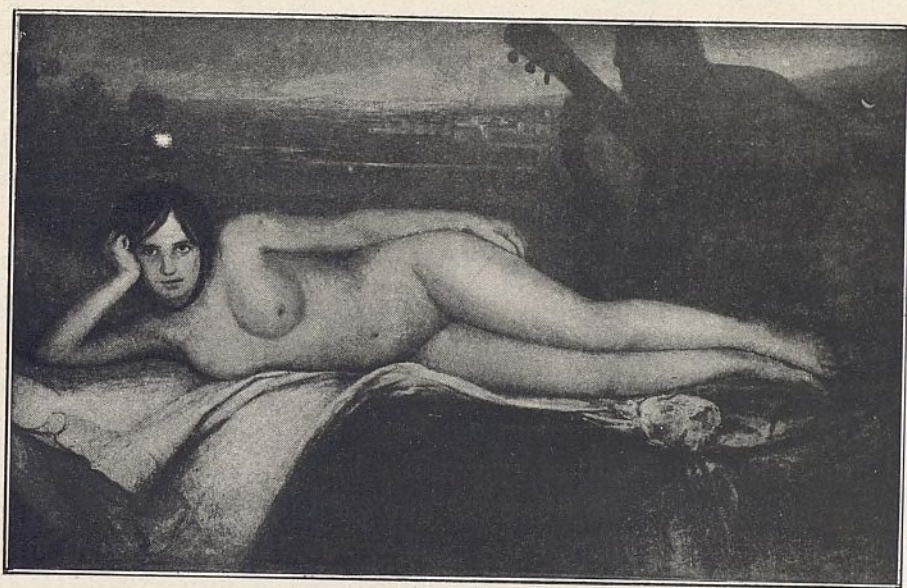
El retrato fué también cultivado con éxito por Vallmitjana, habiendo hecho, entre otros varios que le favorecieron con encargos, los de los *Marqueses de Comillas, Abella, Campos, Samiá*; el del banquero *Arnús*, el del ex presidente del Congreso de los diputados Ayala, que, en unión del panteón construído en el cementerio de San Justo, de Madrid, fueron otros de los muchos que hizo.

No menos afortunado fué este genial artista en el género religioso: *La Piedad*, grupo colosal en mármol para Arenys de Mar (Cataluña); el cuarto *Misterio de Dolor* (Cristo con la Cruz á cuestas) es una colosal figura para el Calvario en la montaña de Montserrat, notable de dibujo é idealidad, sencilla de composición y de una majestad que cautiva; y la composición de gran tamaño en mármol *La Trinidad*, existente en el cementerio de Arenys de Mar.

La linda figura yacente cuyo grabado encabeza este artículo está en el mausuleo de la iglesia de San Ignacio, en San Sebastián, encargo que le hizo el acaudalado peruano Sr. Orbegozo. Tan preciosa obra hace alejar el terror de la muerte cuando contemplamos aquel rostro expresivo, dulce de líneas, párpados caídos orlados por luengas pestañas, la preciosa y sencilla bata con cascadas de encajes compuestos hasta con cierta licencia de coquetería mezclándose con ondulosas cintas, las manos carnosas acariciando un pliegue de su preciado vestido mientras la derecha toca suavemente el símbolo de la redención, que pende del pecho; repetimos que, al admirar esta obra, no se puede menos de alejar la idea tétrica de la muerte, suponiendo un dulce sueño donde la angulosidad de líneas no existe, como tampoco las huellas de la tumba.

En el paseo de San Juan, de la Ciudad Condal, tiene una arrogante estatua en bronce—*Wifredo*—bien modelada y de gran carácter, digna de encomio; no dejando este artista, á pesar de su avanzada edad, de asistir á la clase de Modelado y Vaciado en la Escuela Superior de Artes é Industrias de Barcelona, donde es querido de sus discípulos, trabajando asiduamente con el cariño ó entusiasmo de la juventud, ocupándose en estos días en la terminación de la estatua que corona el monumento á los héroes del Bruch en la guerra de la Independencia.

EMILIO ORDUÑA VIGUERA.



Musa gitana.

Romero de Torres.

JULIO ROMERO ==  
== DE TORRES

HACE ya algunos años que nuestra pintura, arrastrada por el movimiento extranjero que pudiéramos llamar de la *conquista del aire libre*, producía siempre en un sentido casi único, con un carácter que bien merece el calificativo de monótono. Salvo alguna que otra figura saliente, que aportaba un temperamento y una original manera de ver y resolver los problemas de la luz y el color, los demás imitaban, actuaban de comparsas. El impresionismo rebelde había llegado á convertirse, en manos de los más, en un nuevo recetario, tan vacío y muerto como aquel en que degeneró la pasada pintura de historia. Lanzados por ese camino, ahogados los buenos por las numerosas medianías, surgieron las fórmu-

las, los criterios cerrados, y un fanatismo antiartístico y del peor gusto.

Ya en ese terreno, creyóse que todo el valor de la pintura, más que en la armonía de la línea y del color, residía en la ruda y vulgar manifestación de la verdad. Se aceptaron todos los asuntos, por inexpresivos que fuesen, y en su disposición se adoptaron las más antiestéticas y corrientes, esas que no dejan ni un resquicio para que por él asome el espíritu.

En este afán de la reproducción exacta y vulgar, cuando se la sometió á fórmulas, se llegó á un arte de colores agrios, disonantes, en el que la línea no tenía expresión y los acordes cromáticos eran despreciados; un arte, en fin, en el que toda unidad expresiva, toda espiritualidad, todo acento decidido y revelador de un temperamento sentimental, estaban proscritos. La conquista de la luz, fanática y brutalmente perseguida por la masa, mató ese sentido que poseyeron los grandes maestros, en cualquier escuela que hayan militado, que les inclina á convertir el arabesco de las líneas principales de un cuadro y el conjunto de sus coloraciones en un acorde único y revelador de las energías espirituales que albergan en sus almas.

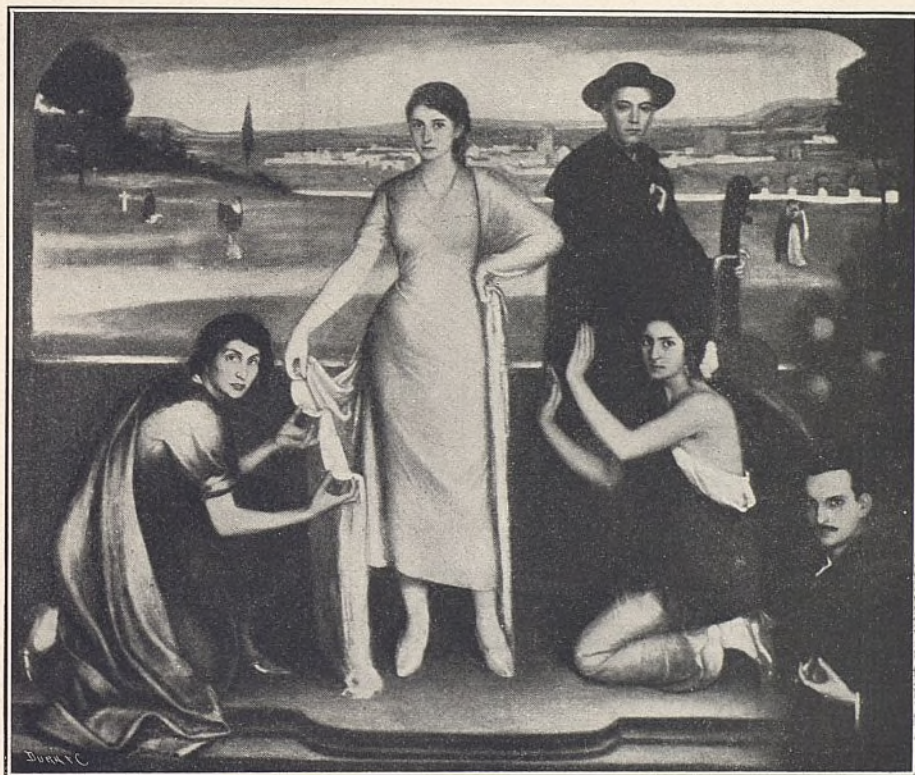
La reacción debía llegar. La pintura no podía quedar para siempre abandonada en el terreno de una vulgaridad avasalladora y creciente. La conquista de lo externo, indispensable y justa, no podía ni debía ser enemiga de lo interno, de ese alma que debe vibrar, armonizándola, en toda obra de arte. Y esa reacción llegó, manifestada por algunos artistas que bien pudiéramos llamar *románticos*, y una de cuyas figuras más salientes es Julio Romero de Torres.

\*  
\* \*

En ninguno de los artistas de este grupo encontramos mejor ni más intensamente expresados de lo que están en las obras del artista que nos ocupa todos los caracteres de esta nueva tendencia en pro de lo bello espiritual.

El examen atento de las reproducciones de cuadros que acompañan este artículo nos revela, como primera característica, la intensa vida de los rostros, que adquiere su mayor expresión en la

mirada. Lo primero que atrae en las figuras de Romero de Torres son los ojos: en ellos se concentra todo el poder sugestivo; son el centro al cual se subordina el resto. Aquella maravillosa manera da tratar la luz de los grandes maestros—Rembrandt, Velázquez, Goya—, consistente en escoger un punto como centro luminoso,



Andalucía.

Romero de Torres.

rebajando el resto con una insensible y admirable gradación para que aquél resaltase, se manifiesta en Romero de Torres con una doble cualidad: los ojos de sus figuras, á más de ser, por lo general, el punto más luminoso, son también el centro más expresivo, el revelador de la intensa vida interior de sus personajes. Es un doble y feliz acorde que sugestiona.

No puede negarse, cualquier opinión que en materia de Arte se tenga, que los cuadros del pintor cordobés atraen, que en sus figuras hay un gran poder sugestivo y que en sus rostros se encuentra algo más que la línea y el color; y que es un alma concentrada, cargada de fuerza pasional latente, que reposa por el mo-

mento, pero que está en acecho, asomada á las ventanas de los ojos, esperando el momento de entrar en acción.

Escogido por el artista ese centro espiritual de atracción, se observa que todo en sus cuadros es un acompañamiento que se subordina y obedece de una manera franca y armónica á la expres-



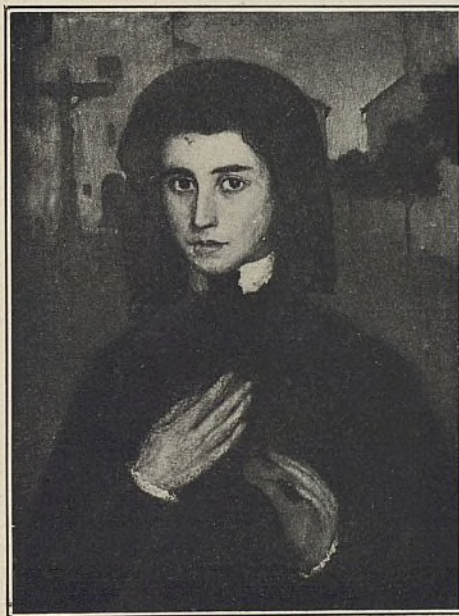
Amor místico y amor profano.

Romero de Torres.

sión apasionada y sentimental, que es la nota dominante. Las obras de Romero de Torres constituyen, por esta cualidad, un acorde perfecto y admirable; y la composición, ese elemento de la producción artística despreciado y hasta olvidado por los fanáticos de la luz y de la realidad, adquiere en este caso el valor que le corresponde. Es un medio para acentuar la expresión espiritual.

Para ello, las líneas de composición son siempre las más senc-

llas. Nada de violencias ni de líneas exageradamente movidas ó bruscamente quebradas, que pudiesen atraer la atención con exceso, apartándola de lo principal. En general, bastan á Romero de Torres las verticales y horizontales para encajar sus composiciones. Verticalidad en las figuras; horizontalidad en los fondos (*Andalucía, Amor místico y amor profano*); y para completar esta tranquilidad de líneas, una perfecta ponderación de masas, que en



Fuensanta.

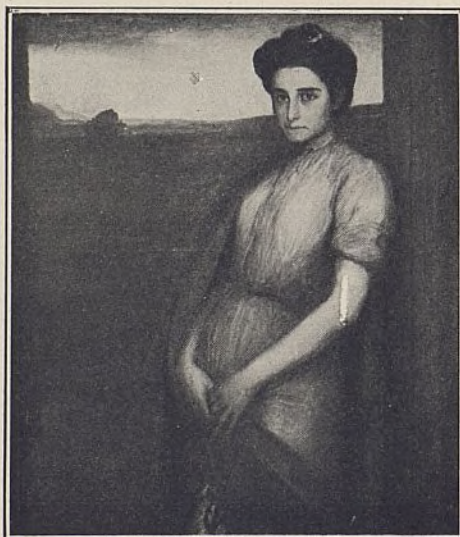
Romero de Torres.

muchos casos es simple simetría. Sólo en la *Musa gitana* la horizontalidad domina en absoluto; la simplicidad de la composición es grande, y el ritmo sencillo. En el conjunto de estos cuadros nada hay que disuene, que se destaque con violencia; hasta los colores se apagan y se funden, como si respetasen calladamente la exaltación de las almas, condensada en los rostros y en las miradas intensas y, en ocasiones, agudas, como ocurre con la fina y nerviosa cabeza del pintor, que aparece en la parte baja y á la derecha del cuadro *Andalucía*.

Estas cualidades de composición de los cuadros de Romero de Torres les dan un aspecto arcaico. Para los observadores superficiales, que sólo buscan en la obra de arte una impresión de reali-

dad, ó que sólo aman las cosas *bonitas*, los cuadros del pintor cordobés tienen algo de ofensivo, y se vengan de esta ofensa á sus gustos acusándole de imitador de lo antiguo, determinando con ello un absurdo retroceso en el Arte. Y, en el afán de mostrar erudición, mezclarán con la obra de Romero de Torres, como una acusación, los nombres de Tiziano y de los *quattrocentistas* florentinos.

Creemos injustas y fuera de razón tales opiniones. Ya hemos visto que gran parte de este aspecto de arcaísmo es hijo pura-



Bendición.

Romero de Torres.

mente de la intención espiritual que informa los cuadros de Romero. Existen formas que responden y responderán eternamente á determinadas modalidades en la manera de comprender el Arte. ¿Acusaremos á los *prerrafaelistas* ingleses de imitadores y arcaicos en Arte? El amor de los artistas de esta escuela á la expresión espiritual fué la causa del aspecto de sus obras. Un ideal de la misma índole determina un lenguaje parecido, una serie de formas expresivas semejantes. ¿No es absurdo calificar estos hechos de manera despreciativa como puras imitaciones? Aquella *alteración sistemática de las partes*, en vista de una mayor exteriorización de ciertos caracteres, de que habla Taine—y creo no pueda acusarse al eminente escritor francés de hombre idealista y poco científico—, encuentra su confirmación en estos hechos. Una misma

orientación en las intenciones produce un cierto aspecto de igualdad en las formas que la expresan.

*Musa gitana* es quizá la obra en que más se han de condensar las acusaciones de imitador lanzadas á Romero de Torres, por ser la más asequible para todos. La disposición general del cuadro ha hecho sonar el nombre de Tiziano, recordando una de sus *Venus*, y después de esto no se ha querido ver más. Sin embargo, colocándonos en ese punto de vista superficial, ¿no podríamos hablar con iguales razones, quizá con más, de la *Maja desnuda*, de Goya? Y, puestos en ese terreno, ¿por qué no hablar de la *Olimpia*, de Manet? Si ciertas semejanzas permitiesen hablar de imitaciones, podríamos acusar á Goya y á Manet de faltos de originalidad. Por ese camino destruiríamos á muchos maestros. Si en la *Venus*, de Tiziano, y en la *Olimpia*, de Manet, triunfa la carne, y en la *Maja desnuda*, de Goya, predomina el dejo picaresco, en la *Musa gitana* brilla la característica de la obra de Romero de Torres: la intensidad espiritual, la expresión concentrada de un gran sentimentalismo. El cuño de su temperamento está grabado de un modo indeleble en aquella mirada intensa de sus ojos húmedos, respondiendo todo á una tendencia concreta, que está de perfecto acuerdo con la que se manifiesta en las demás obras del pintor cordobés. Ante esta unidad de su labor, realizada de una manera admirablemente armónica, que no acusa vacilaciones, y sí una confianza absoluta en la propia manera de sentir, no es gran cordura hablar de imitaciones por el solo hecho de ciertas semejanzas de línea ó de disposición.

\*  
\* \*

El admirable acorde expresivo que se revela en las obras de Romero de Torres, destinado á manifestar de una manera serena y concentrada toda la carga pasional de los espíritus, hace de sus cuadros compañeros amables, sugestivos, de una melancolía atractiva, como si evocara en nuestro pensamiento algo muy íntimo.

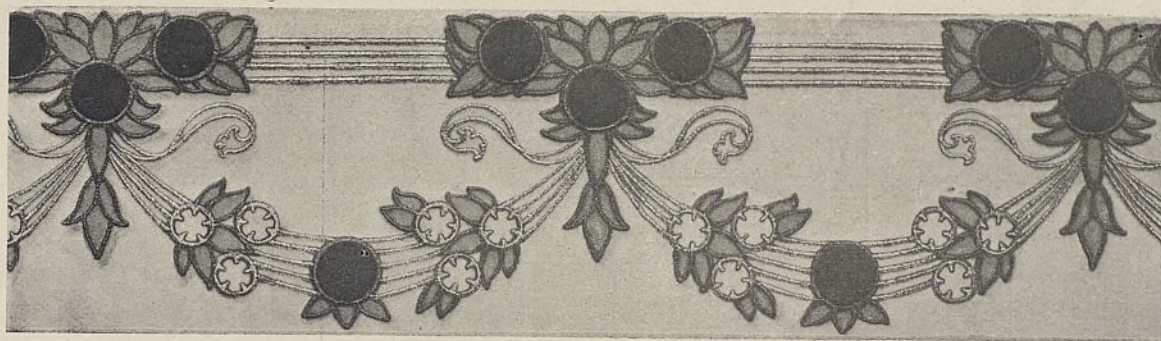
Las obras de este pintor giran alrededor de dos temas sentimentales. En el fondo de paisaje de *Andalucía* observamos á una pareja que se besa apasionadamente, mientras una figura reza ante la cruz de un cementerio. *Fuensanta* es un alma mística; *Ben-*

*dición* es una revelación sencilla y callada del amor. Los mismos temas se revelan de una manera franca, pero con matices delicados, en *Amor místico y amor profano*.

Toda la potencia espiritual, todo el sentimiento que late en los rostros de las figuras, oscilan entre esas dos pasiones, únicas en realidad: el amor y el misticismo. Son las mismas que han constituido el fondo inquebrantable del alma de nuestra raza. Por eso Romero de Torres es algo nuestro, y se le ama porque sus figuras, sus rostros, las miradas intensas y de pasión contenida, nos hablan un lenguaje conocido que agita el fondo de nuestro espíritu.

RICARDO AGRASOT.





Detalle del friso.

## MUÑOZ DUEÑAS Y ELADIO MORENO

DEBIDO á una serie de circunstancias y causas que han venido elaborándose y sucediéndose, desde que el Renacimiento fué borrando las enseñanzas del período gótico, el arte del mueble siguió una evolución cada vez más decadente. Falta espacio aquí para examinar esas causas y circunstancias, y en varias ocasiones lo hemos hecho ya en otros periódicos y revistas.

Dos resultados transcendentales produjo esa decadencia: fué el uno el perder artistas, artesanos y público la conciencia de lo que esencialmente es el arte del mueble; fué la otra una intromisión cada vez más avasalladora y nefasta de la escultura y de la arquitectura en el mueble, tanto para querer realzar á éste artísticamente, como para salvar esa falta de conocimiento claro de lo que el mueble debe ser, luchando sus constructores y proyectistas á brazo partido con la originalidad, que no hallaban, y que sustituían por la extravagancia. Claro es que esto no fué privativo del arte del mueble, pues en esa decadencia entraron todas las artes de aplicación, unas más, otras menos.

Á tales cosas se ha llegado en ese desconocimiento de lo que el mueble debe ser, que se ha creado un tipo especial de él, llamado de *fantasía*, y cuya inutilidad es reconocida, y, *lo que es peor, querida y apetecida* por todos los que pueden gastar algún dinero en esa clase de objetos. ¡No hay como desorientar el juicio para

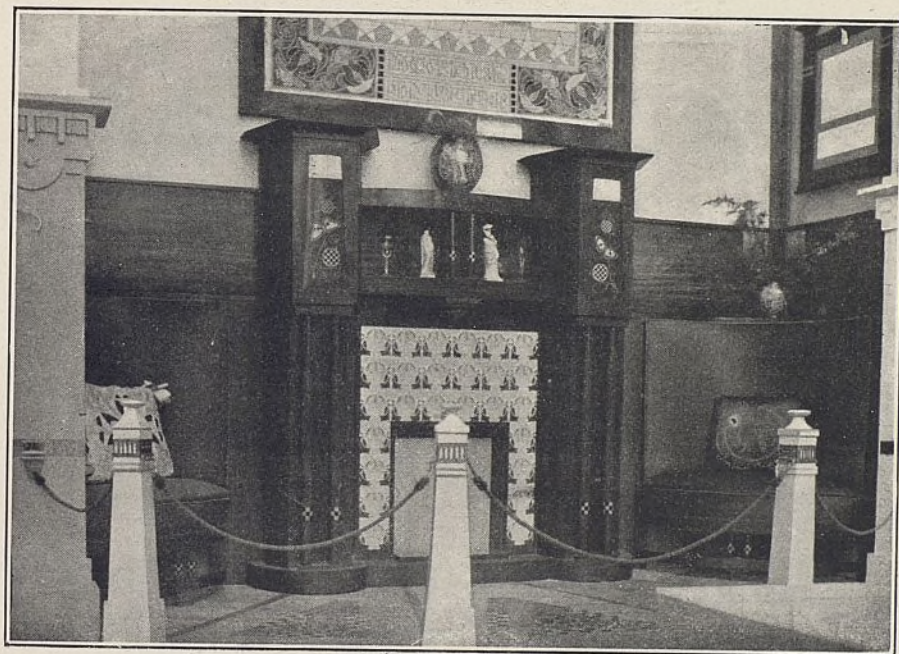


Conjunto de la instalación de Muñoz Dueñas y Eladio Moreno en la Exposición general de 1908.

llegar á los absurdos más grandes, y creerlos, sin embargo, como lógicos!

El mueble responde á una finalidad práctica de la vida, y *siempre, absolutamente siempre, al ejecutarse un mueble, esa finalidad debe existir y ponerse bien de manifiesto*. Esto es lo lógico, y contra ese principio, los constructores y los amantes de *sillas de fantasía*, en las que nadie puede sentarse, bajo pena de romperlas y descalabrarse quien tal haga, no tienen ni un solo argumento que pueda dejar de calificarse de tonto.

El Arte *nunca* debe ni destruir, ni aminorar, ni aun esconder ese principio de utilidad; al contrario, debe realzarlo. Y contra ese principio no pueden oponer un argumento sólido, racional é históricamente verídico (del Renacimiento hacia atrás) los constructores y los amantes de los muebles artísticos y de esa tonte-



Chimenea y divanes.

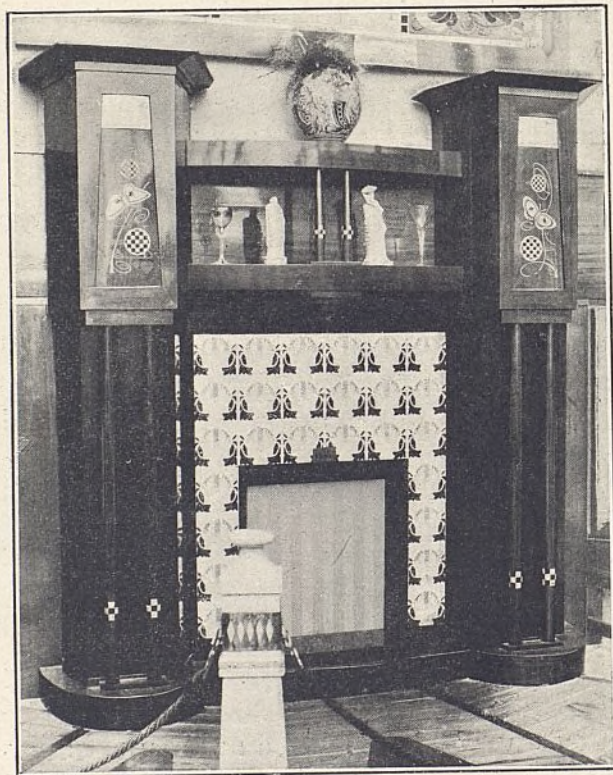
ría, hija de un temperamento infecundo, que se presenta con el nombre de *muebles de estilo*.

El mueble está siempre formado por un conjunto de elementos que obran como fuerzas y resistencias, y en este sentido, así como en el de utilidad, es *esencialmente arquitectónico*. Una silla, un sillón, taburete, mesa, banco..., son *muebles de sostén*; un armario, vitrina, aparador, cómoda..., son *muebles de encierre*, esto es, para contener algo. En unos y en otros, la *construcción* es esencialmente arquitectónica, y en el mueble, como en el edificio, desde el momento que en su realización entra el propósito de embellecimiento, unido al fundamental de utilidad, la obra resulta artística.

Claro es, y sobre ello llamo la atención del lector, que esto no implica el que hayan de entrar en el mueble formas privativas de

los edificios, y el tomar lo uno por lo otro trajo como consecuencia aquellos absurdos muebles del siglo XVI, y aun del XVII, en que un espejo, por ejemplo, parecía el hueco de la fachada de un palacio, con sus columnas y su tímpano.

La belleza fundamental de un edificio, como la de un mueble,



Detalle de la chimenea.

radica en su estructura constructiva, en la proporción de sus elementos, en la *adaptación perfecta de éstos á la finalidad útil del mueble*, en el movimiento de sus líneas, y en el acuse claro y terminante de su utilidad y de su construcción.

Público y artistas, á poco que les habléis de Arte, en seguida os mentarán á los griegos, é inevitablemente al Partenón. Pero no os fiéis mucho de esas palabras suyas: son lugares comunes. Cuando se habla de patriotismo, de engrandecimiento nacional, sale en seguida la enseña gloriosa roja y gualda, y el león y las torres que paseamos victoriosos por el Antiguo y el Nuevo Continente; pero aquello lo hicieron otros españoles; nosotros lo decimos. Así



Almohadones ejecutados, el de la izquierda en bordado y el de la derecha en pirograbado y oro, sobre cabritilla.

sucede con el mentar del arte griego y del Partenón: aquello lo hicieron otros artistas y lo admiró otro público; hoy sólo lo decimos; pero... hay quienes se atreven á admirarlo con hechos, no con palabras; ya lo veremos luego.

Pues bien: en ese tan zarandeado Partenón, como en los templos hermanos suyos, su belleza no estaba sólo en las esculturas y relieves; *éstos eran un rico adorno* de una espléndida y maravillosa obra arquitectónica, cuya belleza estaba en su construcción, en sus proporciones, en sus líneas y en el auge de sus elementos activos, como las joyas y los trajes no son la belleza de una mujer hermosa, sino el rico adorno de un cuerpo bello. Y á propósito de todo esto, y del valor de las joyas, encaja aquí muy bien aquel delicioso cuento de nuestro Bécquer: una mujer de espléndida hermosura se presenta en un sarao luciendo una bellísima perla, y las gentes elogian á la perla y á la mujer no, y ésta tira la perla. Á los griegos, que sabían más que aquella mujer en materia de belleza, no se les ocurrió nunca poner en sus edificios esculturas que eclipsaran la belleza de la obra arquitectónica, y si se habla con encomio de Fidias, también se reputa á Mnesicles y á Ictinios como padres de la gran maravilla arquitectónica. ¡Como que no ha habido dos Partenones!

Afortunadamente, después de unos siglos de desbordamiento de las artes decorativas, éstas vuelven á su cauce, al cauce lógico que deben seguir, y la belleza en ellas no se obtiene por maridajes estrafalarios de la escultura al mueble, sino por una construcción esencialmente clásica de él.

Ese movimiento, iniciado hace medio siglo próximamente por William Morris, ha ido extendiéndose por toda Inglaterra y Escocia, Alemania, Austria, Holanda, Bélgica y la misma Italia, y poco á poco va penetrando en España.

Muñoz Dueñas y Eladio Moreno son hoy dos campeones enérgicos, convencidos y sabios de ese movimiento, y prueba excelente de ello es su instalación en la actual Exposición de Bellas Artes. Fíjate, lector, en esa chimenea, y verás cómo toda ella obedece á los principios que antes expuse. Las joyas que la adornan, con ser, artísticamente hablando, valiosas, no destruyen toda ni una pequeñísima parte del valor constructivo del mueble; los azulejos de porcelana, los ajedrezados de las columnas, la marquetería, las



Tapiz bordado.

planchas de plata cincelada, la nota verde oscura del terciopelo de los divanes, tienden á realzar las proporciones del mueble, sus líneas, su construcción y su utilidad, pero no á destruirla, ó amiorarla cuando menos.

Además, esa instalación es á modo del testero de una habitación, y así el rico y soberbio tapiz, como el friso, todo forma un admirable conjunto, como partes de una gran composición.

El tapiz es sencillamente una obra maestra, una síntesis de admirable labor ornamental, en la que un motivo se desdobra en formas variadísimas, en policromía vibrante, armónica y bien ponderada, y una síntesis también de procedimientos técnicos en ese arte, amén de una ejecución extremadamente concienzuda, y así debe citarse con todo encomio á la ejecutante, doña Milagros Montoro.

De los almohadones basta con decir que el uno es un derroche de ornamentación lineal y de habilidad técnica, y el otro una feliz *trouvaille*, pues con una estilización sencillísima de una pluma de pavo real está conseguido su embellecimiento.

Y, por último, los azulejos de porcelana, construídos por la casa Bayarri, de Valencia, son una prueba clara de que en España pueden hacerse obras de arte decorativo ó industrial tan hermosas y perfectas como las mejores extranjeras, siempre y cuando al frente de la construcción no esté un rutinario, sino un amante de progreso, y haga los proyectos un verdadero artista decorador como es Muñoz Dueñas.

RAFAEL DOMENECH.

