



Concurso del Círculo de Bellas Artes (Sección de Arquitectura), con motivo del Centenario de la Independencia.



De los proyectos presentados á este concurso, tres han sido premiados, y de ellos acompañamos las fotografías y los nombres de sus autores.

El proyecto de nuestro querido amigo D. Tomás Gómez Acebo va acompañado de una notable Memoria, que, dada su poca extensión, vamos á reproducir, para conocimiento de nuestros lectores.

Dice así:

«Como leones se portaron los madrileños en la jornada del 2 de Mayo de 1808. Así como el león prefiere la libertad en el desierto, donde su sustento es contingente y el hambre espolea su bravura, á la carnaza segura en la jaula del domador, el madrileño, entre la dominación extranjera y el sacrificio, eligió éste.



Tomás Gómez Acebo (primer premio).

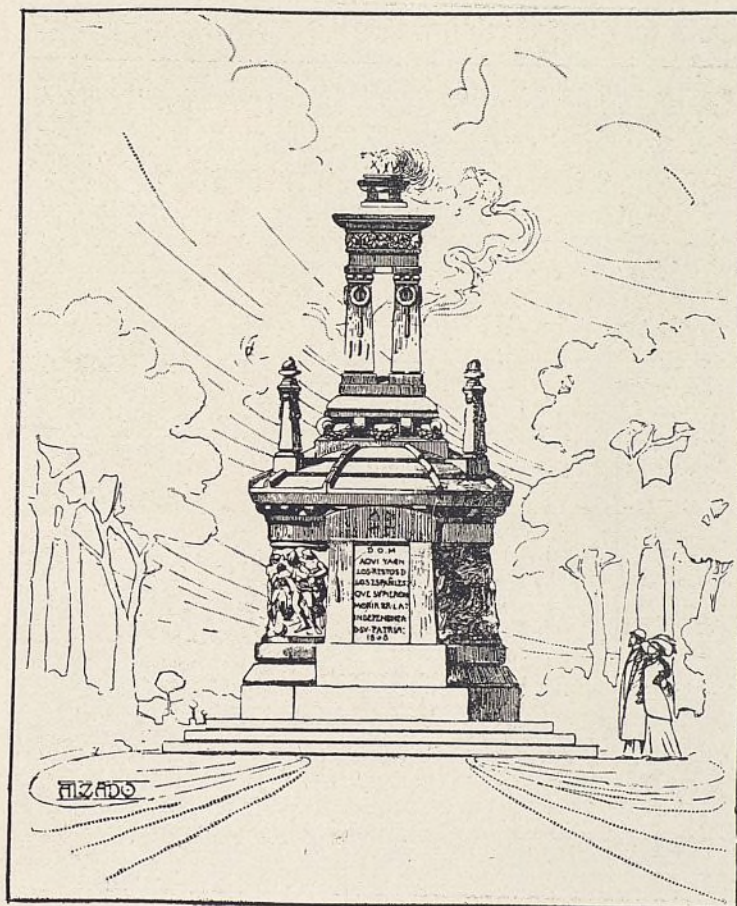
»Si Francia nos brindaba con su filosofía enciclopédica, sus «derechos del hombre» en lo político, su arte y su riqueza, todo lo cual sugestionó á los afrancesados, ¿cómo explicar la desgarrada y heroica protesta nacional, que cuenta, entre otros hechos, el que motiva este concurso? Es un punto de filosofía de la Historia que no interesaría al concursante si la producción artística fuese ajena al sentimiento creador, inspirado en la realidad del hecho.

»Tengo por evidente que las ideas de religión, amor y familia han sido y serán siempre las raíces más profundas é inmovibles de la idea de la Patria, y, sin duda, la casi totalidad del pueblo español estaba entonces tan divorciada de Francia como lo está hoy de quienes en aquel hermoso país tienen sobre ellas concepto esencialmente diferente.

»*Pro aris et focis*; «Por los altares y por los hogares», es una locución universal consagrada expresiva del sacrificio de la vida por la Patria, fundamento de aquella lucha, que he escogido como lema grabado en el frente del monumento.

»La composición es sencilla:

»Sobre un estilobato envolvente de la cripta donde se guardarán los restos

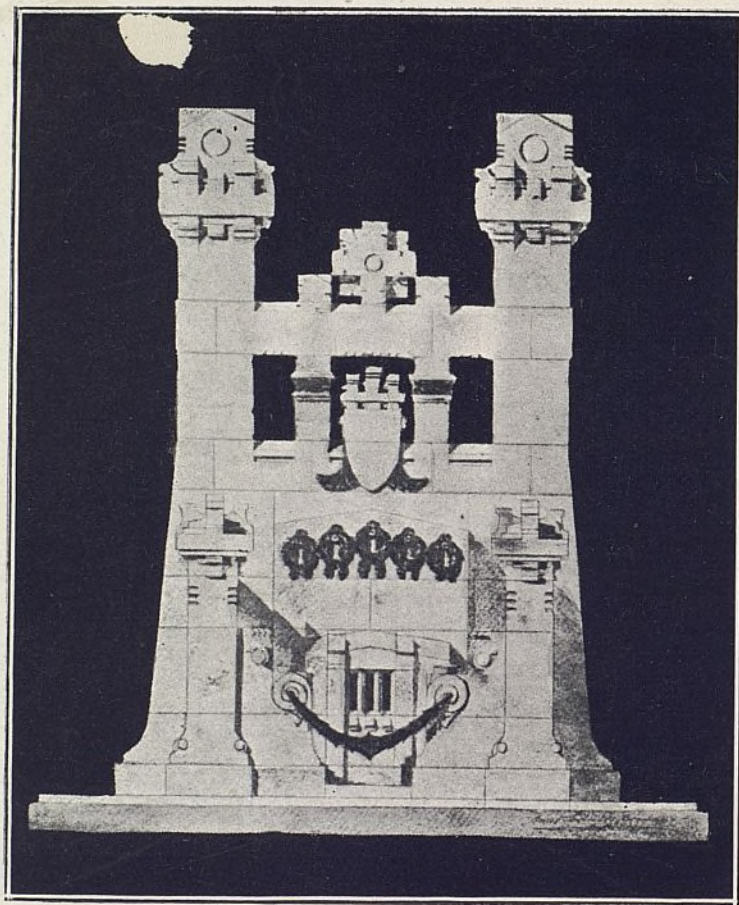


Manuel Cárdenas (mención honorífica).

mortales, se alza un edículo ó pequeño templo formado por cuatro robustos leones sedentes que soportan el entablamento, cobijando el túmulo, de clara significación funeraria. La entrada del subterráneo es pequeña, significando que el paso á la inmortalidad es por el sacrificio, y está cerrada con un sillar de mármol donde campea la cruz entre una rama de laurel y otra de roble. Sobre la puerta, tratada como pedestal, reposa la estatua de España, exaltando con su presencia y los atributos de la majestad real el imperecedero recuerdo del hecho histórico.

»Es el templo levantado á la bravura de nuestros héroes sostenido por cuatro leones, todo con aquella sobriedad, con el horizontalismo, la robustez, el reposo de líneas y actitudes que he sentido encarnar en la idea de este monumento.

»Con aquel enlace que en la obra arquitectónica existe entre la forma y la materia donde va impresa, he pensado para la ejecución en el material más castizo en esta bendita tierra del hambre y de la nobleza: en la piedra berroqueña, dura para hacer perdurable el monumento, pulimentada para hacer



Amós Salvador (mención honorífica).

brillante la conmemoración de esta página gloriosa. Esta piedra no es susceptible de delicadezas de labra, pero el límite de modelado que impone se compadece íntimamente con el sentir severo de la arquitectura funeraria. La figura de España la proyecté en mármol estatuuario, y en bronce el paño que cubre el túmulo.

»La Moncloa tiene sitios de una frondosa y secular vegetación, poéticamente solitarios, que son paseos públicos, á pocos hectómetros de donde están hoy enterrados nuestros héroes, uno de cuyos sitios sería el mejor emplazamiento, pues no hay que olvidar las dimensiones reducidas del monumento, que, destacando en un horizonte abierto, parecería más pequeño.

»Tal es mi pensamiento, inspirado en acendrado amor á la Madre España.»

===== JOSÉ BERMEJO =====



Desnudo.

J. Bermejo.

No seré yo quien afirme que, pictóricamente, haya perdido José Bermejo con su estancia en tierra extranjera. Esto, que oiréis decirlo por ahí, me parece un aserto demasiado rotundo en el cual encierrase algo de inexactitud. Lo puntual en el caso de Bermejo es que, ya en otros climas de arte, vino á desnaturalizarse como pintor del Madrid castizo, terminando por alejarse—si nos atenemos á lo que las últimas muestras de su producción significan—de aquel camino en que tantos triunfos se le auguraban.

José Bermejo era uno de los llamados á trabajar con indudable fortuna en el campo de ese costumbrismo que han cultivado á la perfección, cada uno dentro de su esfera, José López Silva, el poeta de *Los barrios bajos*, con sus romances y diálogos chulescos, y Pedro de Répide, el novelista de la picaresca contemporánea, con sus páginas literarias *Del Rastro á Maravillas*, *El solar de la bolera* y *Noche perdida*. Mas he aquí que, fuera del ambiente donde antes elegía sus inspiraciones, vémosle ahora «descastado», anti-

madrileño, desasido de sus primeros gustos, según lo indican dos lienzos suyos, *Vendedoras de flores en Roma* y un *Desnudo*, que han figurado en la Exposición general recién clausurada.

En la de 1901 fué premiado con una tercera medalla, por su obra *Un ciudadano más*. Tocante á sus procedimientos, era por entonces Bermejo un fiel discípulo de Sorolla: su manera de pintar á toques firmes, de amplia franqueza, sintetizando, y el buscar motivos que entrañaran dicífiles contrastes, ó notas con que poner á prueba la extensión cromática de su rica paleta, le incluían en el número de los sorollistas convencidos.

Sorollista convencido le conocí en Toledo, haciendo estudios de rara y potente luminosidad. Recuerdo que pintó vigorosamente, con toda la fuerza del sol estival, la vetusta *Puerta de Valmardón* ó *Arco del Cristo de la Luz*, y no espero ver nada más justo ni más simple. Era, según se me alcanza hoy, lo contrario de lo que yo había visto hasta entonces; la proscripción de artimañas y habilidades, tan en uso y tan en abuso de los que siempre tomaron á Toledo por motivo para ostentar sus gustos y su virtuosismo. Varias tardes le encontré allá, por las Covachuelas y por Safont, pintando trozos de soberbias entonaciones, sin cuidarse de lo bonito, atento al gesto particular é inconfundible de lo que atraía á sus amplias cualidades de colorista. También recuerdo que le hallé algunas mañanas dentro de la Catedral, afanado por obtener la nota tranquila, de amable invitación al ensueño, que reina en infinitos rincones del templo primado. Y en cada parte donde le sorprendía, satisfacíame más y más el sentido objetivo de su arte, desenvuelto con estricta sumisión al del enorme maestro Joaquín Sorolla. Tiempo después hube de visitarle en Madrid. El día que subí á su estudio, estaba dando las últimas pinceladas á su cuadro de caballete titulado *Pérez*, con idéntico título que el de unos versos de López Silva en que se había inspirado. El asunto no podía ser más vulgar: dos chulos en una taberna; y uno de ellos, Pérez, contando la historia de su padre con ademán vanidoso y enfático. Ignoro qué suerte habrá corrido aquella obra, pequeña por sus dimensiones, pero tan simpática y tan interesante por la verdad con que fueran retratados los tipos del diálogo, por el ambiente y por la calidad de la expresión, que casi no desmerecía en importancia pictórica á la del cuadro *Un ciudadano más*, con tener

éste no poca en la producción total de José Bermejo. *Un ciudadano más* fué su primer obra grande.

Representa un bautizo modesto, en humilde capilla iluminada por la tibia claridad, suavemente azul, que filtran los vidrios de una ventana. Junto á la pila bautismal, un cura, calado el bonete, con sobrepelliz y estola, leyendo en un libro, administra el sacramento de ingreso en la religión cristiana al niño, que descansa en



Un ciudadano más.

J. Bermejo.

brazos de su madrina. Cerca, el monaguillo alza con la derecha una vela encendida, y con la izquierda un salero. Más allá, una figura se insinúa tras el grupo de los padrinos; entre ambos, una niña se prende á la americana del hombre airoso, que por lo bajo de sus espaldas recoge el vuelo de la capa torera. Y sobre un banco, al fondo, acomódase una mujer arropada, como la madrina, en un pañuelo mantón.

El artista, desentendiéndose de enojosos accesorios, se atuvo al natural, trasladándolo á su obra por medio de una gran sencillez.

Para el pintor sano, realista y colorista vigoroso, en especial ofrecíase además el problema de armonizar los efectos de dos luces encontradas, la de la ventana con la de la vela encendida, en variadas series de reflejos.

Todo ello, resuelto con seguridad y dominio, le procuró merecida recompensa. Tres años después, en 1904, mandaba Bermejo á la Exposición Nacional de Bellas Artes *El desquite*, cuadro de cualidades diferentes á las de *Un ciudadano más*.

El desquite aportaba un fuerte interés dramático. En un suceso tabernario halló Bermejo pretexto para pintar un magistral comentario á la crónica roja del vino y de la sangre. Hay en *El desquite* un arrebató bravío, de violenta vibración. La ráfaga de ferocidad que á veces, no ya en sujetos de temple levantisco, sino en sujetos pacatos, halla terreno abonado para desplegar los impulsos y arrojar ciegamente á cualquiera hacia el crimen, ha sido sorprendida y fijada en aquella tela con insuperable acierto.

Frente á ella presenciamos el cruel epílogo de una cuestión personal. El ofendido, vengando agravios, de un navajazo acaba de partir el corazón á su enemigo. Y la ráfaga de ferocidad asoma en el gesto con que el asesino, sustrayéndose á los brazos de los que le ligan, advierte á su víctima medio recostada sobre una mesa del tabernucho, sin alientos, rendida al peso de una congoja mortal.

Con actitudes no teatrales, ni ademanes descompuestos, las figuras de *El desquite* intervienen en la escena, distribuidas hábilmente. La parte central, de asombrosa corporeidad, solicita desde luego la atención del espectador por el movimiento, y al propio tiempo por la ponderación á que responde. Converge allí la mirada para recaer, guiada por algo invisible, abarcando el escorzo del agredido, que á contraluz se destaca sobre el fondo. Y, por último, en el plano final distingue á dos personajes secundarios: la muchacha que, aterrorizada, se lleva las manos al rostro, y el tipo del tabernero.

Con *El desquite* suspendió Bermejo la serie de sus obras madrileñas. Habiendo conquistado en honrosa lid la plaza de pensionado en Roma, comenzó su período de desespañolización, á merced de otros horizontes artísticos y morales. El genio de Zola le sugirió la idea de un cuadro, *Naná*, que hubo de pintar para remitirlo



J. Bermejo.

Vendedoras de flores en Roma.

á la Exposición general de 1906. Aún está fresco el recuerdo de tal historia. Sin embargo, recordemos lo substancial: que el criterio mezquino del Jurado, escandalizándose ante un asunto no trillado y en su concepto *escabroso*, fué causa de que la prensa protestara con sobradas razones, porque José Bermejo, como asimismo Julio Romero de Torres y Antonio Fillol, acusados oficialmente de inmorales, no pudieran exhibir en aquel certamen sus lienzos respectivos *Naná*, *Vividoras del amor* y *El sátiro*.

Ensanchando Bermejo sus orientaciones, intentó dar una nota de fogosa voluptuosidad. El tema elegido, un tanto resbaladizo, conteníase, no obstante, dentro de los límites púdicos que el gran arte tolera y ampara. Sólo en gentes mojigatas, en gentes que se proponen ver todavía triunfante la hoja de parra, cabían repulgos de dudosa especie. Pero, por encima de semejantes minucias, el colorista, seducido por los infinitos valores tonales del desnudo, buscó en dos cuerpos de mujeres jóvenes y hermosas el ardor pasional de *la joie imparfaite*, no con propósitos de pornografía barata y asequible, sí con el sentido de un arte exaltado é impetuoso, naturalista, que extrema y agota sus recursos al querer traducir, conservando y comunicando á la par el máximum de intensidad y de emoción, lo que á los ojos del artista que lo descubre se manifiesta con una honda raigambre de vida.

Tengo para mí que *Naná* y *El desquite* son lo mejor que ha realizado Bermejo. De uno y de otro cuadro, compuestos, dibujados y pintados con una valentía insólita, únicamente sabría yo ensartar elogios calurosos é incondicionales, si obedeciera á transcribir las impresiones que guardo de dichas obras.

Ahora bien, y en resumen, parco habré de ser en la crítica, refiriéndome al envío de Bermejo, que, no ha todavía tres meses, admiraba el público en la Exposición de este año. Parco, no porque estime cosa inferior ni despreciable sus *Vendedoras de flores en Roma* y su *Desnudo*. Creo que José Bermejo sigue pintando á lo maestro, como antes; eso sí, sin sujeción á escuela determinada. Desde que firmó *Naná*, se observa en él un afán de selección, de exquisitez, de elegancia antichulesca, de atildamiento, que de seguro se debe al cambio de medio. *Vendedoras de flores en Roma* es un lienzo muy sugestivo por su tranquilidad, por lo amable de su ambiente: en la plaza sombría, donde hay una fuente monu-



J. Bernéjo.

El desquite.

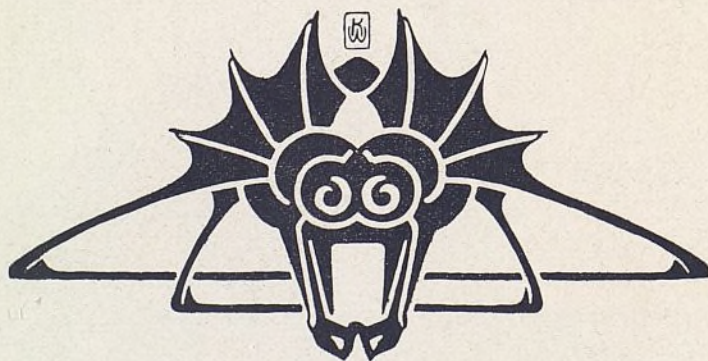
— Pintura.

mental, junto á la que cruzan unos seminaristas, gentiles, con noble apostura, sonrientes italianitas animan el semblante con un gesto delicioso de suave malicia y donosa simpatía, ofreciendo fragantes ramitos á los transeuntes.

El *desnudo* de mujer, robustamente construido, es un soberbio y concienzudo estudio hecho para vencer obstáculos. La dorada coloración de las carnes, que, caricioso, envuelve un rayo de sol poniente, no le resta solidez ni disimula defectos de conformación. Es trozo de pintura sin tranquillos ni picardías, sobrio, de una modernidad sana. Se adivina la delectación reflexiva que habrá experimentado su autor al pintarlo.

Desnudos así ejecutados son el más elocuente testimonio á favor de quien, cual Bermejo, funda todas sus renovaciones y basa todo el proceso de su evolución en la visión directa, devota y esclava del natural.

ANGEL VEGUE Y GOLDONI.





Pastoral (relieve en barro cocido).

LORENZO COULLAUT VALERA

Es hoy la vida artística entre nosotros más intensa y fecunda que lo fué hace medio siglo. El ambiente estético en que se produce es favorable á que muestren pronta y dichosamente sus aptitudes los artistas jóvenes. Por estas circunstancias y por su mérito, ha adquirido en pocos años legítima significación y renombre D. Lorenzo Coullaut Valera, que contará al presente unos treinta años, y que, por su modestia y por sus condiciones de carácter, no lucha con otras armas que las nobles y poderosas de su talento.

Don Lorenzo Coullaut Valera es sevillano, natural de Marchena. Su temperamento andaluz, vivo y abierto á las sensaciones delicadas, halló el medio más apropiado á la educación de las aptitudes artísticas nativas en las enseñanzas del inolvidable Susillo, á quien todavía no se ha consagrado la honrosa página que merece en la historia de nuestro arte contemporáneo.

Cuando aquel su discípulo dejó de serlo y vino á Madrid, era todavía un muchacho. Hizo entonces algún modelo de medalla, género al que siempre ha tenido afición, y comenzó á ejecutar relieves pequeños, obras ligeras, cual otros artistas hacen dibujos á pluma, que fueron reproducidos en periódicos ilustrados.

Expuso, según creemos, por vez primera en Madrid en el certamen nacional de 1901: una obra de estatuaría, titulada *La Anunciación*, que fué premiada con una medalla de tercera clase, primera sanción que obtuvo de su mérito el artista.

En la Exposición de 1904 presentó *La canción de la Primavera*, grupo importante, que también fué premiado con otra medalla



Retrato de niño (mármol).

de tercera clase; un relieve en barro cocido y dos bustos, uno de niña y otro de doña Concepción Arenal. El relieve titulado *Pastoral* le fué inspirado á Coullaut Valera por una obra de su tío, el insigne escritor, honra de las letras españolas, D. Juan Valera. El asunto es la hermosa pastoral de Longo, el idilio griego de *Dafnis y Cloe*. Esto justifica que el relieve tenga algo de los frisos helénicos. En él aparece la graciosa pareja conduciendo su ganado

cuando el sol se pone tras de las montañas. Dafnis lleva en sus brazos un pobre cervatillo, del que, amorosa, no se aparta su madre. Cloe marcha detrás luciendo su airosa figura, que acusan las sutiles ropas movidas por el viento.

En esta obra se marca el estilo de su autor con los caracteres y tendencias que le son peculiares y que desde entonces ha venido afirmando: el aspecto pintoresco, una cierta simplicidad sintética moderna, la espiritualidad con que engrandece los personajes elevados, y el fino y suave realismo con que trata las figuras que piden ser tomadas de la realidad.

A la Exposición de 1906 acudió el animoso artista con una obra de más consideración: un relieve grande (de 2,10 × 2 metros), de gran composición y de asunto religioso, que expresa su título, *Regina Sanctorum Omnium*. La Virgen aparece sentada, sosteniendo á su Divino Hijo, al que adoran en primer término San Juan, niño, detrás santas y santos, y al que celebran en la altura coros de ángeles y serafines. Es obra de carácter decorativo, con un cierto sabor italiano, y cuya excelencia está en la delicadeza con que se halla expresada la concepción religiosa. Fué premiado con una medalla de segunda clase.

Hay que contar también entre los triunfos de Coullaut Valera los obtenidos en dos concursos convocados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Premios de calidad.

El primero, en 1905, fué motivado por el centenario de la publicación del *Quijote*, y tuvo por tema una lápida conmemorativa de la edición príncipe de la primera parte de aquella inmortal novela cervantina, que había de ser colocada en donde estuvo, en la calle de Atocha, la famosa imprenta de Juan de la Cuesta, cuna de aquellas inmortales páginas. Acudieron al concurso varios artistas con distintos proyectos, y, de éstos, el elegido por la Academia fué el de Coullaut Valera, que se distinguía por la sencillez y claridad del pensamiento y por la delicadeza del modelado. Ejecutado el pequeño monumento mural en mármol y bronce, en el breve tiempo que pedían las circunstancias, fué inaugurado con ocasión de dicho centenario, y celebrado por los inteligentes y el público culto. De mármol es la parte arquitectónica, de estilo plateresco, que forma un frontispicio coronado por el busto de Cervantes en altorrelieve, dentro de una concha y sustentado por una ménsula



San José (yeso).

compuesta de dos figuras miguelangelescas, que ostentan entre sus manos el portentoso libro. Constituye todo esto el marco de la lápida, que es de bronce y representa de relieve á Don Quijote y su escudero Sancho saliendo de la imprenta que había de divulgar su donosa y simpar odisea. Esta composición está tratada con el sincero realismo y el fino espíritu pintoresco peculiares al artista, que posee entre sus excelentes cualidades la de dar á cada motivo la nota justa, el carácter propio y la expresión adecuada.

La misma Academia abrió en 1906 otro concurso para premiar un relieve cuyo asunto debía ser una alegoría de su instituto. Nuevamente en este concurso, al que también acudieron varios artistas, fué el vencedor Coullaut Valera. Su relieve nos ofrece en el centro, dentro de una hornacina y sobre un pedestal en cuyo frente destaca la insignia de la Academia, una representación de ésta en la figura de una mujer, vestida según la moda del siglo XVIII, en que la Corporación fué fundada, y sentada en un sillón. La graciosa dama tiene en las manos ramas de laurel que extiende sobre las imágenes de las cuatro artes, figuras femeniles también, pero de cierto carácter griego, que aparecen dos á cada lado de la primera, bajo un friso en el que se lee el nombre del monarca fundador (Felipe V) y la fecha de la fundación. A pesar de haber amalgamado tan varios elementos, el gusto moderno impera en esta obra, de concepción muy original.

En el presente año de 1908, el Sr. Coullaut Valera ha dado un gran paso en su carrera con las importantes obras que ha llevado á la Exposición Nacional que acaba de celebrarse. Figuraron en dos Secciones de la misma. En la de Arte decorativo expuso tres modelos de medallas, sobresaliendo entre ellas la destinada á servir de premio de la Real Academia Española, repujada en cobre, y un repujado en plata que representa *La Asunción de la Virgen*, y en el cual, á la habilidad técnica, se une lo feliz de la composición, que recuerda ciertas obras de los primitivos italianos, en las que aún se dejan sentir las tradiciones bizantinas.

Á la Sección de Escultura llevó sus obras más importantes. Aparte de un busto de la marquesa de Villasinda y de otros de niño ejecutados en mármol y notables por su espiritualidad, debemos fijarnos en dos obras, ambas en yeso. Mencionaremos la primera: una imagen de San José. El arte moderno ha tratado con

frecuencia este tipo de la iconografía religiosa, pero dándole generalmente un carácter convencional, en fuerza de quererle idealizar. Huyendo de esto, Coullaut Valera lo ha tratado de un modo original y nuevo, con un carácter realista, á la española. Nos lo representa en la figura de un obrero curtido y envejecido en el trabajo; sus manos, en que sostiene al Santo Niño desnudo, se ve que son las manos curtidas del carpintero; el rostro es de tipo hebraico y bondadoso. Su expresión nos recuerda la de algunas figuras realistas del *Greco* ó de Ribera, y análogo carácter tiene la capa



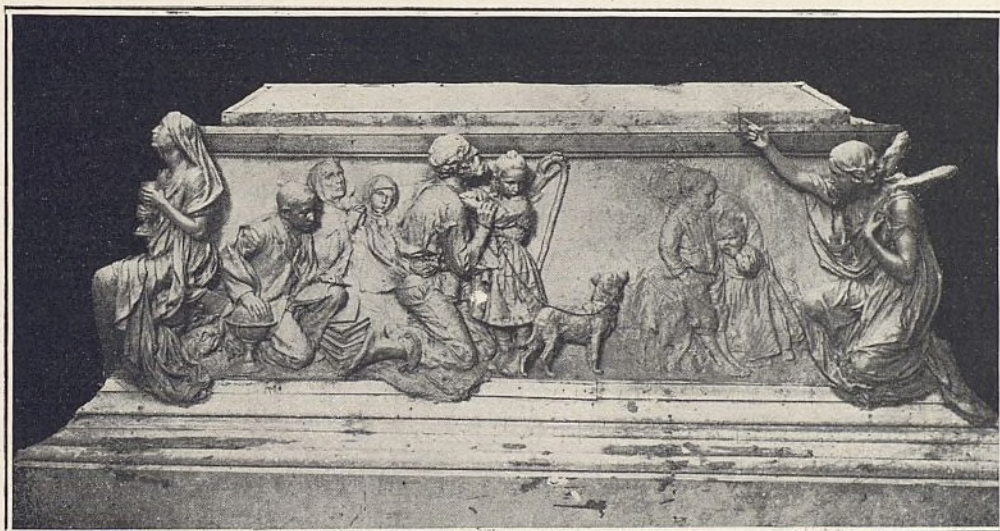
Mausoleo de los marqueses de Linares (costado derecho).

con que se envuelve, cuyo plegado, blando y sencillo, es otro rasgo realista. El conjunto, sin embargo, no tiene nada de vulgar, sino, por el contrario, evoca el recuerdo de la imaginaria clásica española, espiritual y realista á la par.

La otra obra importante presentada no lo ha sido por entero: es el mausoleo de los marqueses de Linares, y lo presentado, dos relieves correspondientes á los costados de la urna. Aquí debemos juzgarla en conjunto.

Para la forma general del monumento, se ha inspirado el autor en aquellos enterramientos de los siglos XV y XVI, de los cuales son excelentes modelos los de la Capilla Real de Granada. La gran urna sirve de lecho á dos bultos sepulcrales yacentes de aquellos caritativos cónyuges. La Caridad es la idea que resalta en los relieves

de los costados, compuestos de figuras realistas, de pobres desvalidos que la imploran. Son estos relieves lo mejor del monumento. En uno, menesterosos, huérfanos é impedidos aparecen alentados por la Esperanza; en el otro, enfermos, ciegos y niños necesitados de instrucción, fortalecidos por la Fe; á unos y otros prestan consuelo unos ángeles, que les señalan los que yacen y de quienes deben esperar consuelo; esos ángeles arrodillados son hermosas y ex-



Mausoleo de los marqueses de Linares (costado izquierdo).

presivas figuras de espiritual realismo; y, por el contrario, las de los pobres se distinguen por la verdad con que los tipos están arrancados del natural; figuras que, sin ser vulgares, son reales, y cuya agrupación interesa como un cuadro de género.

Se destina este monumento á ser colocado en una cripta, y para decorar unas pilastras de ésta ha modelado también Coullaut Valera unos capiteles y trozos de friso historiados, con figuras muy expresivas, entre hojarascas, de carácter medieval, que representan la lucha de las virtudes y los vicios, y tratado de un modo que recuerda ciertas fantasías bíblicas de Alberto Durero y otros maestros que forman la transición entre el arte decorativo de los siglos medios y el Renacimiento.

Es, en suma, esta serie de trabajos que Coullaut Valera ha ejecutado para el panteón de los marqueses de Linares, la obra capital que de él se conoce hasta ahora, obra de verdadero maestro,

que en la plenitud de su vida anuncia triunfos de mayor importancia que los que hasta ahora ha obtenido.

En resumen: Coullaut Valera se distingue por ser un escultor completamente moderno, espiritual; en su aprendizaje de academia no tomó de lo antiguo más que su esencia: el elemento humano; de la forma, la corrección elegante y el movimiento expresivo. Lo demás es en él producto de la observación atenta del natural y del sentimiento de la vida. En la moderna corriente artística, cuyo problema es expresar por medio del realismo las grandes concepciones idealistas, Coullaut Valera es de los pocos que aciertan: sus ideas son claras y nuevas; sus composiciones, ricas é interesantes; sus figuras, reales y expresivas, dominando en ellas un elemento pintoresco, que busca los medios tonos y los picantes de luz y de sombra en un armónico conjunto. Se observa en sus obras una ponderación bastante equilibrada de los elementos que las componen, para que ninguno subyugue á los demás. Es un artista que piensa y medita sus obras, que para desarrollarlas estudia, y que, con su inteligencia elevada y con su noble sentimiento, sabe infundirlas el soplo de vida en que está la belleza.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.



Figura alegórica.

ARTE ESPAÑOL

ANTIGUO

Sobre algunas posibles influencias de la Arquitectura cristianoespañola de la Edad Media en la francesa.

(Artículo publicado en la «Revue Hispanique», de París; 1907.)

No esbozo estas notas por necio alarde de patriotería, indigno del que seriamente haya de hacer historia, sino por legítimo afán de buscar la verdad, aunque no muy seguro de encontrarla. Con el mismo desapasionado criterio desearía que las leyesen los arqueólogos franceses. No será mucho que, si aparece la razón en estas páginas, nos concedan que España pudo llevar algo á las Artes de Francia, ya que por ley de justicia tanto hemos confesado nosotros la enorme dote que la Arquitectura peninsular recibió de la de allende el Pirineo desde los días en que los hijos de Sancho *el Mayor* se repartieron las más importantes coronas del territorio cristianoespañol.

I

Saint-Germigny-des-Prés (Loiret).

Esta pequeña iglesia es un monumento sin par en todo el territorio francés. Data de luengos tiempos la fama de su singularidad, pues ya el anónimo autor del *Catalogue des abbés de Fleury* decía en el siglo IX ó X que «no había otra igual en toda la Neustria» (1); celebridad que continúa hasta nuestros días, pues Choisy cita sus arcos de herradura como *excepcionales*, y de los ajimeces interiores dice que son de una *originalidad extrema* (2), y el eminente C. Enlart la califica, en obra reciente, como «el edificio carolingio más interesante de Francia» (3).

La historia de la iglesia orleanesa la cuentan algunos cronistas de la época y las mismas piedras del monumento. El monje Letalde (siglo X) dice que la hizo construir Teodulfo, abad de Fleury, y más tarde obispo de Orleans (4), y grabadas en distintos sitios del edificio hay varias inscripciones que rezan así:

(1) Baluze (*Mélanges*, tomo I, pág. 191), citado por P. Merimée en su artículo sobre Saint-Germigny-des-Prés, inserto en la *Revue générale de l'Architecture*, de C. Daly, tomo VIII; 1849.

(2) *Histoire de l'Architecture*, tomo II, páginas 165 y 229; París, 1899.

(3) *Manuel d'Archeologie française*, por C. Enlart; tomo I, páginas 157 y 170; París, 1902.

(4) Véase la cita de Merimée en el artículo mencionado.

Pilar nordeste de la cabecera: *Anno incarnationis Domini DCCC et VI sub invocatione Sanctæ Ginevræ et Sancti Germigny.*

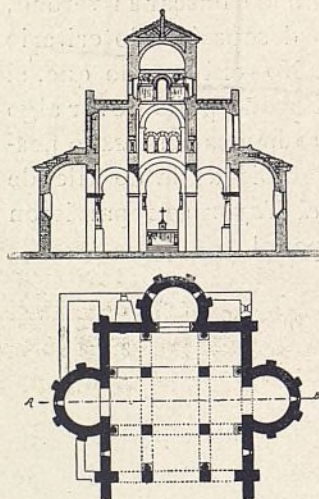
Imposta del pilar sudeste: *Nonas januarii dedicatio hujus ecclesiæ.*

Linterna: *Hæc in honore Dei Theodulphus templa sacrari. Quæ dum quisquis ades, oro, memento mei* (1).

Aunque la autenticidad de estas inscripciones ha suscitado algunas dudas (2), los datos que contienen son hoy admitidos como indudables. Ellas nos dicen, en síntesis, que Teodulfo consagró aquel templo el 3 de Enero del año 806.

No mucho después, la iglesia sufrió un incendio y fué reconstruída. Sobre la época y fidelidad de esta obra se han emitido diversas opiniones, pues mientras A. Choisy (3) la supone hoy como de un estilo semejante al auvergniese de Nuestra Señora del Puerto en Clermont-Ferrand, y, por tanto, románica, Merimée, comparando lo que hoy existe con la descripción que con-

tiene el *Catalogue des abbés de Fleury*, arriba citado, afirma (4) que la catástrofe no afectó á la estructura general ni á los elementos integrales. Esta opinión es la más admitida, ó sea que Saint-Germigny, á pesar de las modificaciones sufridas después del incendio, de las agregaciones posteriores y de la restauración del siglo XIX (5), conserva la disposición general primitiva y los más típicos elementos de su estructura.



Planta y sección de Saint-Germigny-des-Prés.

Tal como hoy existe, la iglesia de Saint-Germigny-des-Prés se compone de dos partes mal soldadas: una cabecera y una nave. Es ésta relativamente moderna, y aunque ha podido suscitarse la duda de si hubo otra *ab initio* (6), hay grandes datos para desechar el supuesto. En primer lugar, el monje Letalde, antes mencionado, dice que la iglesia se construyó á imitación de la levantada por Carlomagno

en Aix-la-Chapelle, y ésta no tiene nave; y en segundo, la cabecera indica en su disposición y estructura, que luego se detallarán, una filiación eminentemente *bizantina*, lo que excluye la existencia de una nave. Prescindamos, pues, de ella, y consideremos sólo el conjunto primitivo, tal como lo han reconstituído los arqueólogos franceses (7).

(1) Véanse las obras citadas de P. Merimée y C. Enlart.

(2) Véase la *Revue Archeologique*, 1847.

(3) Obra citada, tomo II, pág. 245.

(4) Véase el artículo citado en la *Revue* de C. Daly.

(5) Fué hecha por M. Lisch en 1868-71, 1876-77 y 1894. (Véase la obra *Archives de la Commission des Monuments Historiques*, publicada bajo la dirección de MM. Beudot y Perrault-Dabot, tomo III.)

(6) Merimée apunta esta idea como muy dudosa. (Obra citada.)

(7) Véanse los trabajos de Viollet-le-Duc, Corroyer, Enlart, Choisy, Baudot, etc., etc. Las distintas reconstituciones varían en un detalle importante, pues mientras en una se supone que al Oriente tuvo tres ábsides, en las otras no hay más que uno, el central.

Saint-Germigny-des-Prés es de planta cuadrada, y en su interior hay cuatro pilares que la dividen en nueve compartimientos, señalando una cruz griega, tres de cuyos brazos se terminan por sendos ábsides de planta de arco túmido (*herradura*). En el alzado tiene arcos de igual tipo y una alta linterna cuyos muros, en la zona intermedia, están calados con arquerías ajimezadas. Se cubre con bóvedas independientes en cada tramo, piramidando el central, que hoy tiene cúpula, aunque hay quien cree que en éste hubo primitivamente cubierta de madera (1). Las figuras adjuntas, tomadas de la obra *Archives de la Commission des Monuments Historiques*, nos dispensan de más detallada descripción. Es muy interesante saber que en la bóveda del ábside principal se conserva un mosaico de factura bizantina (2), y que tuvo en el interior decoración de estuco.

El templo de Teodulfo ha sido siempre considerado como algo aparte de las construcciones *latinas*, generales al siglo IX. Fácil es su encasillado en las de tipo *bizantino*, y en esto hay una-

nimidad de opiniones, pues sus caracteres no dejan lugar á duda; mas, dentro de ellas, búscasele una relación con los monumentos coetáneos, y sale más patente el exotismo, pues si en Francia hay algún ejemplar con cierta semejanza dentro del tipo *treflé* (*Peyrusse Grande* (Cers) es la que más se parece, según C. Enlart), la analogía ha sido buscada con mayor éxito por los arqueólogos franceses entre las iglesias griegas é italianas de filiación bizantina. Con más ó menos variantes, el tipo de planta cuadrada con cruz griega interior y linterna central es el del Pretorio de Musnieh, de la Theotocos de Constantinopla, San Sátiro de Milán, la catedral de Stilo, San Marino en Bramantino, la Martorana de Palermo, San Giacomo de Rialto en Venecia, Santa Teutoria



Interior de Saint-Germigny-des-Prés.

(1) Choisy: obra citada, tomo II, pág. 229.

(2) Representa el Arca de la Alianza custodiada por dos ángeles. En lo alto aparece la mano simbólica. En la zona inferior, en dos líneas, hay una invocación, compuesta por Teodulfo, que dice así: *Oraculum scm et cerubin hinc aspice spectans et testamenti enc micat arca Dei. Hæc celens precipsque stvdens pelsare tonentem Theodulfem votis jungito quæ so tuis*. (Mira el Santo Tabernáculo y los querubines, contempla el esplendor del Arca de Dios, y ante este espectáculo, intenta llegar con tus plegarias al amo del trueno, y no te oívides de asociar á Teodulfo á tus votos.)

de Verona y algunas más. Estas analogías son las generales á todas las iglesias de tipo bizantino; pero en ninguna de éstas aparece un elemento de los que más singularidad dan al monumento de Orleans: los arcos de *herradura*. Son de esta forma en Saint-Germigny las plantas de los ábsides y todos los arcos de división de naves, demostrándose por este doble uso que el constructor lo hacía por convicción sistemática, y no por mero capricho imitativo. Y como esa forma es totalmente extraña á las arquitecturas carolingia y lombarda, hay que buscar en otro país el tipo de iglesia de planta cuadrada con cruz griega interior, linterna central y formas de *herradura*, ya en los ábsides, ya en los arcos, ya en ambos elementos. Ese país, ¿será la Siria?, ¿será España?

El estudio de las obras conocidísimas de Texier, Laborde, Coste, Dieulafoy y Vogüé nos enseña que no faltan en esos países ni los edificios de planta y disposición *bizantina*, ni los arcos de *herradura*. El Pretorio de Musnieh (Siria), las ermitas del valle de Madeuxer (1), son tipos de lo primero; y en Persia (palacios de Firuzabad, Ctesifon, Maxita y Rabatman), Capadocia (Kogia, Kalesi, Dana, Madeuxer, Urgud) y Armenia (Digur), existen los segundos. La combinación en un mismo edificio de ambas características y de la *herradura* en planta y en alzado ya es más escasa, aunque se cita algún ejemplar en Capadocia. Sentemos, en principio, que encasillar la iglesia de Saint-Germigny entre las hechuras sirobizantinas no sería un absurdo, y á ello parecen inclinarse Choisy, al calificar sus arcos de *testigos de influencias asiáticas* (2), y el Sr. Gómez Moreno, al hacer constar la conformidad de estas formas de Saint-Germigny con otras de Capadocia (3). Pero acaso puede buscarse otro foco más cercano y claro, cuya luz creemos ver reflejada en la iglesita francesa. Porque, ¿no es criterio algo extraviado empeñarse en llevar los estudios arqueológicos por senderos tortuosos y alambicados, despreciando los caminos rectos y despejados? ¿Á qué buscar en Siria lo que existía en España, atribuyéndolo á obscuras y lejanas influencias ultramarinas, cuando la historia las muestra claras y cercanas transpirenaicas?

Sería impertinencia manifiesta extenderse aquí en un estudio de la arquitectura visigoda española, y de su importancia como manifestación artística del pueblo más civilizado entre todos los *bárbaros* invasores, y que llegó á serlo de toda la Europa occidental del siglo VII por fusión de su propio fondo con la influencia hispanobizantina y con la brillante cultura isidoriana. La potencia de aquella arquitectura, desconocida ó despreciada por los arqueólogos extranjeros, contrasta con la penuria del arte merovingio, confesada por los franceses. Pues en esa arquitectura hispanovisigoda hay un tipo de iglesia esencialmente bizantino, y un elemento privativo, inconfundible. Es aquél el de planta general cuadrada ó en cruz griega, conjunto exterior piramidal, techos abovedados y linterna central; y su génesis se sigue fácilmente con sólo recordar que España fué en gran parte dominio bizantino por

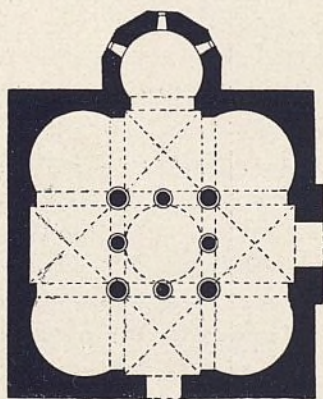
(1) Mencionadas por De Laborde en su *Voyage de l'Asie Mineure*.

(2) Obra citada, tomo II, pág. 165.

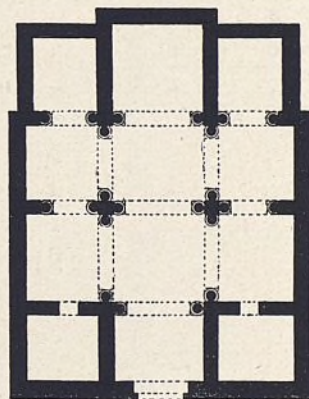
(3) *Excursión á través del arco de herradura*, por D. M. Gómez Moreno, pág. 9; Madrid, 1906.

las conquistas de los soldados de Justiniano, por los patriarcas de Cartagena, por los monjes sirios y por los mercaderes de Ampurias, Denia y Mérida. A este tipo (dentro de la variante de planta cuadrada) perteneció San Román de Hornija, tumba de Chindasvinto, según la descripción de Ambrosio de Morales (1); acaso la iglesia de Wamba (Valladolid) (2), más ciertamente la de San Miguel de Tarrasa (Barcelona) (3), muy presumiblemente la parte inferior del Cristo de la Luz, de Toledo, y (de época más reciente, pero de tradición visigoda) Santa María de Lebeña (Santander) (4).

El elemento privativo, inconfundible, de la arquitectura hispanovisigoda es el arco de herradura. Pertenece á los modernos arqueólogos españoles la depuración de que su uso, que conocieron los hispanoromanos, se hizo frecuentísimo en los edificios visigodos. Sobre esto, totalmente ignorado ó desdénado de los extranjeros, no cabe duda, después de los luminosos trabajos de



Planta de San Miguel
de Tarrasa.



Planta de Santa María
de Lebeña.

los Sres. Velázquez (5) y Gómez Moreno (6), los cuales han razonado esta teoría, determinando, además, netamente los caracteres del arco ultrasemi-circular visigodo y del hispanomahometano, que los árabes conquistadores de España no trajeron, aunque acaso conocieran, sino que adoptaron de las construcciones peninsulares.

Volvamos á nuestro tema. La iglesia de Saint-Germigny-des-Prés reúne la planta bizantina, tan frecuente en España, y el arco de herradura, absolutamente privativo de los visigodos españoles. La semejanza resulta, en conjunto, si se compara la iglesia francesa con San Miguel de Tarrasa: planta cuadrada que señala en su interior una cruz griega, ábside de arco de herradura, cúpula central; por análoga disposición de planta y de estructura, excepto la

(1) *Crónica general de España*, tomo VI, pág. 1.156; Madrid, 1791.

(2) *Notas sobre algunos monumentos de la Arquitectura cristiana española*, por Vicente Lampérez; Madrid, 1900.

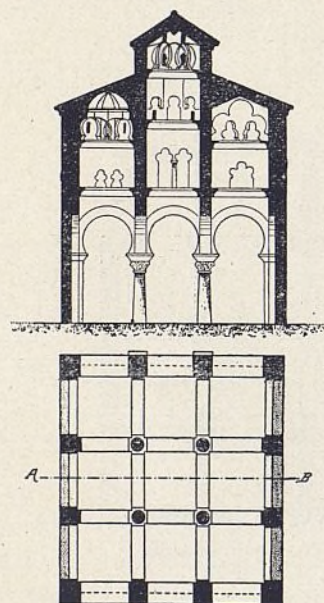
(3) *Idem id. id.*

(4) *Santa María de Lebeña*, por D. R. Torres Campos; Madrid, 1885.

(5) *Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando*; 1894.

(6) Obra citada.

forma del ábside, más el ser de herradura todos los arcos constructivos, si la comparación se hace con Santa María de Lebeña; y si la comparación se hace con el Cristo de la Luz, de Toledo, la analogía se convierte en casi identidad, pues tiene esta capilla planta cuadrada con cuatro apoyos centrales que la dividen en nueve compartimientos señalando una cruz griega; alzado con arcos de herradura, y sobre ellos una zona con arquerías ajimezadas que calan los muros; bóvedas independientes en cada tramo, piramidando la central. Basta ver las figuras adjuntas para dar por buena la semejanza, sobre todo si se añaden en el Cristo de la Luz los ábsides, muy presumibles, según los estudios y las excavaciones recientes. Pero—se dirá—el monumento tole-



Planta y sección del Cristo de la Luz.

dano es una mezquita del siglo X, por lo cual la argumentación cae por su base. Nosotros objetaremos que la famosa iglesita no es, en nuestro concepto, sino una adaptación mahometana de una obra visigoda, á la cual pertenece toda la parte baja y la disposición general de la alta, que los mahometanos españoles copiaron, como tantas otras cosas, de la construcción anterior. La demostración de este supuesto sería larga, y hemos de referirla á otro estudio nuestro, á punto de publicarse (1).

El uso sistemático del arco de herradura en Saint-Germigny-des-Prés es de tal fuerza para la prueba de nuestra tesis, que no es posible despreciarlo guardando silencio sobre dato tan importante, como hacen los arqueólogos franceses, con la excepción única acaso de Choisy, que lo califica de excepcional en Francia (2). La forma de herradura no aparece usada como elemento de estructura en ninguno de los edificios carolingios (3), pues el caso de Saint-Philibert de Grandlieu, aun concediendo que sea de esta época (lo que si está afirmado por L. Maître, queda negado por Brutails), es apócrifo por deberse á modificaciones muy posteriores; y, aunque así no fuese, siempre resulta puramente circunstancial, puesto que no está así trazado ni aparejado, sino que resulta de que la imposta donde se apoya está cortada en talud, lo cual nada tiene de común con la verdadera constitución del arco de herradura (4). Tampoco esta forma se ve en los monumentos lom-

(1) «El Cristo de la Luz, en Toledo, ¿tiene algo de iglesia visigoda?» (En el libro *Historia de la Arquitectura cristiana española*, premiado en el Concurso «Martorell» de Barcelona, 1907.)

(2) Obra citada, tomo II, pág. 165.

(3) Blavignæ (citado por Gómez Moreno, obra citada) menciona algunos puramente *decorativos* en la Provenza.

(4) Sobre la iglesia de Saint-Philibert de Grandlieu, pueden consultarse: un folleto de Leon Maître, titulado *Une église carolingienne à Saint-Philibert de Grandlieu* (Caen, 1899); un estudio de Brutails, en el *Bulletin Monumental*, tomo LXIII, y la respuesta de L. Maître, *L'âge de l'église de Déas à Saint-Philibert de Grandlieu*, inserta en el mismo *Bulletin*, volumen LXV, números 3 y 4. En los estudios de L. Maître, se acompañan vistas del monumento. En el primero de ellos afirma que el arco de herradura se debe á una modificación bárbara y muy posterior (pág. 8); en el segundo no es tan explícito sobre este punto (pág. 349); pero, examinado el caso, resulta lo que afirmamos en el texto.

bardos de la Italia del Norte (1). En cambio de esta carencia, es hechura abundantísima, sistemática y característica de los monumentos de España, ya visigodos, ya mozárabes, de la misma tradición, en la planta de los ábsides (basílica de Cabeza de Griego y San Miguel de Tarrasa, entre aquéllos; San Miguel de Escalada, Santiago de Peñalba, Santo Tomás de las Ollas de Ponferrada (2), entre otros) ó en los arcos estructurales (San Juan de Baños, Santa Comba de Bande, Cueva de San Antolín en Palencia, San Pedro de Nave, Cabeza de Griego, entre los primeros; San Miguel de Escalada, Santiago de Peñalba, Santa María de Lebeña, San Cebrián de Mazote, Santo Tomás de las Ollas, iglesia de Melque (Toledo) (3), San Sebastián de Toledo, entre los segundos). ¿No se ve en este hecho la existencia de una potente *escuela*, donde fácil y lógicamente se inspiraron los constructores de Saint-Germigny?

Una objeción puede hacerse, que si tiene fuerza *antivisigoda*, no la tiene *antiespañola*: la de que los arcos de Saint-Germigny-des-Prés se deban á la influencia hispanomahometana, supuesto cronológicamente posible. Opongamos estas observaciones. De los estudios recientes hechos por arqueólogos españoles (4), se deduce que el arco visigodo es más rebajado que el mahometano: aquél tiene el centro elevado sobre el arranque un tercio del radio, y éste la mitad. Además, en los primeros, el despiezo se hace por líneas convergentes al centro desde la horizontal de éste, y en los segundos se continúan las juntas *á nivel* hasta la altura de los *riñones*, y allí comienzan las juntas radiales. El estudio de los arcos de Saint-Germigny prueba que su trazado se aproxima mucho más al visigodo que al mahometano, puesto que la proporción del peralte es la de un cuarto del radio próximamente; y en cuanto al despiezo, en los arcos del monumento francés existen totalmente las juntas *radiales*. La prueba del visigotismo español nos parece fuerte (5).

*
* *

De peso son, en nuestro concepto, todos estos argumentos monumentales en pro del españolismo de Saint-Germigny-des-Prés; pero les da apoyo incontestable otro: la personalidad del fundador. El insigne Teodulfo, abad de Fleury y de Saint-Benoit, obispo de Orleans, arzobispo después, lumbrera de la Iglesia de Occidente, cuya ortodoxia defendió ardientemente, requerido por Alcuino, contra los errores de Elipando y de Félix; teólogo profundo, sabio eminente, el mejor poeta de su tiempo y el favorito de Carlomagno: Teodulfo era español (6), y fué el representante de la cultura isidoriana en los

(1) Los arcos de herradura de los monumentos italianos, citados por los historiadores de Arquitectura, son posteriores al siglo XI, y, al parecer, de influencia siculoárabe.

(2) Monumento descubierto y estudiado por el Sr. Gómez Moreno.

(3) Monumento descubierto y estudiado por el señor conde de Cedillo.

(4) Gómez Moreno: obra citada. En la inédita, también citada, del que esto escribe.

(5) No cabe en los arcos de Saint-Germigny la objeción que M. Brutails hace sobre los del Rosellón (*L'art religieux dans le Rosellon*), á saber: la de que la forma se deba á deformaciones.

(6) De Zaragoza, según se cree. (Véanse Masdeu y Menéndez y Pelayo.)

dominios del Emperador. No son sólo la literatura y la teología las disciplinas practicadas y propagadas por el sabio español: las artes plásticas merecieron su cuidado. En su abadía de Saint-Benoit, ó acaso en Orleans, estableció talleres de copistas y miniaturistas, de donde salieron las Biblias del Puy y de la Biblioteca Nacional de París (1); él trajo los artistas, quizá bizantinos, que hicieron el mosaico de Saint-Germigny-des-Prés, único ejemplar hoy existente en Francia, y él debió llevar de España los maestros que levantaron esta iglesia. Claro es que esto no puede probarse; pero en Arqueología hay conjeturas que valen por una prueba. La que sentamos no parece muy aventurada después del análisis del monumento. Y no debe tacharse de parcial cuando los mismos autores franceses han reconocido que en la penuria de artistas de la época merovingia, fueron llamados á Francia muchos visigodos españoles, cuyo influjo se extendió hasta el mismo Renacimiento carolingio (2).

*
* *

No van nuestras pretensiones hasta el punto de creer que hemos sentado una teoría *definitiva* sobre el origen de la curiosa iglesita de Saint-Germigny-des-Prés. Limitanse á apuntar algunas observaciones, quizás equivocadas, pero que siempre tendrán utilidad, pues en estos estudios, de los errores de unos, surgen frecuentemente los aciertos de otros más sabios.

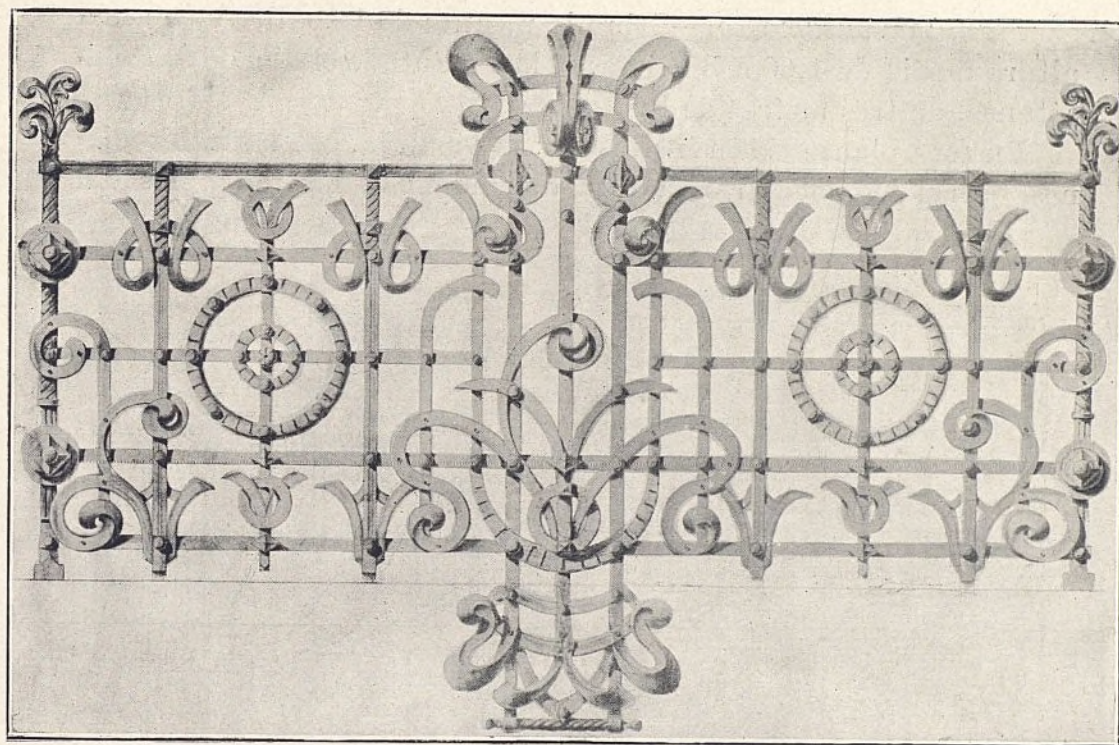
VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA.

Arquitecto.

(1) «Las Biblias de Theodulfo» (*Bulletin de l'Ecole des chartes*), tomo XI, 1879.

(2) Viollet-le-Duc: *Dictionnaire*, tomo IV, páginas 3, 4 y 5, tomo VIII, páginas 123, 179 y 183.





Dibujo de balcón.

T. Cantalauva.

**Casa núm. 57 de la calle de Goya, construída por
el Excmo. Sr. Marqués de Benamejís de Sistallo.
Arquitecto: D. Tomás Cantalauva.**

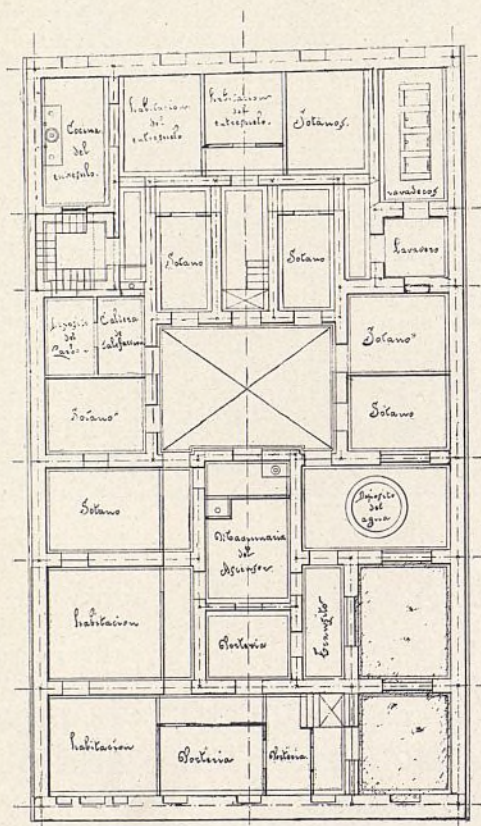


El solar de la finca comprende una superficie de 998 metros y 14 decímetros; de esta superficie se han destinado para jardín 477 metros, y para patios interiores 50 metros y 60 decímetros, resultando una superficie cubierta de 470 metros y 54 decímetros. El edificio, en su alzado, se halla dividido en siete pisos, siendo la distribución de cada una de sus plantas la siguiente:

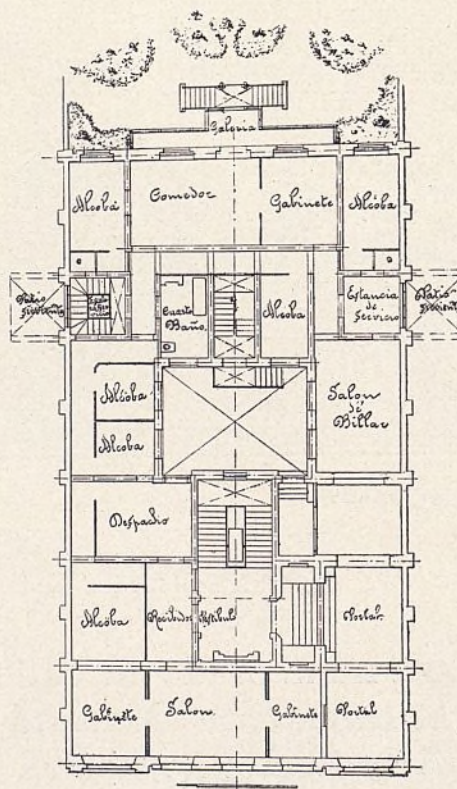
1— La casa.

Planta de basamento.—Sobre la rasante de la calle, y con una altura media de 1,60 sobre ésta, se ha levantado el alzado de semi-sótanos, de tres metros de luz.

En esta planta están instalados: la portería, con las habitaciones y servicios necesarios á esta dependencia; las máquinas del



Planta de basamento.



Planta entresuelo.

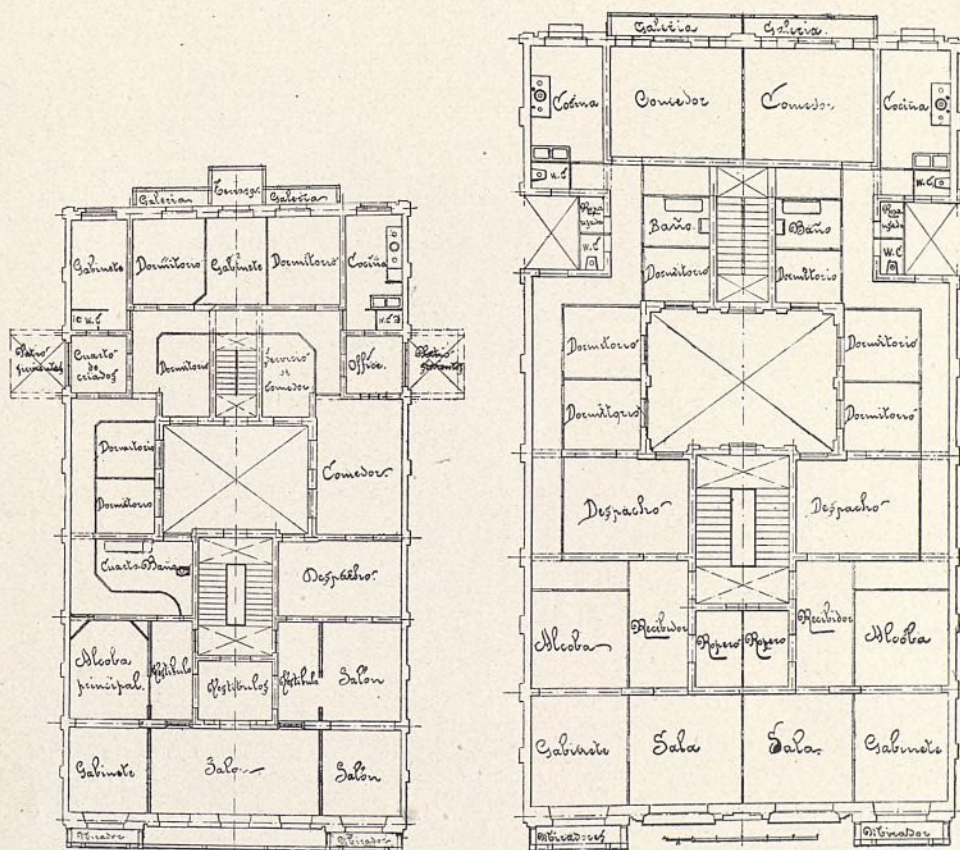
ascensor y las de la calefacción, el estanque ó depósito de reserva de agua, lavaderos, dos habitaciones anexas á cada uno de los cuartos de la finca, y, por último, los emplazamientos de patio y escalera de servicio.

Planta entresuelo.—El alzado de esta planta, que está ocupada por un solo cuarto ó vivienda, tiene 3,60 metros de altura.

Llégase á esta planta después de franqueado el vestibulo y escalinata principal; al concluir ésta se halla un segundo vestibulo, y en éste la entrada al cuarto, el cual comprende recibimiento,

salón, gabinete y dormitorios principales, despacho, alcobas, sala de billar, baño, dos retretes, galería y mirador acristalados en comunicación con el jardín, comedor, cocina y dependencias de criados en parte de la planta de semisótanos, en comunicación por una escalera de servicio.

Planta principal.—La altura del alzado de esta planta es igual



Planta principal.

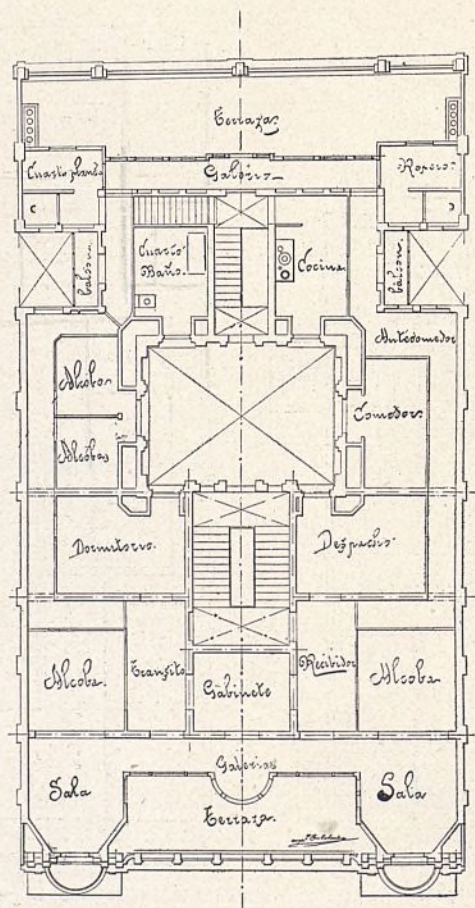
Planta de los pisos segundo, tercero y cuarto.

á la del entresuelo, y se halla ocupada por una sola vivienda, compuesta en su trazado de habitaciones amplias y desahogadas, habiéndose procurado evitar en lo posible la comunicación por medio de tránsitos estrechos ó pasillos.

Planta de los pisos segundo, tercero y cuarto.—La altura de estos pisos es de tres metros; sus trazas horizontales están divididas en dos cuartos, compuestos cada uno de 14 habitaciones, contándose entre ellas las de baño, y dos retretes.

Planta de sotabanco.—Ocupa toda la traza de este piso una sola vivienda, cuya altura es de 2,80 metros; compónese de 16 habitaciones, incluida en éstas la de baño, y tres retretes.

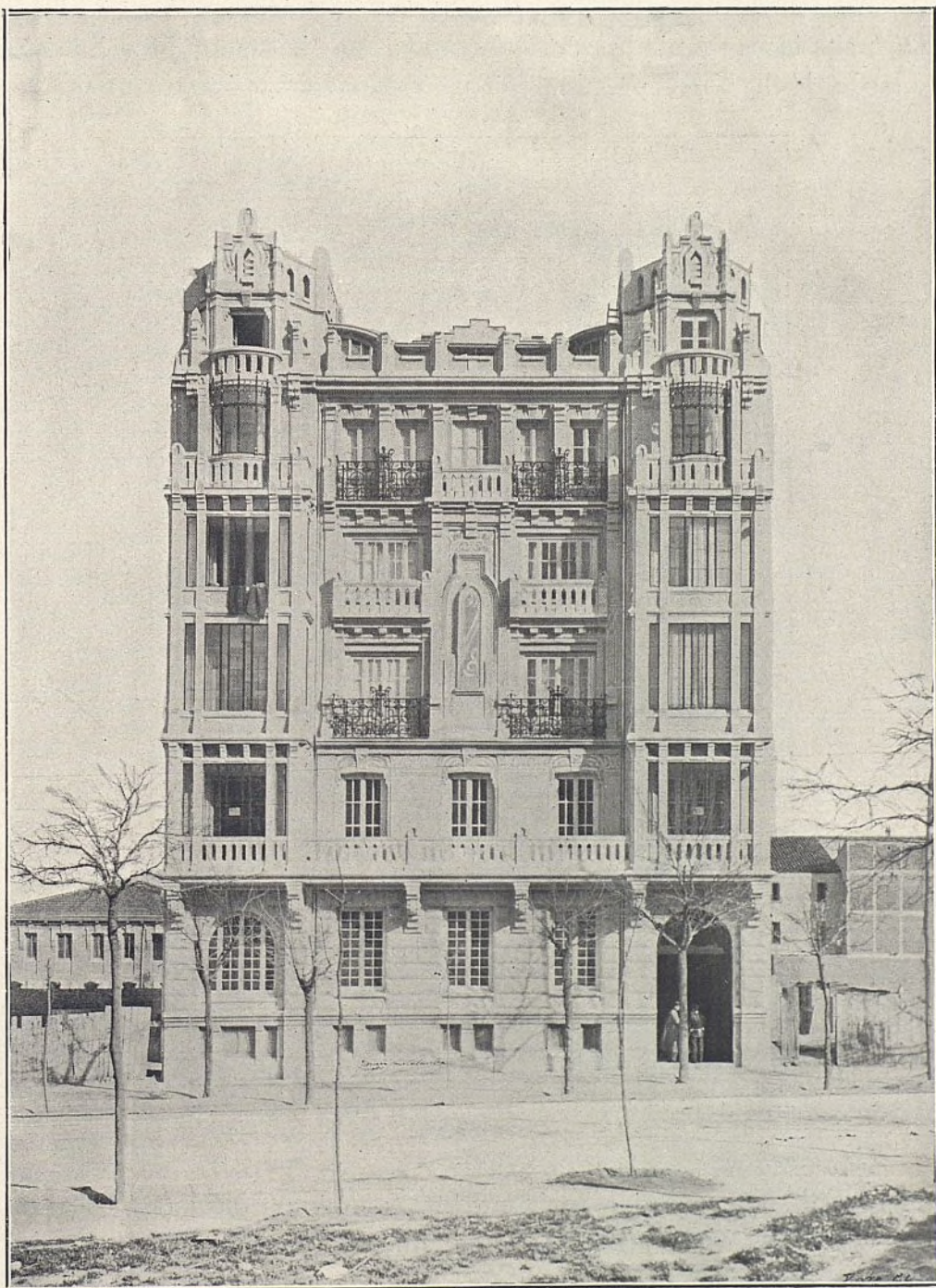
Existen en este piso cuatro azoteas: una al Mediodía, con galería acristalada, y otras dos sobre los cuerpos que flanquean la fachada principal; y, por último, la situada al Norte, para servi-



Planta de sotabanco.

cio de los vecinos, se halla destinada al oreo de las ropas lavadas. Esta última azotea está en comunicación con otra más elevada, en la que se halla situado el depósito metálico de distribución general de agua.

Construcción.—La empleada en la cimentación se halla formada por una tongada de hormigón hidráulico de garbancillo, de 30 centímetros de espesor; esta tongada aisla las fábricas de



Fachada.

5—La casa.

Ayuntamiento de Madrid

los muros de la humedad del subsuelo; todos los muros de sustentación son de ladrillo tosco y morteros hidráulicos. El zócalo de su fachada es de piedra de Colmenar; los pisos, de vigas laminadas de doble T de 18 centímetros y esparcidas á 80 centímetros



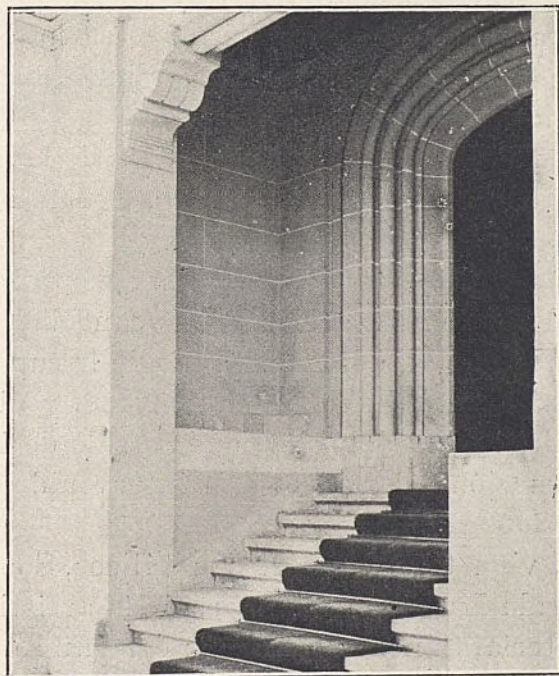
Detalle.

entre ejes, con anclajes horizontales. Las armaduras están formadas con vigas laminadas de 14 centímetros é igualmente espaciadas que las de los pisos.

Las escaleras principal y de servicio y los forjados de pisos son de doble bovedilla; los peldaños de la escalera principal son de

pino mélix á corte de pluma, con fábricas de azulejo Mintons. Los pavimentos son de mélix en las habitaciones principales y tránsito, y de baldosín hidráulico en todas las de servicio, cocina y dependencias del semisótano; los de las azoteas son de baldosín catalán con cemento.

Las vidrieras de la cancela del portal y las de todos los huecos



Interior del portal.

de la escalera principal son de trazados geométricos, ornamentadas y contorneadas con baquetillas de latón y de plomo laminado.

Las obras todas realizadas en la finca son de la clase é importancia que corresponden á un buen edificio.

El ascensor eléctrico y caldera de calefacción á baja presión reúnen todos los adelantos modernos.

Decoración.—La de la fachada principal está formada con sus elementos constructivos, y flanqueada desde el piso principal hasta su altura total por dos miradores coronados por torreones almenados.

La distribución y número de huecos en cada cuerpo de fachada es distinta.

La decoración interior consiste en grandes escocias de estaf; el estilo adoptado es el llamado inglés, tanto en la parte de molduras de techos, como en la carpintería, cristales de vidrieras y tonalidades del pintado de paramentos.

Sistema sanitario.—Se han suprimido las atarjeas de desagüe, sustituyéndolas por tuberías de gres, de las cuales la principal tiene 26 centímetros de diámetro y 18 las secundarias, vertiendo la primera en un pozo exterior revestido de cemento que comunica con la alcantarilla general por una galería de fábrica con revestido hidráulico.

Los desagües de los baños, lavabos, pilas de lavaderos y fregaderos se hallan dispuestos con arreglo á las Ordenanzas de Higiene vigentes.

Coste de la finca.—Las obras se han ejecutado por contratas parciales, y el coste de ellas asciende á la cantidad de 376.587 pesetas, correspondiendo al metro cuadrado de la superficie cubierta por la casa propiamente dicha 800,30 pesetas, y al pie cuadrado 62,13, sin incluir el coste del solar, que ha sido de 45.536 pesetas.

En la construcción del edificio han intervenido los señores siguientes:

Albañilería, viguetería y soportes metálicos, Sociedad de construcciones titulada La Ingeniería; cerrajería artística, Torras, de Barcelona; cantería, Sánchez y Ramos; carpintero, Carlos Gómez y Bonache; cristalería, Félix Pereantón; cristalería artística, José Maumejean; herrajes, La Material; herraje artístico, Compañía Ibérica Mercantil; fontanería, baños, w-c., etc., Vinardell y Compañía; ascensor, Bonaplata; calefacción y fumistería, Labat é Hijos; instalación eléctrica, Sociedad Española de Chamberí; pintura, Fernando Gómez; obras de decoración, Juan Sarriá; estuquista, Carmona.



EXTRANJERO



Casa en Viena, IV, plaza de Carlos, núm. 1. Arquitecto: Ludwig Mullwer.

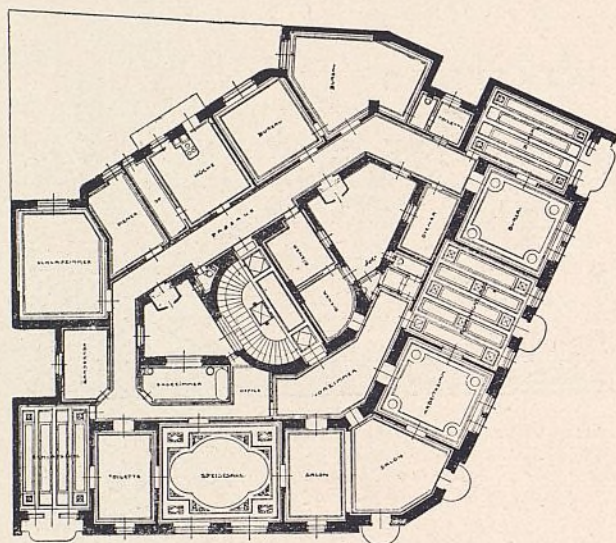


STE edificio es lo que nosotros acostumbramos á llamar una casa de vecindad.

Distribución.—Las dos primeras plantas, ó sea, baja y entresuelo, están destinadas por entero á comercios.

La principal está dedicada por completo á una sola vivienda, disponiendo así de grandes salones, comedor y habitaciones ó dormitorios de gran capacidad, y que reciben luz y ventilación directas de los patios.

Examinando con algún detenimiento la planta que nos ocupa, no nos explicamos con qué fin rompe el autor la circulación poligonal que podría tener toda la casa, colocando un cuarto de aseo y una especie de guardarropa que, en nuestro sentir, dificultan bastante el problema de viabilidad dentro de la habitación; por lo demás, está muy bien entendido el problema de la vida, y es ingeniosa la combinación de patios. El autor se queja de no haber podido disponer de más terreno para colocar la escalera de servicio; pero cree, á nuestro juicio con muy buen criterio, que es preferible la falta de ésta á



Planta principal.

sacrificar la higiene y la comodidad de las habitaciones.

Plantas segunda y tercera.—Cada una de estas plantas está dividida en dos habitaciones, pero de un modo bastante ingenioso: una de ellas ocupa el chaflán y unos dos tercios de cada una de las fachadas, dejando para la otra que tenga vistas y luces á la calle en un tercio por cada fachada, es decir, los espacios AB y CD (véase la planta segunda).

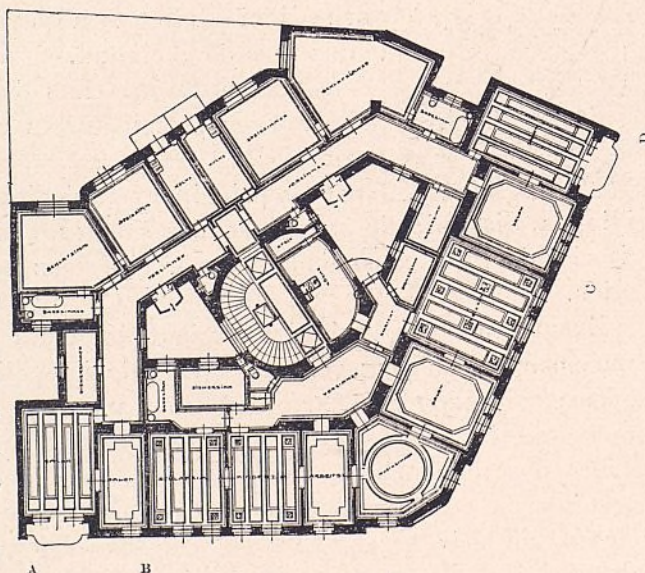
Esta habitación resulta así con un gran desarrollo, mientras que la anterior está toda ella muy recogida. Para sitios donde se pague mucho por vivir en una calle determinada, es recomendable el sistema.

Construcción.—Todas sus fachadas son de piedra arenisca, y la parte ornamental, de azulejos azules, placas de cristal doradas y mayólicas en todo el adorno de la rotonda del chaflán, así como también en las ventanas, aleros, etcétera, del edificio. La escultura está ejecutada en piedra caliza por el escultor Otmar Schimkrwitz. Los pisos son de entramado de hierro, y las traviesas de fábrica de ladrillo, todo ello ejecutado con sumo esmero.

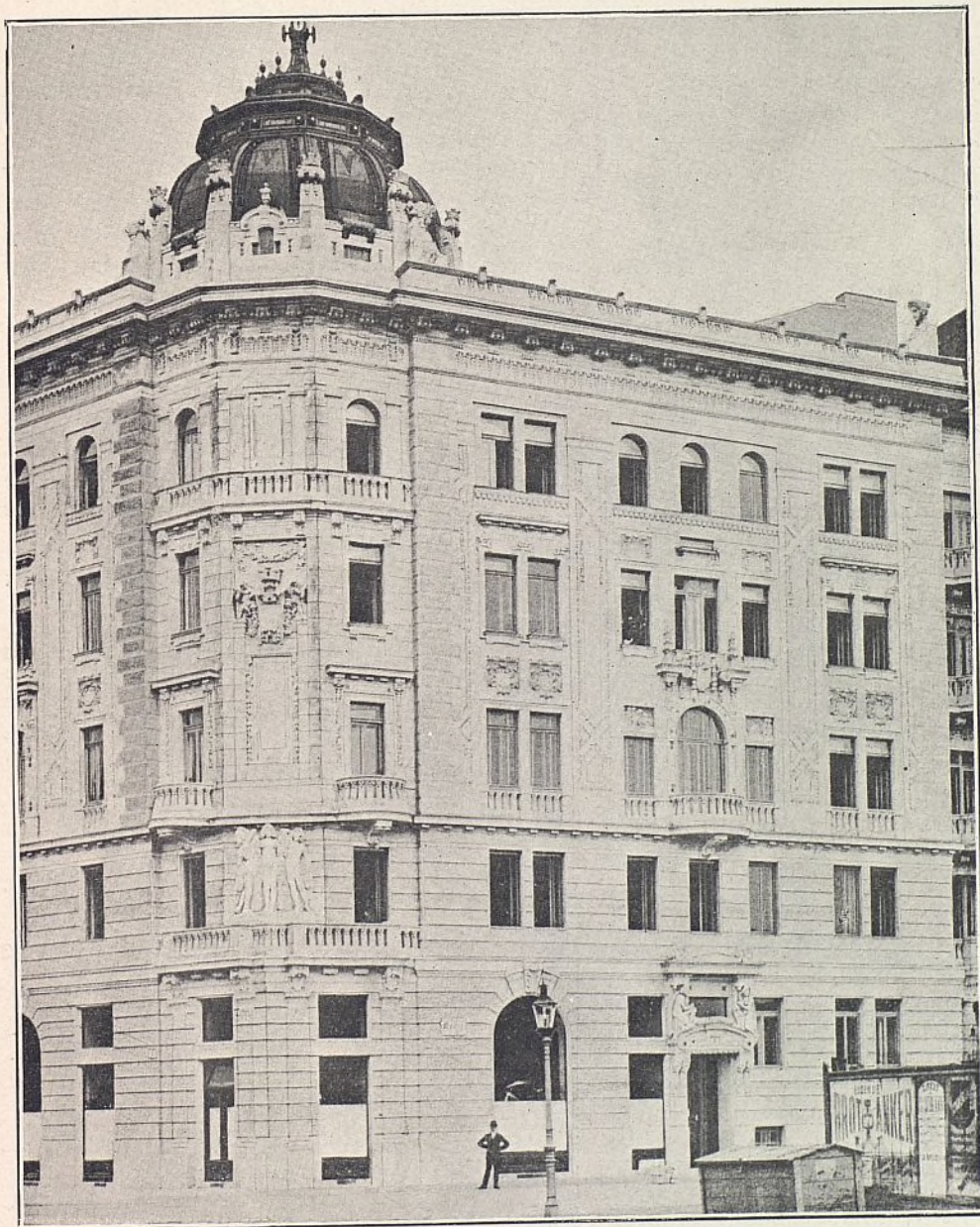
La parte decorativa, de piedra artificial.

Tiene todos los adelantos modernos que se pueden apetecer en una construcción higiénica, tales como calefacción, termosifón, luz eléctrica, abundante agua, teléfono, ascensor, etc., etc. La cúpula con que termina la composición del chaflán está recubierta con una fuerte chapa de cobre.

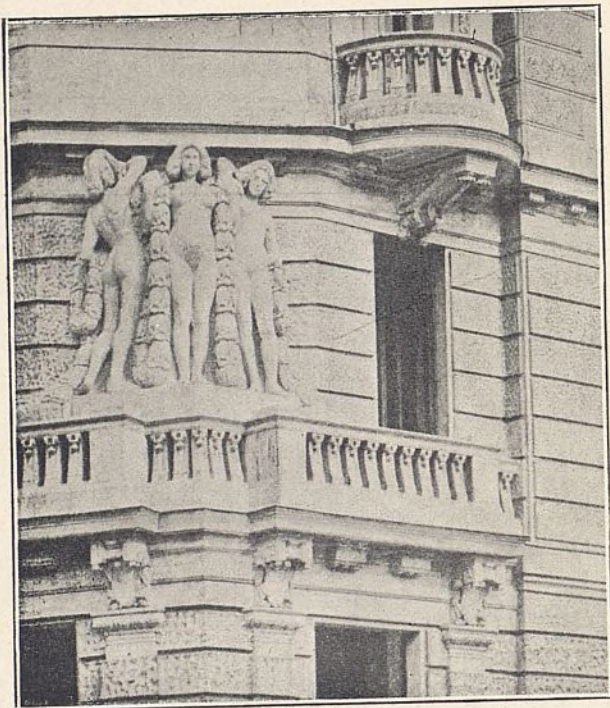
La parte sanitaria está perfectamente atendida,



Planta segunda.



Vista general del edificio.



Detalle del chaflán.

dio la composición del hueco circular que en medio de cada una de sus fachadas armoniza perfectamente con cinco ventanas que á su alrededor dan las líneas de simetría, y, al mismo tiempo, quitan pesadez al balcón circular.

Como ya hemos manifestado anteriormente, los materiales, entre los cuales no se desdeñan los de ninguna clase, como, por desgracia, suele ocurrir entre nosotros, resultan de una riqueza y de una armonía grandes.

La falta de datos económicos, que no nos ha sido posible adquirir, nos impide acompañar, según tenemos por costumbre, la tabla con los precios unitarios.

con sus correspondientes sifones, ventiladores, etc.

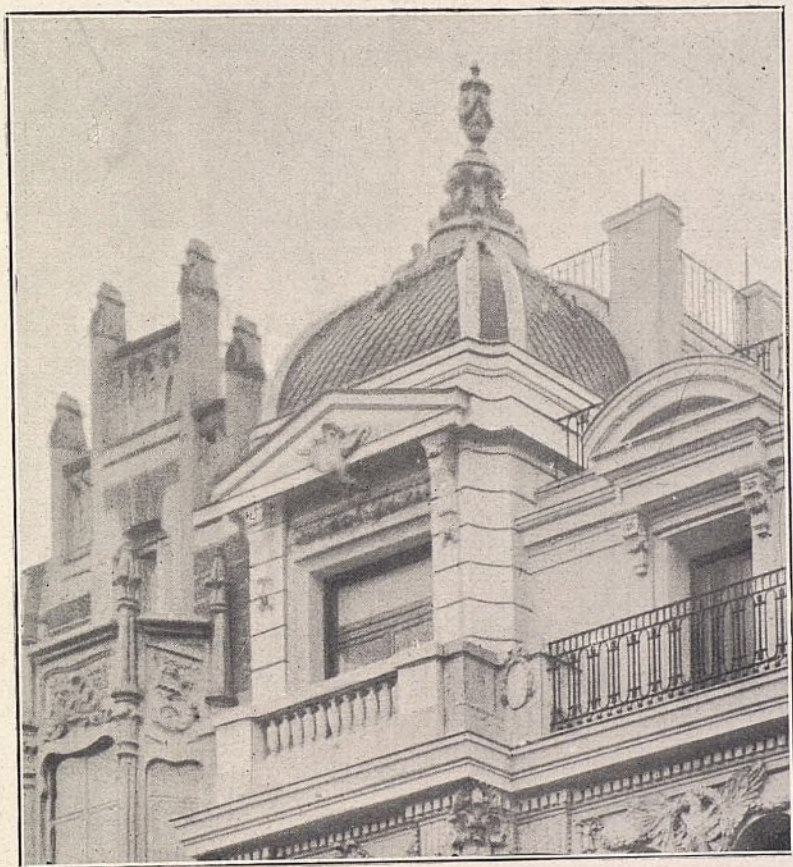
Decoración.—La composición de su fachada no puede ser más sencilla: dos cuerpos laterales y uno central, de mayor importancia, con lo cual la composición, independiente del chaflán, queda recuadrada entre dos cuerpos simétricos.

La decoración es sencilla, á la vez que elegante, puesto que no hace más que resaltar las bellas proporciones de sus huecos y macizos, aligerados por lo que tantas veces hemos indicado en esta sección, y que tan olvidado se encuentra entre los arquitectos madrileños: por el empleo del *elemento ventana*.

Es también digna de estu-



Detalle de la puerta de entrada.



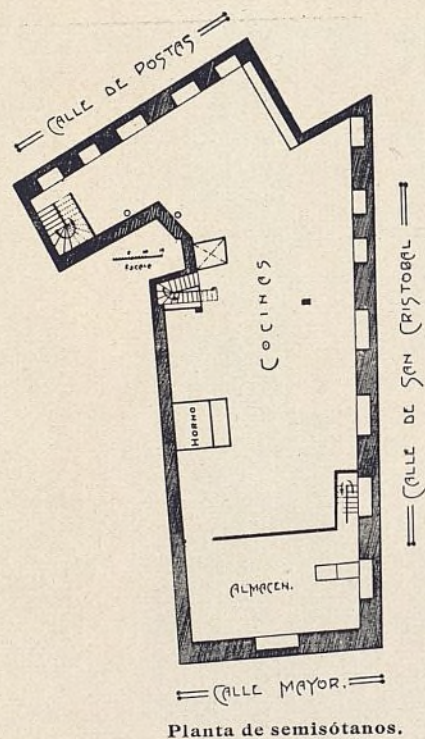
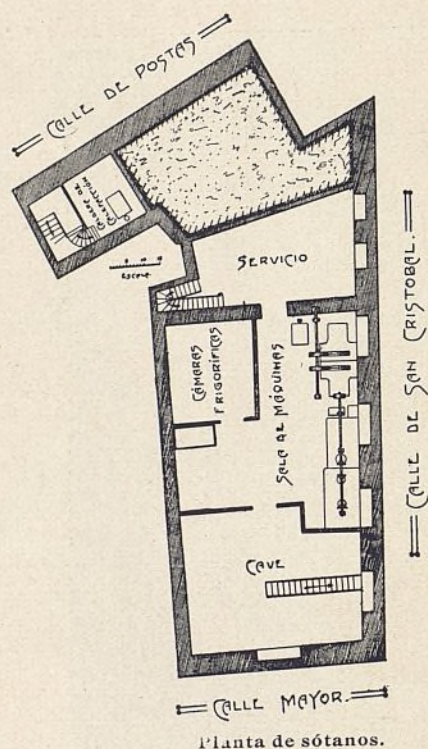
Detalle de la cúpula.

**Antigua casa Touranié (restaurant), calle Mayor,
núm. 15.—Propietario: D. Enrique Bragayrac.—
Arquitecto: D. Ignacio Aldama.**



N España es sumamente difícil encontrar un edificio que preste el servicio para que fué pensado y construído, y el de que nos vamos á ocupar, en nuestro humilde sentir, es el que marca más claramente el gran adelanto que de muy poco tiempo á esta parte se observa entre nosotros.

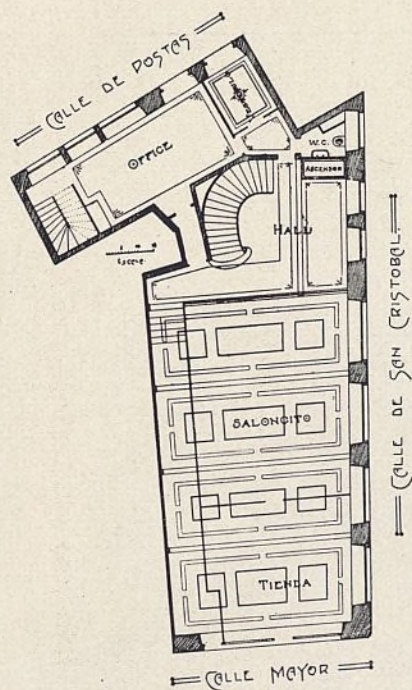
Hace algún tiempo, era cosa corriente que todas las dependen-



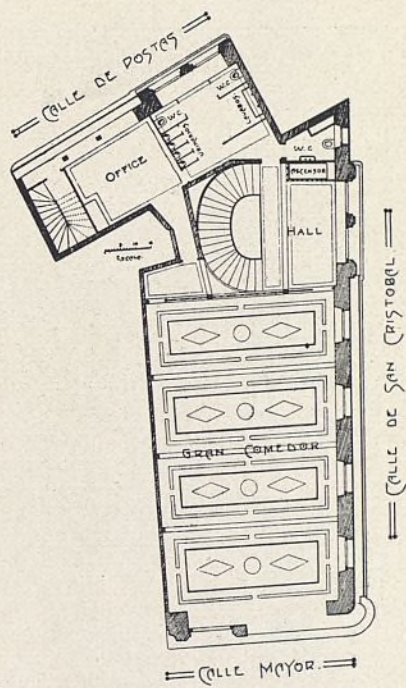
cias del Estado estuvieran (y, por desgracia, todavía existen muchas en tales condiciones) en antiguos conventos, aprovechados de cualquier modo, lo mismo para una escuela, que para un museo, cárcel ó juzgado; y esto que en lo público ocurría, no hay para qué decir que también sucedía en lo particular, pues, para cerciorarse de ello, no hay más que recorrer España, y se verá que salvo en algunas, muy pocas, capitales de provincia, en el resto las fondas están instaladas en viejos y destartalados caserones. Por tal motivo, es más digno de mención el caso que nos ocupa.

Pensado y trazado para *restaurant*, en él luce hoy su bien adquirida fama el Sr. Bragayrac, pudiendo competir dignamente con los mejores extranjeros, pues contiene todos los adelantos modernos aun en los más pequeños detalles.

Emplazamiento.—Colocado entre las calles Mayor, de San Cristóbal y de Postas, uno de los sitios más céntricos de la coronada villa, y ejecutadas todas sus obras con esa amplitud económica que, por desgracia, pocos propietarios entienden, resulta un edificio armónico, tanto en sus servicios como en su decorado, y es uno de los sitios de cita de la alta sociedad madrileña.



Planta baja.



Planta principal.

Distribución.—Sentimos no poder reproducir aquí más que cuatro de las ocho plantas de que consta el edificio, pues de ese modo el estudio queda incompleto, viéndonos en la necesidad de tener que describir con más detalle las plantas que faltan.

Planta de sótanos.—En el subsuelo se ha vaciado el terreno para poder colocar en él en dos pisos todas las dependencias de la casa. En el más bajo hay un gran salón, destinado á dar paso y á servir de almacén de todas aquellas substancias que es necesario emplear en la contigua sala de máquinas, en la cual está admirablemente instalado un motor eléctrico que mueve la máquina heladora y otros mil aparatos destinados al oficio, y la cámara frigorífica, sin la cual es punto menos que imposible servir bien hoy día una buena mesa. Otra tercera habitación de servicio y descanso de los operarios completa esta parte de la planta, la cual se une con la superior por medio de dos bien entendidas escaleras.

La parte que da á la calle de Postas tiene una superficie que no se ha vaciado en esta planta, y, contigua á ella, una pequeña para la escalera de servicio y la caldera de la calefacción.

Planta de semisótanos.—Ésta recibe las luces de la calle por

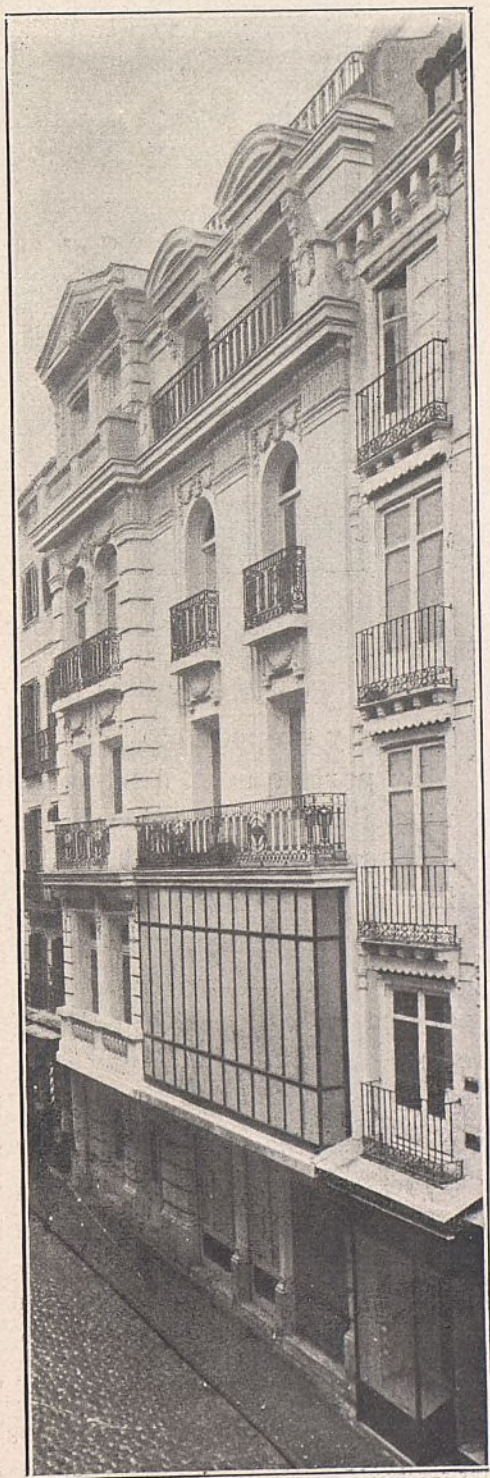


Fachadas principal y lateral.

medio de grandes tragaluces abiertos en la parte baja ó piso de los huecos de la planta superior. En ella está colocada la gran cocina, con sus correspondientes montacargas para los pisos superiores, el horno para la repostería, los fregaderos y, en una palabra, todo aquello que es indispensable en esta clase de dependencias, estando todo ello perfectamente montado, según los últimos adelantos de la higiene y del arte culinario.

Un gran almacén completa esta planta, que tiene tres escaleras, una de las cuales termina en el mostrador del piso superior, la del centro sólo sirve para poner en comunicación este piso con el ya descrito. y, por último, la que está en el rincón de la calle de Postas, con la medianería, que es la que da el servicio general de la dependencia por la referida calle.

Planta baja.—Dada la naturaleza del edificio que nos ocupa, la distribución de esta planta está ingeniosamente dispuesta. Un gran salón, que ocupa toda la parte simétrica del solar, y en el cual, por medio de biombo de maderas finas y cristal, se forman las tres habitaciones de paso, tienda y saloncito para los tes de las señoras por la tarde. En el fondo, y formando par-



Fachada posterior.



Salón del té y «chali».

te de este mismo salón, el *hall* con su gran escalera decorativa, el ascensor y un pequeño cuarto de necesidades y aseo.

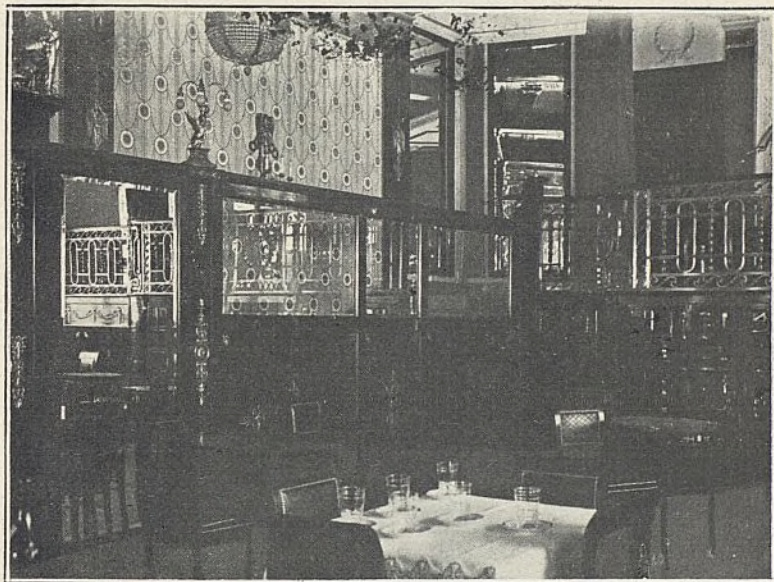
La parte que da á la calle de Postas la ocupa un gran *office*, un vestíbulo y la escalera general de servicio.

Planta principal.—La distribución de esta planta es más sencilla: el mismo *hall* de la anterior, con su ascensor y cuarto de aseo y necesidades, y un gran comedor, perfectamente iluminado por medio de cuatro grandes balcones á la calle de San Cristóbal, y el testero, que da á la calle Mayor, está ocupado por un gran mirador.

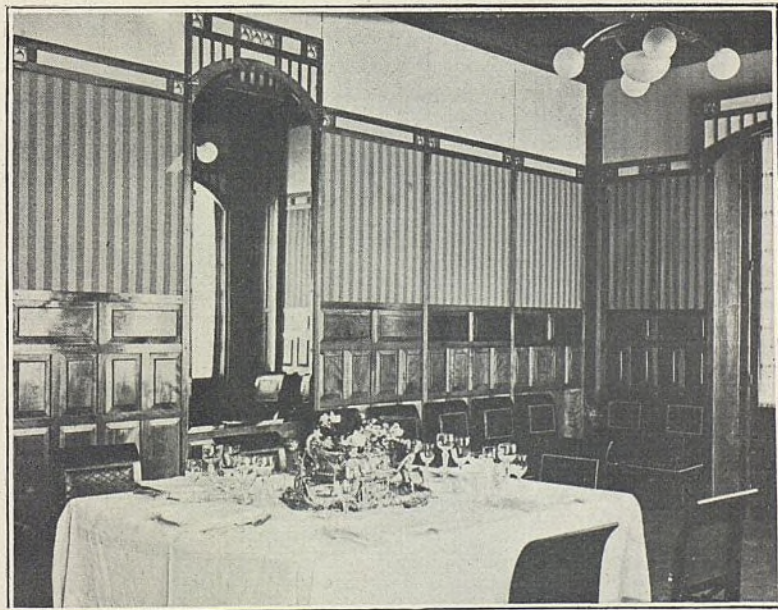
En la crujía de la calle de Postas se coloca la escalera de servicio, un *office* y un gran cuarto con retretes, lavabos, etc.

Planta segunda.—Ésta es muy parecida á la anterior, colocándose en ella, en vez del gran comedor, cuatro pequeños comedores particulares, y en la parte posterior, ó sea la de la calle de Postas, un quinto, reservado. Por lo demás, el mismo servicio de escaleras, ascensor, retretes, etc., etc.

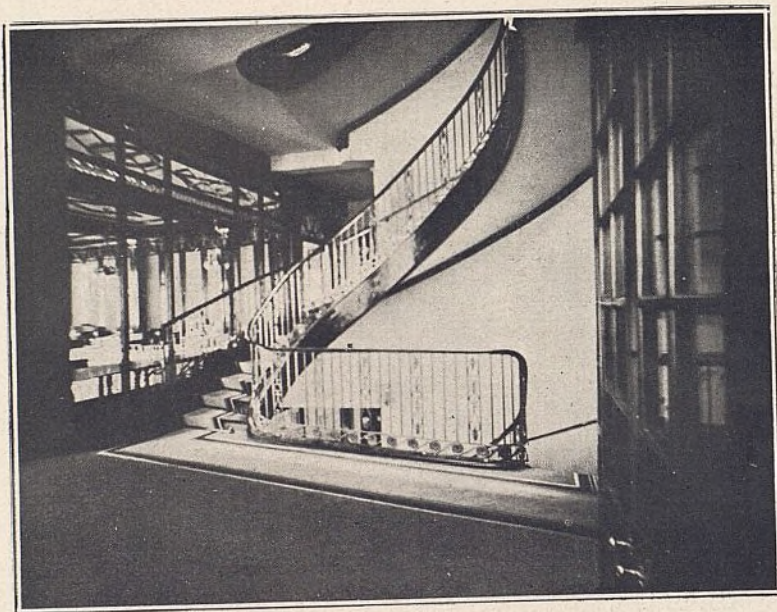
Plantas tercera y cuarta.—Estas dos plantas están destinadas para habitaciones de los dueños ó directores de tan acreditado establecimiento, y por ser reservadas no especificamos más su acertada distribución, que si para el público en general no tiene im-



Salón del té.



Comedor particular.



Escaleras y «hall».

portancia, para los profesionales hubiera sido conveniente acompañar.

Planta quinta.—Además de las dependencias de lavado y planchado, una estufa que corresponde al *hall* y caja de escalera, tiene una magnífica azotea en la esquina de las calles de San Cristóbal y Mayor, que puede servir de comedor de verano.

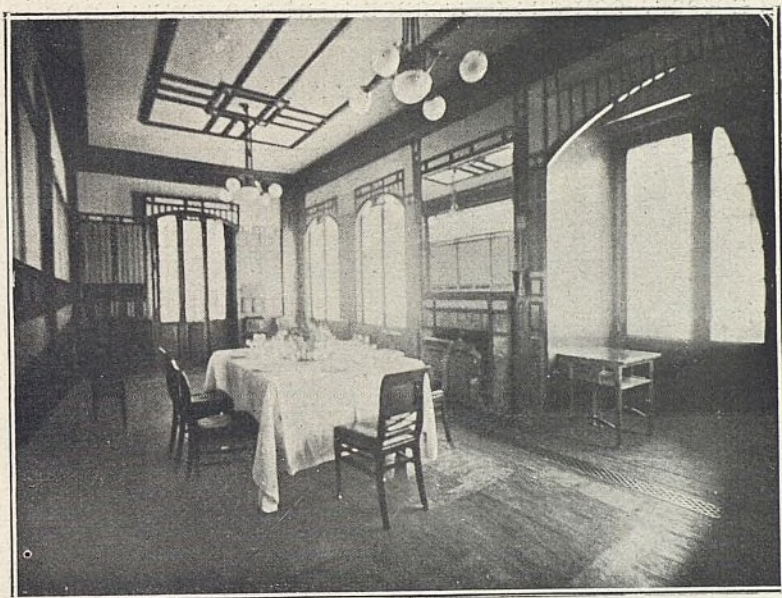
Construcción.—Los cimientos son de muros de ladrillo escalfado y mortero ordinario, teniendo en todos los puntos en que lo necesitan mayor resistencia ó buena trabazón entre sus distintos elementos; el mortero empleado es el de cemento y arena bien lavada.

Los sótanos están en las mismas condiciones, pero con ladrillo recocho.

Los muros de la planta baja son: los de fachadas, de piedra granítica, y el resto, de fábrica de ladrillo recocho y mortero de cemento.

Todas las traviesas, medianerías y pisos de la casa están contruidos con vigas de hierro de U y de doble T, tabicados y forjados. Los vuelos de fachada están armados con hierro.

Los solados son: en la planta de sótanos, de asfalto; de *parquets*, mélix y baldosas de cemento hidráulico en la baja, principal



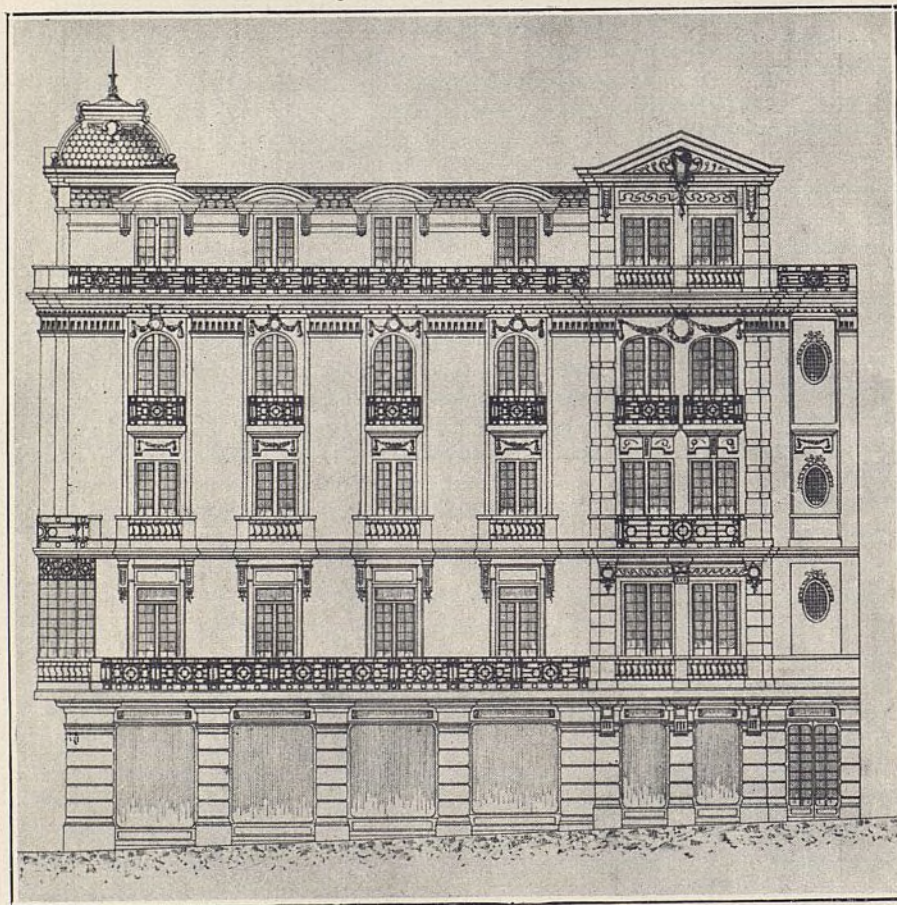
Comedor particular.



Gran comedor.

y segunda; y de estos últimos en la tercera, cuarta y quinta. Todas las azoteas, con sus correspondientes cámaras de aire, están soladas de baldosín de Barcelona.

La carpintería es toda ella esmerada y corriente, excepto la



Fachada lateral (proyecto).

de las plantas baja, principal y segunda en sus salones, que es de caoba.

La vidriería es doble y biselada, y el resto de la construcción, sumamente esmerada.

Decoración.—La de sus fachadas es de puro abolengo francés, de cuyo arte es ardiente partidario su autor, y dentro de esta especialidad, del conocido con el nombre de Imperio, estando estudiados todos sus detalles con el mayor esmero.

La combinación de masas y la acentuación de los puntos sa-

lientes de la construcción están armónicamente entendidas en sus tres fachadas, produciendo un buen efecto de conjunto.

En el interior domina el mismo estilo, habiendo sido el ejecutante D. Dionisio Segura, el cual ha tenido que salvar grandes dificultades, pues la índole del negocio á que la casa se dedica hacía que se presentasen problemas tan diversos como el que había que resolver en el piso segundo, donde los comedores particulares son susceptibles de poderse ensanchar, reducir ó desaparecer uno ó varios, para lo cual ha sido preciso formar las divisiones de unos con otros por medio de mamparos que, formando habitaciones independientes y al parecer de fábrica, pueden ser corridos á uno y otro lado, sin que aparentemente se note.

En las plantas baja y principal, casi toda la decoración es, como ya hemos dicho anteriormente, de estilo Imperio, ejecutada en caoba, con aplicaciones de bronce, telas de seda y espejos. La gran escalera y el *hall* están asimismo decorados con estos materiales y el mismo estilo. En el piso segundo, todos los gabinetes ó comedores son de estilo moderno, de madera de abedul barnizada, telas de seda, espejos y cristales biselados.

Todos los bronce, estilo Imperio, provienen de la casa Cristophle, de París, y están dorados al mercurio.

Para terminar, consignaremos, según costumbre, los nombres de los maestros que han intervenido en la construcción del edificio, así como también el coste de las obras y los precios unitarios:

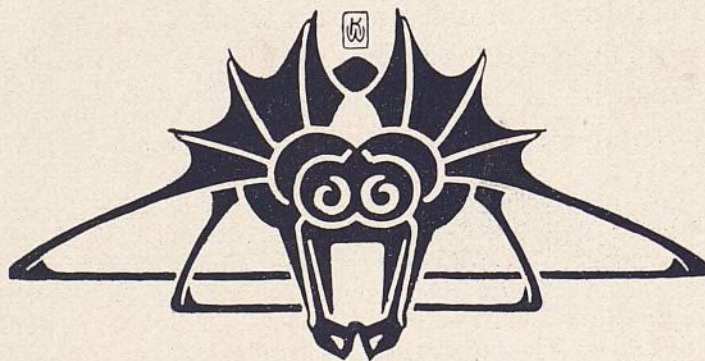
	Pesetas.
Albañilería: Torres y Remajaro	151.000
Hierro, armazón, etc.: Jareño y Compañía y Esteve	40.501
Carpintero de armar: Federico Cambón.....	4.400
Idem de taller: Vicente Peral.....	11.500
Idem decorador: Dionisio Segura	151.000
Pintor: Regueiro y Compañía	13.400
Idem: Compañía Ibérica	6.621
Cristalería: Pereantón.....	22.000
Saneamiento: Vinardelli y Schneider.....	15.775
Herrería: Asins y Viuda de Igartúa.....	19.305
Cerrajero: Miguel González	35.500
Ascensor y calefacción	17.750
Escultura, entarimados, electricista, etc.....	32.156
Varios conceptos, honorarios, etc.....	10.000
TOTAL	530.908

Los precios unitarios son los siguientes:

Superficial.....	{ Metro = 1.103 pesetas.
	{ Pie = 161 <i>idem</i> .
Cúbico.....	{ Metro = 57 pesetas.
	{ Pie = 1,53 <i>idem</i> .

Como se ve, la rica decoración interior hace que los precios unitarios tengan un tipo anormal, lo cual se comprenderá fácilmente fijándose en las partidas que quedan apuntadas, pues se ve que la decoración interior suma más de la mitad del presupuesto.

E. LAREDO.





Ventura Sánchez-Comendador.



DECIR que Ventura Sánchez-Comendador es toledano, y que dedica su talento á trabajos de cerrajería artística en la Imperial Ciudad, en este caso concreto equivale á declarar su elevado linaje. En efecto: quien tan á maravilla labra el hierro, sutilizando y depurando hasta infundir en cada obra de las que salen de sus manos una exquisita y robusta espiritualidad, ha nacido y se ha formado en Toledo, augusto solar de nuestra España, donde existe una riquísima y muy abundante tradición en materia de metalistería.

Altos deberes de amistad me prohíben que hable de él en tono elogioso; pero esos mismos deberes no pueden obligarme á una

reserva tal, que, por temor á excederme en las alabanzas, caiga en otro extremo vitando, en el de las omisiones deliberadas, dejando de afirmar lo que cualquiera, sin conocer ni tratar á Sánchez-Comendador, afirmaría desde luego si hubiera de juzgarle como artista.

El toledano á que me refiero, lejos de maestros rutinarios y de

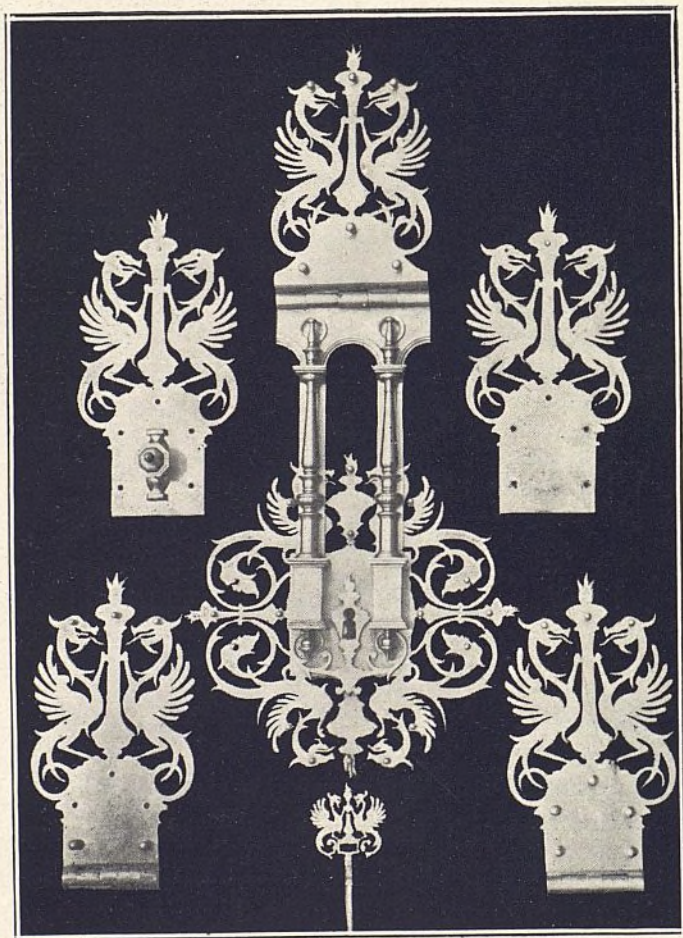


Fig. 1.^a

prácticas estériles, y fuera de aprendizajes al uso, guiado sólo por su instinto hacia lo bello, buscó enseñanzas para cultivar sus aficiones en el espléndido museo de su patria. Y al cabo de haber nutrido durante unos cuantos años su alma con provecho, frente á los ejemplares más señalados del vasto tesoro que atráese la admiración del mundo, es hoy aquí uno de los pocos mejor orien-

tados en su profesión, y uno también de los pocos que han sabido encontrar el raro secreto que hizo excelentes las obras de los antiguos.

Las de Sánchez-Comendador merecen el dictado de clásicas, en el sentido de ser dignos modelos de estudio para las clases. No en vano distingue su autor entre el profesorado de la Escuela de Artes Industriales que funciona en Toledo. Á fin de que se vean en las páginas de esta publicación diversos tipos de trabajos con que aquél acredita su clasicismo, y á título de ilustraciones, insertamos cuatro fotograbados correspondientes á originales interesantísimos, según advertirá el lector.

Opulentos de línea, los herrajes para un mueble (fig. 1.^a) tienen la soberbia elegancia que caracteriza la fase de plenitud por que pasó el estilo plateresco en Castilla. Revive en ellos el aire solemne y magnífico de las águilas imperiales, orgullo del blasón toledano. En su conjunto y en sus detalles hay una noble severidad y gallardía. En cuanto á su ejecución, como labor de segueta y de lima, no es posible ni más pulidez ni más perfección, análoga, en su género, á la que antaño conseguían para sus joyas los mágicos de la orfebrería.

Dos especies de objetos ofrecen después (figuras 2.^a y 3.^a) en que han intervenido otros elementos técnicos con el repujado. Tan suelto, tan movido y tan gracioso en la linda cerradura, de una delicada ornamentación gótica, es tan firme y tan rígido

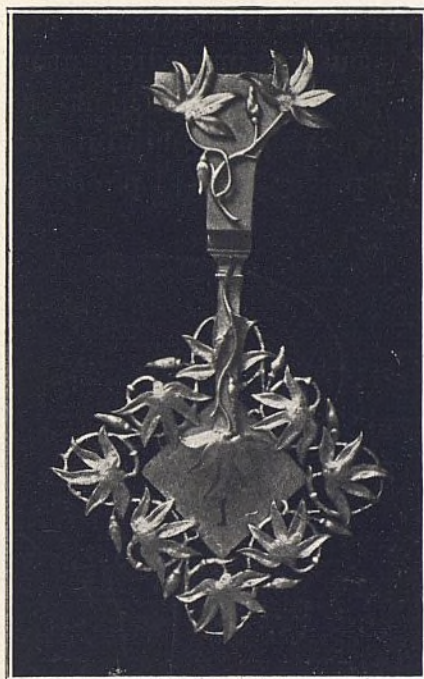


Fig. 2.^a



Fig. 3.^a

que evoca lo arcaico en la bandeja, entallada á martillo conforme á seculares procedimientos.

Por último, el hierro se ha flexibilizado, adquiriendo indefinible suavidad y blandura casi incorpórea, en los lirios que, adheridos por su base al pie de la mesa-tarjetero (fig. 4.^a), van á desple-

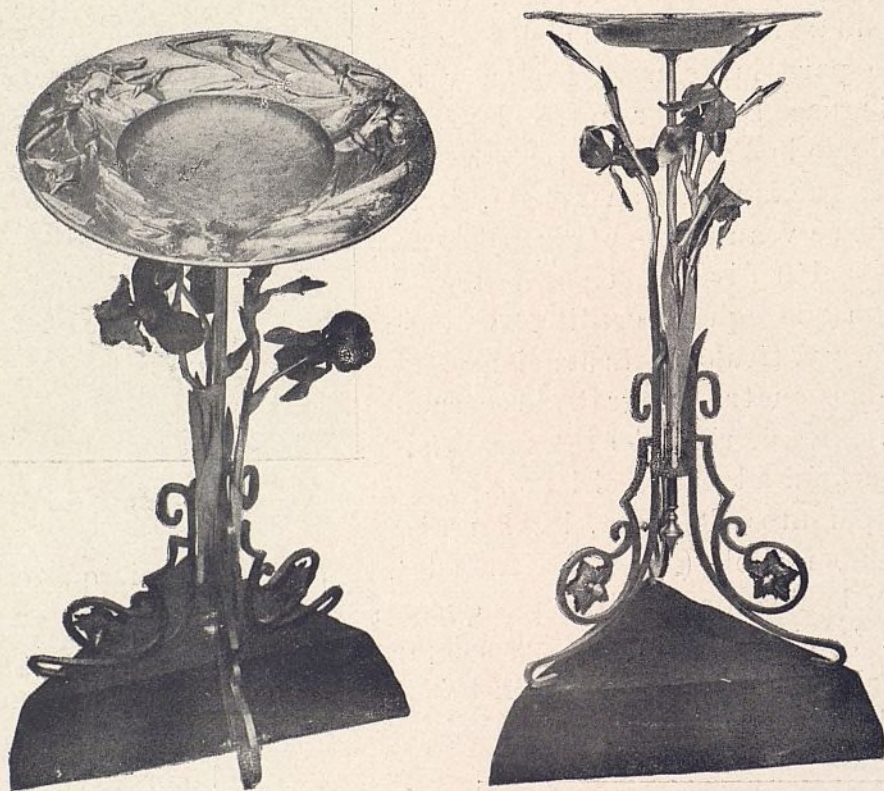


Fig. 4.^a

gar los pétalos de sus flores junto al plato que sirve de remate á esta pieza. Los tallos y las hojas de dichas plantas ascienden con garbo natural, y merced á su acertada distribución, encantadora por lo espontánea, préstanse á dar una deliciosa ilusión de realidad.

Tal es, á grandes rasgos, el arte de Sánchez-Comendador: moderno unas veces, y otras moldeado en lo viejo, siempre se distingue por su corrección y atildamiento, por aquella estilística selectamente disciplinada, que no amengua, sino que realza la expresión hasta un grado insuperable.

A. V. y G.

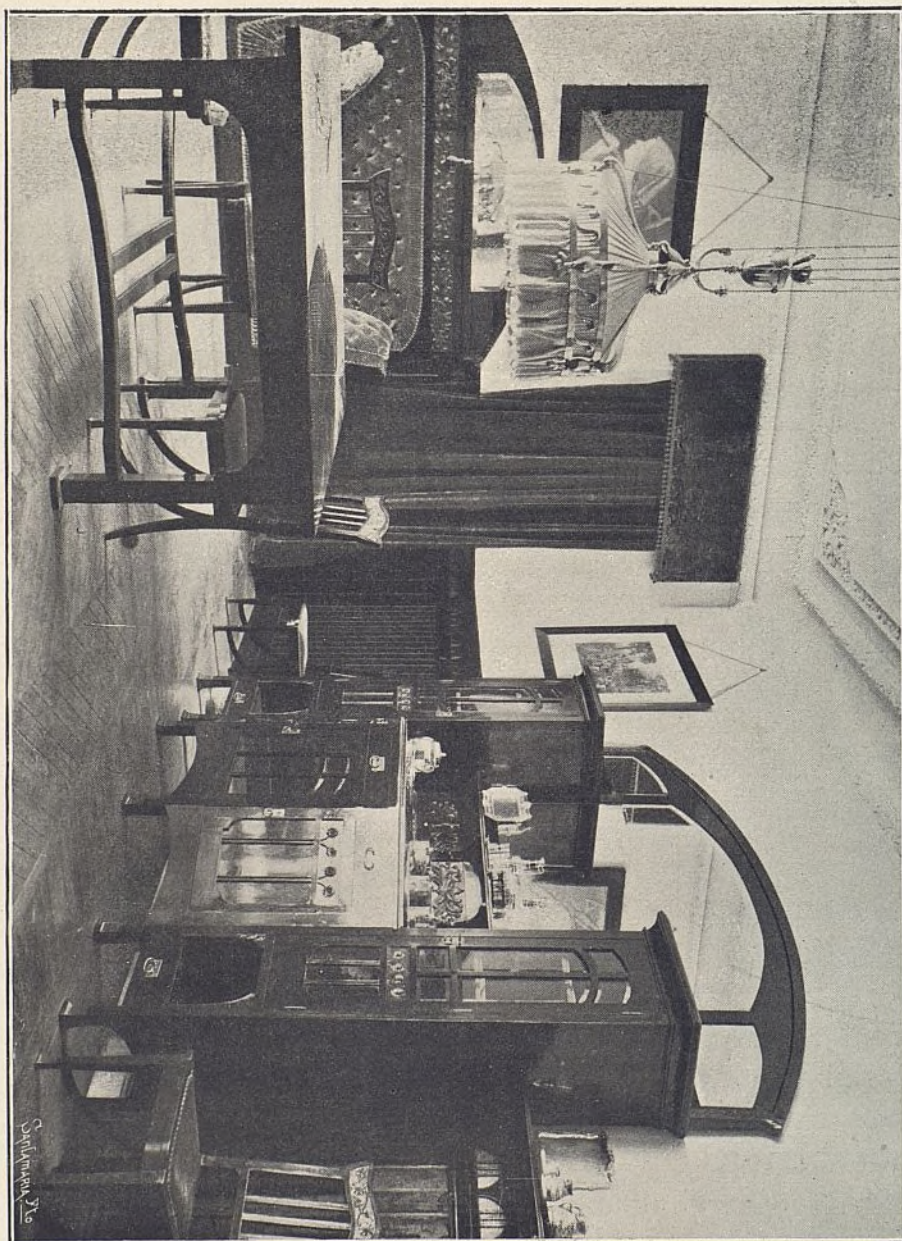


MANUEL ANTON



os son las obras de este artista que vamos á examinar: un comedor y una alcoba.

Así como antes de la invención del telégrafo y del tren, cada pueblo trataba de guardar y conservar cuidadosamente la tradición en las distintas manifestaciones del Arte, desde esos dos prodigiosos descubrimientos, las costumbres, los usos y, por tanto, las Artes, puede decirse que se van confundiendo y amalgamando unas con otras, dando por resultado un estilo universal, que en muchos casos, como en el mueble, que la misma aplicación tiene en unos países que en otros, es muy conveniente, sobre todo si, al ejecutar cualquiera de los elementos que lo constituyen, el artista lo estudia detenidamente, más que en su forma, en el espíritu que representa, en armonía con el fin á que se ha de dedicar.

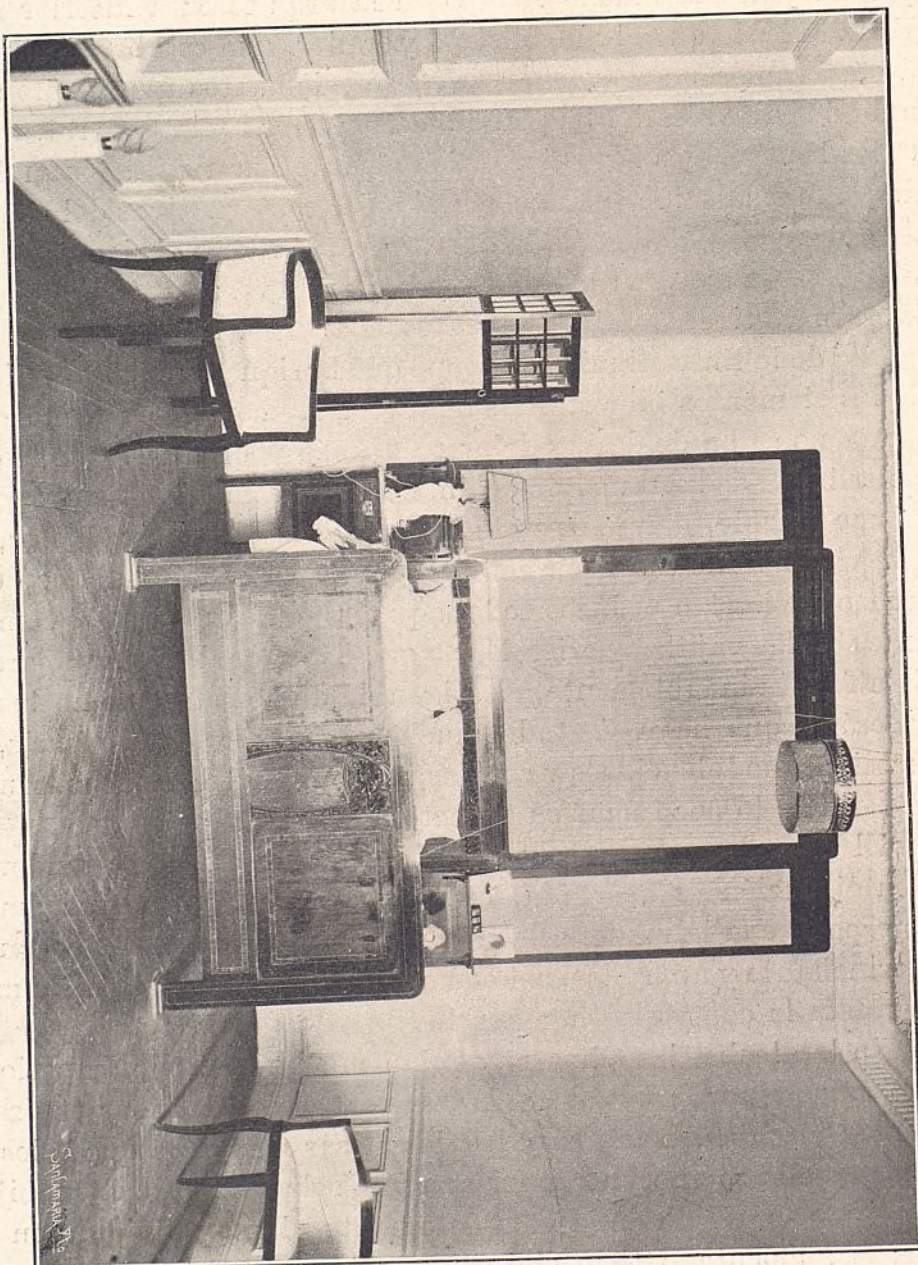


Comedor.

El comedor de que nos ocupamos es de ese estilo llamado inglés, cuando, en realidad, como decíamos anteriormente, se usa en todos los países, y sólo debe su origen á Inglaterra, la cual venía empleándole hacía mucho tiempo en la arquitectura interior naval. Es indudable que el mueblista decorador, que estaba acostumbrado á discutir y aprovechar todos los elementos que le proporcionaba la armazón del buque, en el cual, por regla general, quedan todos los espacios irregulares, las alturas son distintas aun dentro de un mismo salón (por las necesidades constructivas del atirantado del casco), y, además, la luz es poca, perdería el tiempo entreteniéndose en ejecutar molduras y bajorrelieves; éste es el origen de la gran sobriedad en los elementos de adorno, y sólo se busca la armonía de la línea, al mismo tiempo que la riqueza del material. Otro de los elementos importantes de este Arte consiste en que en un barco no se ha de desperdiciar ni el más pequeño rincón, lo cual contribuye á la multiplicación de departamentos dentro de un mismo mueble, donde se puedan colocar los distintos objetos, que, á su vez, han de estar perfectamente sujetos, pues si no, con el balanceo, se harían pedazos todos aquellos que son frágiles, como sucede con las vajillas y cristalerías que ha de contener un aparador. Este fué, indudablemente, el origen de dicho estilo, como lo reconocerá el que haya visitado muchos barcos, y que después, por sucesivas modificaciones y con las influencias del Arte modernista, ha terminado por tomar su aspecto definitivo.

El comedor que presentamos está basado en estas tendencias y su ejecución es acertada, estando combinados armónicamente los espejos con la madera de caoba en el zócalo, lo mismo que en el trinchante y aparador, así como también la decoración de metal completa la composición general.

En la alcoba, las sillas recuerdan mucho el estilo Imperio, en su forma general; están cuidadosamente ejecutadas y tapizadas de seda en fajas. La cama y las dos mesas de noche que á los dos lados de ella se encuentran forman una sola composición, cobijada por una especie de dosel completamente plano y dividido en tres cuerpos, ejecutado todo ello en nogal, y estando cubiertos por medio de una tela de seda floja formando pequeños pliegues. La cama tiene incrustaciones y adornos de metal, formando un conjunto rico y elegante.

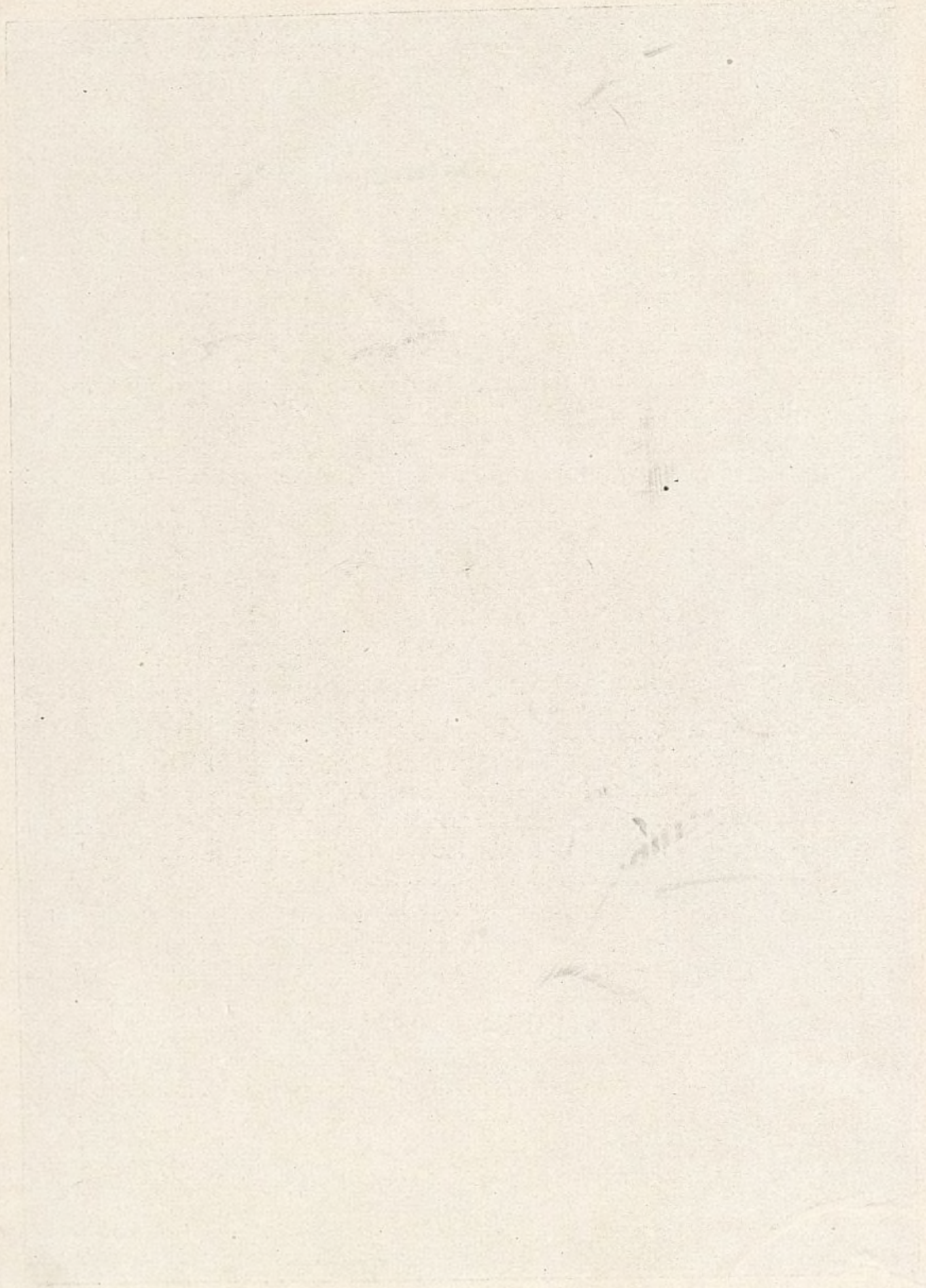


Micoba.



LA BAILADORA

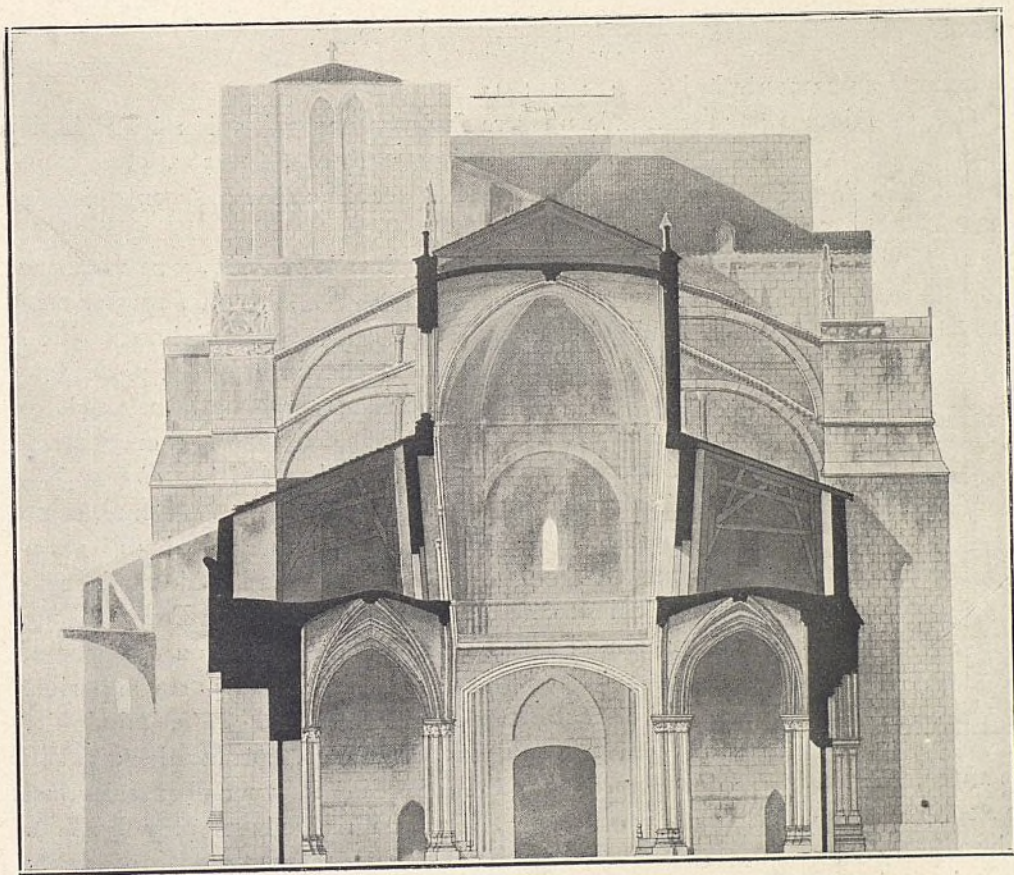
Estatua, por Mariano Benlliure.



Desde M' á la junta GH :

$$2,70 \times 1,10 \times 3,70 = 10,98 \text{ ó igual } 11 = 29.040 \text{ kilogramos.}$$

Tomamos á partir de M' el peso de 29.040 kilogramos (escala 4.^a), y le componemos con la resultante primera, de 15.200, lo que nos da una segunda, de 43.000; traslademos esta fuerza al punto M'' , y allí la componemos prime-



Sección.

ro con el empuje de 16.400, y después con el peso de 29.040, lo que nos da una resultante de 87.000 kilogramos. Para ver cómo trabaja el material, apliquemos la fórmula

$$R = \frac{87.000}{2,7 \times 1,1} \left(1 + \frac{6 \times 0,35}{2,70} \right) = 51.843,$$

coeficiente más bien bajo.

Antes de concluir, determinemos las bóvedas bajas.

Prolonguemos la dirección de la resultante de todos los arcos hasta que encuentre al eje del contrafuerte en M''' . Se compone esta fuerza de 42.500 ki-

logramos con la anterior hallada de 87.000 y con el peso del contrafuerte desde la junta *GH* á 13, que es

$$5,00 \times 2,70 \times 1,10 \times 2.640 = 33.808 \text{ kilogramos,}$$

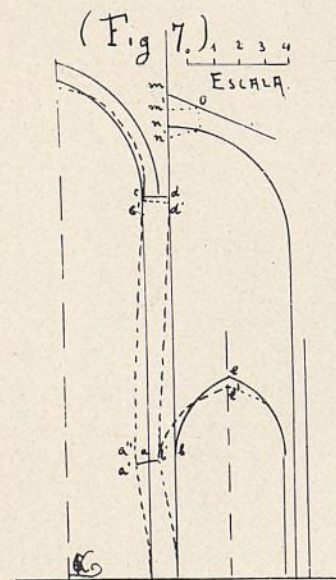
con lo cual nos da una resultante de 168.000 kilogramos y un paso de 0,20 metros; el trabajo del material será:

$$R = \frac{168.000}{2,7 \times 1,1} \left(1 + \frac{6 \times 0,35}{2,70} \right) = 79.187,$$

coeficiente sumamente bajo.

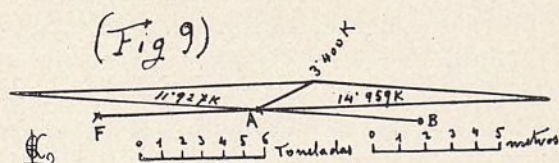
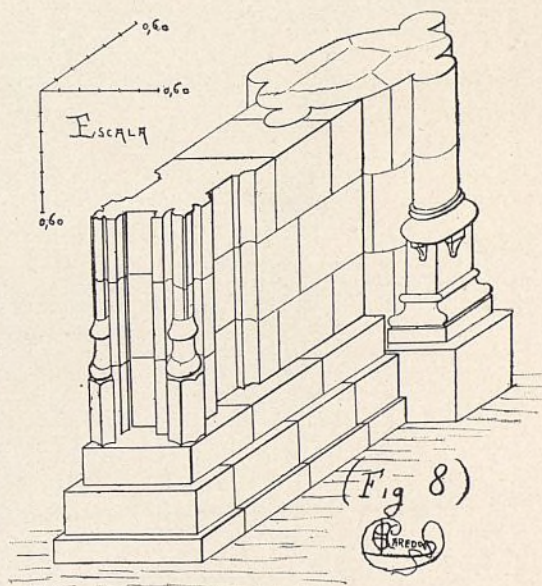
Con esto damos por terminada nuestra fatigosa peregrinación á través de tanto número, signos, líneas, fuerzas, etc.; pero para que sea útil es preciso sacar consecuencias de los cálculos.

No hay más que mirar la sección, y se verá que desde los contrafuertes para la parte superior está todo ello en perfectos aplomos. ¿Qué ha sucedido? Creo que la cosa es sencilla de explicar: por efecto de la gran presión en el arranque de las naves laterales y lo descuidado de la construcción, empezaron á saltar los pilares, corriéndose la línea *ab* (fig. 7.^a) á la posición que hoy tiene, *a'b'*, para lo cual, como las líneas de junta son siempre normales al paramento, en el punto *a'*, no sólo ha habido un descentramiento; sino también un descenso. Por la misma razón, el arco *n* se habrá deformado en esta parte, bajando la junta desde *e* á *e'* en la parte superior. Al transformarse la línea *ac* en la *aa'c*, indudablemente, ésta es mayor; y como, por la misma razón



de antes, las juntas, por ser normales, habrán cedido más por el exterior, así se explica que los arcos laterales estén caídos (sección transversal y fig. 7.^a). Ahora se ocurre una pregunta: ¿así como reforzaron pilares y contrafuertes, arreglaron los muros de la parte superior? Su examen detenido hace sospechar que algunas partes están retocadas en esa época en que es indudable que se consolidó la obra, ó sea, entrado ya el siglo XV, como lo demuestra la figura 8.^a Existen otras causas que vamos á indicar, para que nuestros ilustrados lectores saquen después las consecuencias en relación con su criterio; la primera, y quizá la más importante, es la que señalamos al tratar de la planta, de la cual decíamos que por buscar algún efecto de perspectiva, ó por ejecutar lo que dice la tradición de la forma de un barco, es lo cierto que los pilares no están sobre una línea recta; y esto, que parece una cosa nimia, es causa de un gran trastorno. En efecto: con los datos que tenemos ya expuestos, veremos cómo las fuerzas de los arcos formeros, que antes las suponíamos que nos daban pesos, por esta desviación pueden llegar á dar empujes oblicuos que

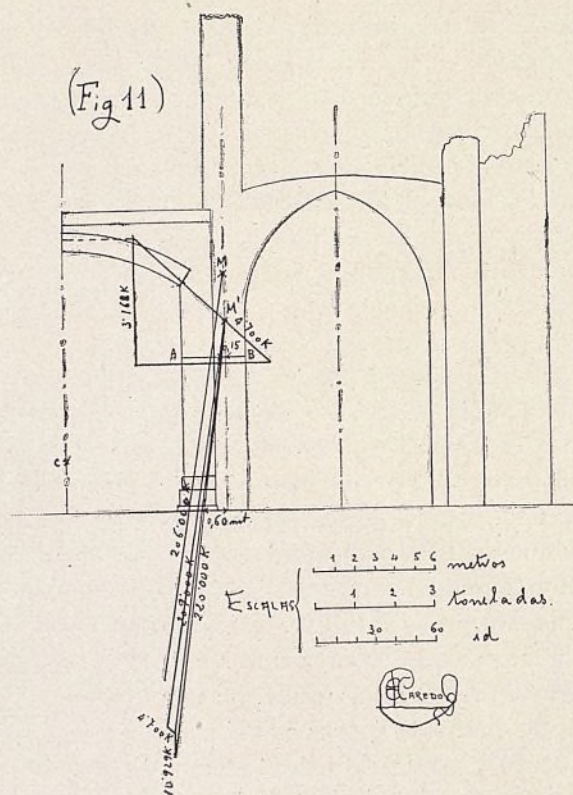
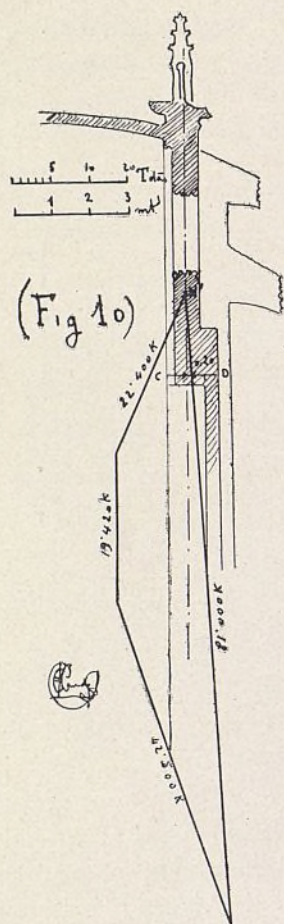
hagan que toda la estabilidad peligre. En la figura 9.^a representamos los ejes de los pilares con las mismas letras con que hemos designado anteriormente á los arcos, y hemos colocado sus ejes y compuesto las dos fuerzas que hallamos al principio, que fueron $AF = 14.959$ kilogramos y $AB = 11.927$, lo que nos ha dado una resultante de dentro á fuera de 3.400 kilogramos. Á primera vista parece despreciable esta cantidad; pero cuando se recuerda que ha hecho que se suprima la vertical que se componía con las anteriormente halladas, se comprende su importancia; así es que rehagamos esta parte del cálculo en el sistema gráfico por ser el más expedito. En la figura 10 suponemos que en la marcha del cálculo hemos llegado á componer las fuerzas de dos arcos laterales y los de la nave, lo cual nos daba una resultante de 22.400 kilogramos, en vez de componer esta fuerza con el peso de 61.420; como de ella tenemos que descontar los 42.500 de los arcos,



no hubiera habido el desplazamiento que se indica en la figura 7.^a; pues habiendo perdido la horizontalidad la junta de arranque, y estando obrando esta fuerza en el sentido de la inclinación de la junta, el deslizamiento, que, como dice M. Planet, era imposible, ahora es fácil, máxime si se tiene en cuenta que el peso del pináculo lo favorece; y así ha sucedido, arrastrando las bóvedas altas y dando un exceso de empuje hacia fuera. Los arbotantes se han convertido en verdaderos *apeos*, y así se comprende que los contrafuertes, que en un principio, como nos decía el cálculo, no necesitaron refuerzo, se hicieran insuficientes y fué preciso á toda costa reforzarlos, ejecutado lo cual,

nos quedan 19.420 kilogramos formando esta fuerza vertical. Para hallar la dirección y magnitud de la resultante de las dos fuerzas de los arcos formeros, las componemos OC y OB con relación á la vertical OA ; sobre esta resultante tomamos los 42.500 kilogramos, y sumándola con el esfuerzo horizontal hallado de 3.400, nos da una final de 43.500 kilogramos; determinada su dirección y compuesta con la anterior, da la final de 81.000 kilogramos, con un paso del eje de 0,20 metros.

Observemos primero que ha cambiado de dirección, lo cual habría sido muy conveniente si



se aseguró la estabilidad de la parte alta, tan comprometida.

Nos falta para terminar este estudio examinar los elementos introducidos en ella.

Por de pronto, el pilar ha aumentado su sección en 0,45 metros cuadrados, es decir, casi en un doble; y en cuanto á la longitud de la línea de junta, se ha convertido de 1 en 1,80 metros; por consiguiente, ya se comprende que el equilibrio se ha asegurado. Con el fin de cerciorarnos bien de ello y, al mismo tiempo, explicar la deformación ó contracurva de los arcos fajones de la nave baja, hagamos un cálculo; para esto (fig. 11) empezamos por suponer hechas todas las operaciones de la figura 8.^a, y que tenemos el resultado de 206.000 kilogramos en el punto *M*; hallamos la resultante del nuevo arco por el sistema general ya explicado, y nos encontramos conque ésta tiene por valor 4.700 kilogramos y corta el eje antiguo en el punto *M'*; trasladando á él la resultante antigua y componiéndola con la nueva, nos da una final de 209.000 kilogramos, y en la junta anteriormente estudiada, á un metro por debajo de la línea de los arranques de la nave baja, un paso del centro de 0,15 metros.

Examinemos los dos casos: primero, el pilar con su nuevo apéndice, y segundo, el pilar antiguo tal como estaba al principio, para lo cual, aplicando la fórmula general, tendremos:

$$\text{Primero..... } R = \frac{209.000}{0,95} \left(1 + \frac{6 \times 0,15}{1,60} \right) = 343.200 \text{ kilogramos.}$$

$$\text{Segundo..... } R = \frac{209.000}{0,50} \left(1 + \frac{6 \times 0,15}{1,00} \right) = 794.200 \quad -$$

Como se ve por estos resultados, el equilibrio está asegurado con la introducción de este nuevo elemento, aun en el caso de no haber aumentado la sección del pilar.

Si, por último, deseamos saber cómo trabaja el pie del pilar, tendremos:

$$R = \frac{220.000}{0,95} \left(1 + \frac{6 \times 0,60}{1,08} \right) = 694.734 \text{ kilogramos,}$$

coeficiente que, aunque algo alto, es tranquilizador.

De todo lo que llevamos expuesto se saca como consecuencia principal que **el equilibrio hoy día está completamente asegurado, siempre que no se destruya alguno de los elementos que hemos estudiado;** y esto, no solamente nos lo dice el cálculo, sino también la obra, pues uno de los fenómenos por mí estudiados en dicha iglesia es la horrible trepidación que tiene en uno de esos días en que el proceloso Cantábrico con sus revueltas olas sacude iracundo la monolítica roca sobre que se asienta; en uno de esos días, repito, con un péndulo ó plomada colocado entre las armaduras, se pueden ir contando distintamente los momentos del choque de las olas. Quise en varias ocasiones poder medir el movimiento que esto representaba; pero la falta de aparatos me hizo desistir de mi empeño.

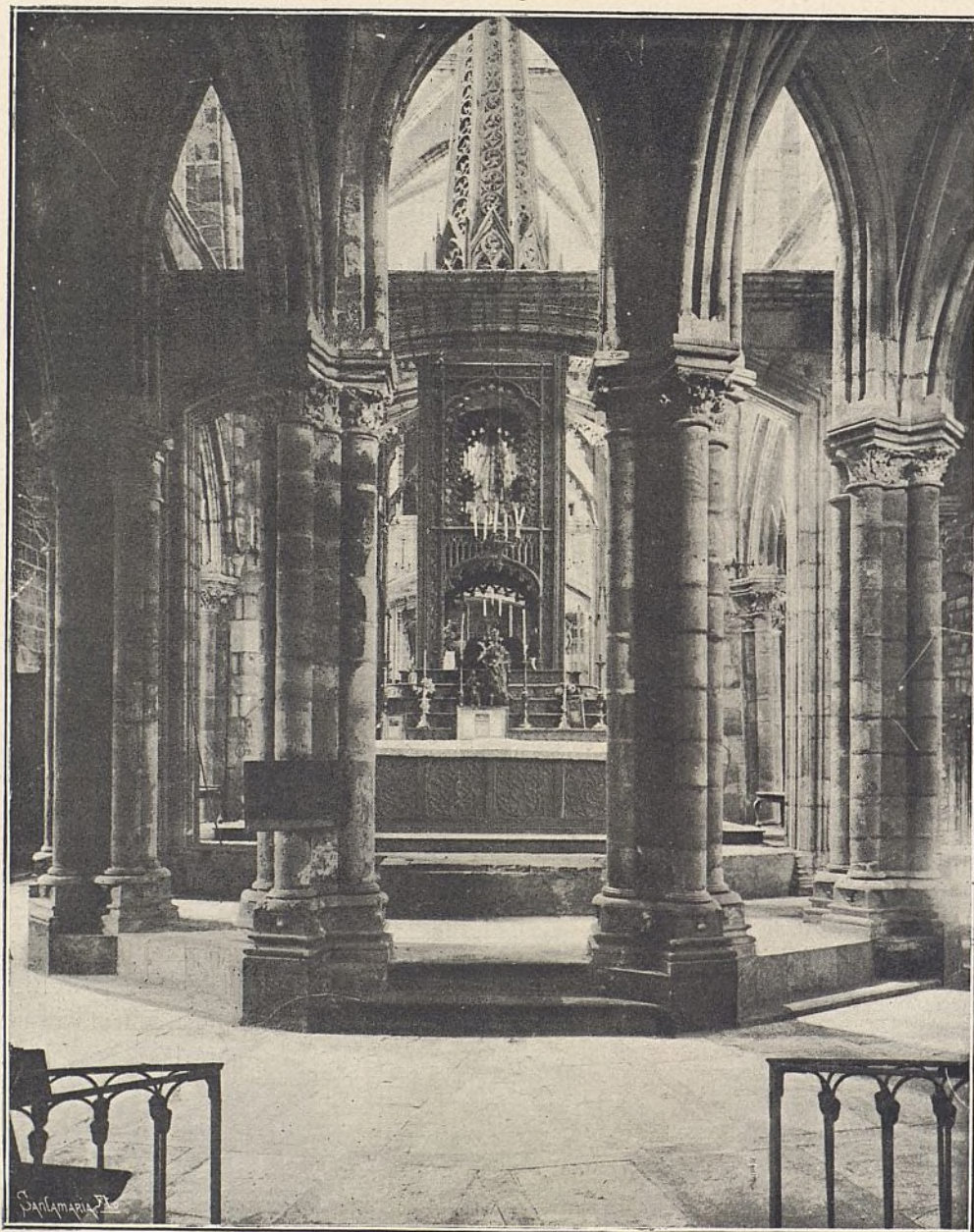
Una pregunta parece que se escapa de los labios al llegar, después de todos estos cálculos, al final: ¿es digna de conservarse con tanto defecto? Yo creo que sí, pues precisamente en eso estriba su mayor mérito. Me explicaré: la perfección es causa de que parezca fácil el arte más difícil; así, por ejemplo, al ver pintar á un gran pintor, cantar á un gran cantante, etc., se sienten deseos de pintar ó de cantar, pues parece, precisamente por la maestría, la cosa más lógica y más natural. ¿Quién no se ha echado alguna vez de arquitecto? Todo el mundo habla de ello, y, sin embargo, cuando se examina una obra como la que nos ocupa, bien pronto se ve lo fácil que es caer en una lamentable equivocación, y lo difícil y trabajoso que es crear ó hacer la cosa más insignificante. Por eso vuelvo á repetir que creo firmemente que se debe conservar ese monumento, pues él, con sus errores, enseña más que todas las obras bien pensadas.

Las consecuencias prácticas que de ella se sacan son las siguientes:

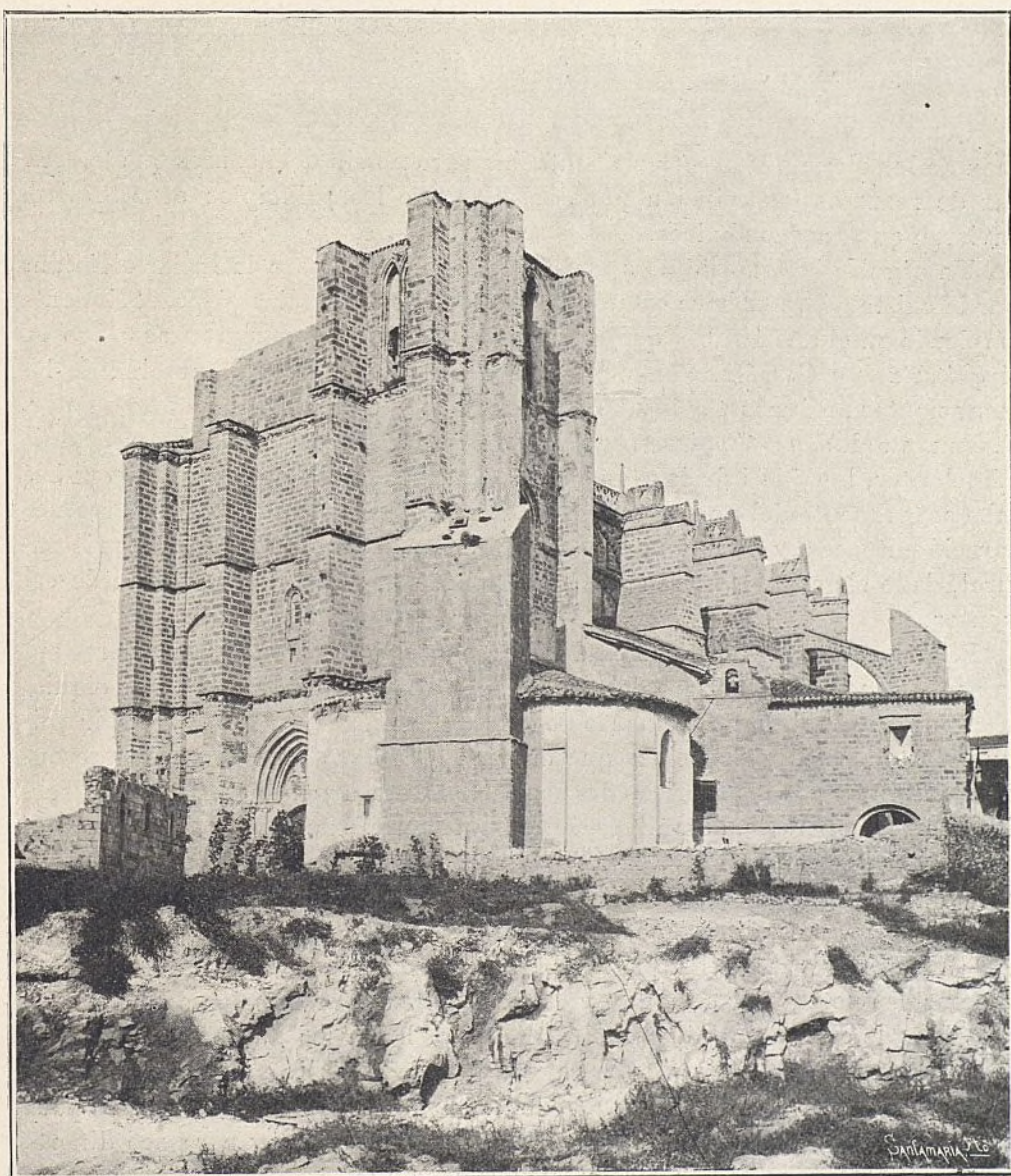
1.^a Que nada se adelanta con que la sección del pilar tenga gran amplitud si las cargas están mal repartidas.

2.^a Que, siendo una iglesia relativamente pequeña, sin embargo, por un mal reparto de cargas, se hace trabajar el material á coeficientes tan exagerados como 133 kilogramos por centímetro cuadrado.

3.^a Que del examen de los cálculos se saca la consecuencia que, de haber estado bien equilibradas las fuerzas que sobre él gravitan, acercándose ó con-



Interior del ábside.



Fachada principal.

fundiéndose con el centro de gravedad, este coeficiente pudo ser de 41 kilogramos.

4.^a Que, de haber empleado en la plementería de las naves bajas el mismo material que en las altas, los defectos se hubieran aminorado extraordinariamente, haciendo posible el equilibrio sin necesidad de los refuerzos y apeos.

5.^a Que los acodalamientos y apeos que se observan debajo del tajado de las naves laterales son debidos al segundo movimiento de los que hemos examinado; por lo cual, si en un principio fueron completamente innecesarios, y

sólo un temor nacido del desconocimiento de las verdaderas causas los ejecutó, hoy día que el equilibrio se mantiene en virtud de otras leyes enteramente distintas, sería aventurado hacerlos desaparecer.

Como apéndice de todo lo que llevamos estudiado, vamos á hacer un resumen de las obras por nosotros ejecutadas; pero no sin decir antes que la escasez de recursos (suscripción popular) hizo que los principios constructivos tuvieran que ser económicos.

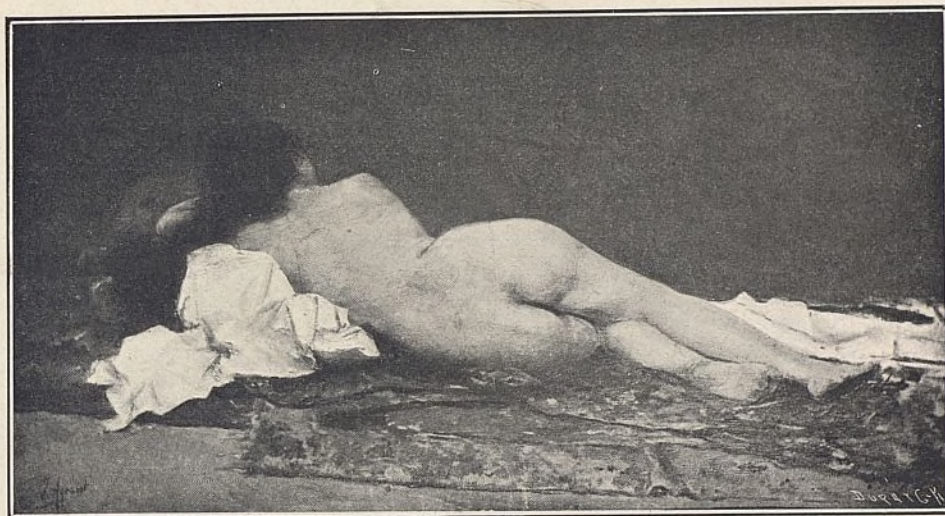
Un orgullo interno de esos que templan el alma para la lucha cotidiana por la existencia, nos hace estampar con todos sus detalles el procedimiento empleado en el año 1889, y que hace poco hemos leído con gran asombro en *Arquitectura y Construcción*, número 193, página 255: «Restauración de los monumentos antiguos por inyección de mortero de cemento», y cita su autor, F. Fox, en el *Times Engineering Supplement*, la restauración de la catedral de Winchester, la de la iglesia sajona de Corhampton, y la que se está llevando á cabo actualmente del puente «Auld Brig O' Ayr» en Escocia. Á nosotros nos pareció entonces, y nos sigue pareciendo ahora, la cosa más lógica y más natural, dado el gran desarrollo que ha adquirido hoy día la fabricación de cementos.

Pensar en apeos y sustitución de elementos del exterior de los pilares era un sueño, pues con el dinero de que disponíamos no había para hacer siquiera el apeo general de un elemento de las tres naves; y, sin embargo, al ir quitando los enormes guarnechos que cubrían todos sus paramentos y presentarse ante nosotros las fábricas descompuestas, era urgente pensar en su sustitución. El operario albañil es inteligente en el manejo del cemento, este material es superior, y por ser tan húmeda esta región, da un magnífico resultado; así es que no dudé un momento y lo empleé. Pero las juntas y los espacios interiores estaban llenos de polvo, y los morteros descompuestos; ¿qué hacer? Inyectar agua hasta que ésta salía limpia; entonces recibir las juntas con mortero potente de cemento, y después rellenar su interior con lechadas muy finas de este material, para que llegaran hasta los puntos más ocultos.

De este modo, hay pilares (los restaurados de la girola) que, al golpearlos, repercuten con el sonido monolítico, pudiendo asegurarse que hay iglesia para muchos años, sin que haya perdido nada de su carácter y por poco dinero, siendo de lamentar que por *poco más* no se concluya.

La imperiosa necesidad de terminar en este número nos hace poner punto final, y al lector que desee conocer más detalles le diremos que en breve verá la luz el estudio completo en un folleto.





Estudio de desnudo.

J. Agrasot.

JOAQUÍN AGRASOT

UNO de los pintores más simpáticos é interesantes de la vieja generación de nuestros artistas es este maestro.

Su constancia y su fe en el Arte no han menguado con los años. Septenario, sigue pintando y sigue preocupándose en las cosas artísticas con el entusiasmo de sus días juveniles. Fuerte y enérgico de cuerpo, lo es mucho más de espíritu, y hablar con él de Arte equivale á tanto como exaltar su gran pasión con una energía de muchacho vehemente.

Agrasot nos trae el recuerdo de una época de lucha para destronar el academismo y la influencia davidiana, que se habían enseñoreado de nuestra pintura, cuando más allá de los Pirineos no se creía en ella y se la había vencido. Nuestros luchadores no la atacaron con las armas del romanticismo, sino, de golpe y porrazo, con un naturalismo sencillo, siquiera algunas veces manifestado

1 — Pintura.

en obras de frivolidad mercantil. Fué la época del gran Fortuny, á quien hay que conocer, no por sus cuadros, famosos en el mercado artístico, sino por sus estudios y por aquellas otras obras—el *Matadero de Portici*, verbigracia—en que el ingenuo propósito de traducir el natural produjo trozos de pintura de una verdad, de una solidez y de una intensidad de expresión que sólo muchos años más tarde hemos podido ver en el campo de la pintura patria.

Estudió Agrasot en la Academia de Bellas Artes de Valencia, de la que salió una pléyade numerosa é interesante de artistas: Muñoz Degrain, Domingo, Cortina, Sala...; más tarde, Sorolla.

En 1860 la Diputación de Alicante le concedió una pensión para seguir sus estudios en Roma. Allí conoció á Fortuny, uniéndoles una amistad fraternal que sólo rompió la muerte del pintor catalán. Ambos compañeros, después de una larga permanencia en la ciudad italiana, y soñando con la Patria, decidieron emprender su viaje de regreso. La desgracia hizo que sólo Agrasot llegara á realizar esos proyectos; Fortuny quedó en Roma para siempre.

De vuelta de Italia, establecióse Agrasot en Valencia, y allí sigue, encariñado con su huerta deliciosa, sus pintorescos huertanos y su cielo bellísimo.

Muy grande ha sido la producción de ese viejo maestro.

Durante su estancia de catorce años en Roma, pintó dos de sus más bellísimos cuadros: *Lavandera de la Scarpa* (hoy en el Museo de Barcelona) y el célebre de *Las dos amigas*.

Yo me figuro la impresión de extrañeza que produciría la primera de dichas obras cuando se presentó en la Exposición Nacional. Lo enfático y declamatorio en los asuntos; la rutina en la técnica, mezquina, trabajosa y alejada del natural; el convencionalismo de receta en el color, y las varas cuadradas de lienzo contándose por docenas, era lo característico de nuestros grandes cuadros de entonces. Todo asunto parecía poco altisonante para sus autores; toda excursión al natural, un atrevimiento incalificable; y toda libertad de temperamento, un atentado al imperante dogmatismo.

En tal estado de cosas, ¡suponed cómo sería recibido el conocido cuadro *Lavandera de la Scarpa*! ¡Suponed la indignación de público y artistas ante tal *vulgaridad de asunto*! Suponed también el contraste que produciría aquel trozo de verdad arrancado



J. Agrasot.

Un lavadero de pueblo valenciano.

B — Pintura.



El primer nieto.

J. Agrasot.



J. Agrasot.

Los perros sabios.

ingenuamente del natural, ante tanta mentira sacada trabajosamente de la cabeza. Menos mal—pensarían aquellas gentes—que el cuadro era pequeño. Pero pensarían también que el no hacerlo mayor Agrasot, era porque no podía digerir una docena de varas de lienzo.

Le dieron una tercera medalla.

Su cuadro *Las dos amigas* obtuvo segunda medalla. La obra es conocidísima del público, pues la ingenua nota de sentimiento delicado é intenso que le anima, le ha hecho siempre muy simpático. Lo que no se ha visto en él tan fácilmente son las grandes bellezas técnicas que tiene: una gama rica, fresca y limpia; una factura sólida y valiente, sin alardear de tal, sino espontánea, y una construcción admirable de las figuras.

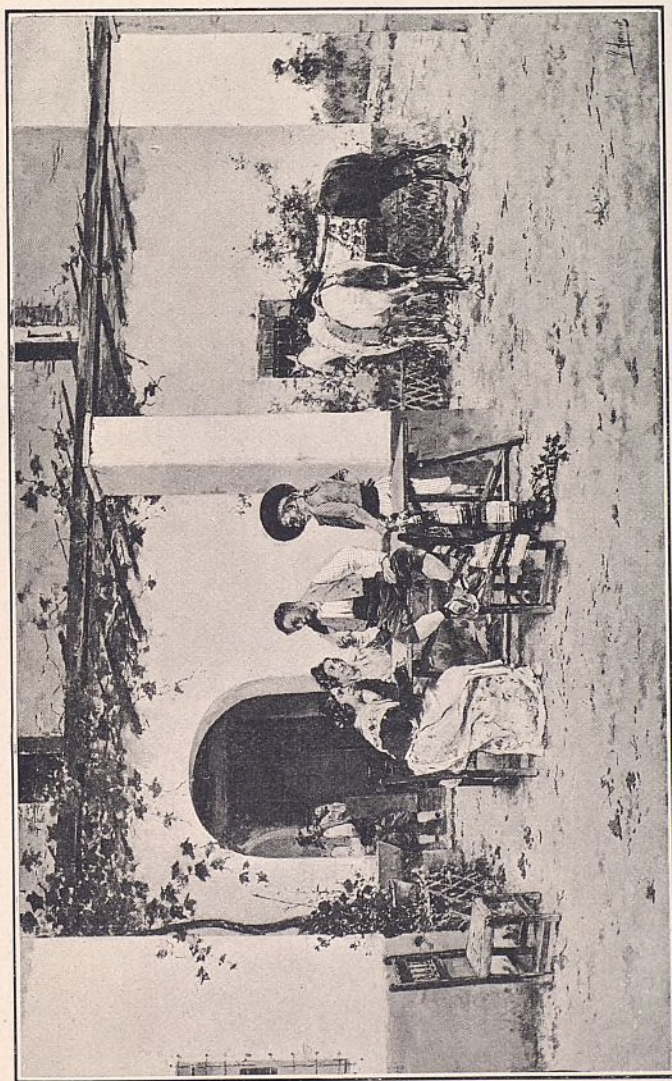
Hoy día, cuando se recorren las salas del Museo contemporáneo, y la mirada se hastía en la rápida contemplación de tantas y tantas inmensas telas melodramáticas de aquella época, reposa agradablemente sobre el cuadro de *Las dos amigas*. Nos sentimos bien contemplándole, porque una ráfaga de verdad y de emoción sale de él y llega hasta nosotros.

Y, después de contemplarle, no nos causa extrañeza que, siendo jurado Agrasot, se opusiese con toda su energía—que es mucha—á que se concediera el premio de honor á un cuadro tan endeble bajo todos conceptos, y tan falso todo él, como es el de *La campana de Huesca*.

Cultivó Agrasot también los asuntos históricos, pocas veces; obras de este género son la *Entrada de Carlos V en Yuste* (existente hoy en Oviedo) y la *Muerte del general Concha* (Palacio del Senado), si bien este último no debe ser incluido en el grupo de los tales cuadros de historia, según la fórmula en uso durante la época de monomanía histórica altisonante y falsa que avasalló nuestra pintura; es cuadro de un asunto contemporáneo.

Durante la estancia de Agrasot en Valencia fué modificándose su orientación artística en el sentido de tender á una pintura francamente del terruño. Sus asuntos son regionales, tomados de la vida del pueblo valenciano y aragonés, enamorándose de aquel sol espléndido levantino, y siguiendo así la corriente modernísima del arte pictórico.

En rigor de verdad, no difiere esa orientación de aquella admi-



J. Agrasot.

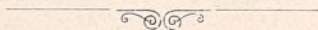
Pelando la pava.

rablemente iniciada en sus cuadros *Lavandera de la Scarpa* y *Las dos amigas*, sino que la afirma y prosigue, interrumpiéndose sólo dos momentos: los que corresponden á sus lienzos *Muerte del general Concha* y *Entrada de Carlos V en Yuste*.

Agrasot ha tratado los asuntos del pueblo valenciano, poetizándolos, enamorándose de sus bellos fondos de paisaje, de la rica y brillante indumentaria valenciana, de sus fiestas y de sus idilios. Agrasot no ha visto en la huerta valenciana la obra ruda de sus hombres en convertirla en un jardín; ha visto el jardín y á sus moradores, y en los ratos felices de su vida. Contemplando los cuadros de ese género del maestro valenciano, gozamos de la Naturaleza, pródiga de bellezas y de dones, y de la gente feliz que la habita.

Porque, realmente, los valencianos son los hombres más felices del mundo. Saben convertir la vida en una larga fiesta; pero saben trabajar mucho y bien. Por esto, el arte de nuestro viejo maestro es una fiesta narrada con los pinceles, pero narrada en centenares de cuadros.

RAFAEL DOMENECH.



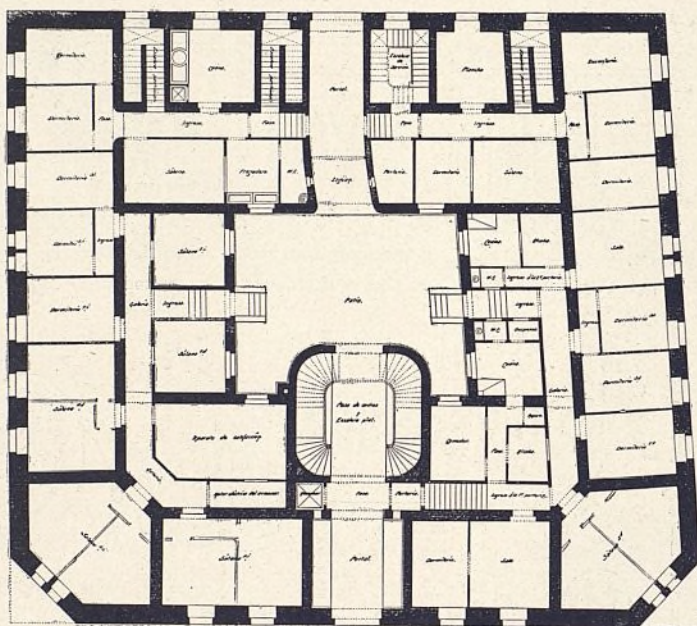


Casa núm. 50 de la calle de Alfonso XII.—Propietario: D. Bruno Zaldo.—Arquitecto: D. Eduardo Adaro (fallecido).



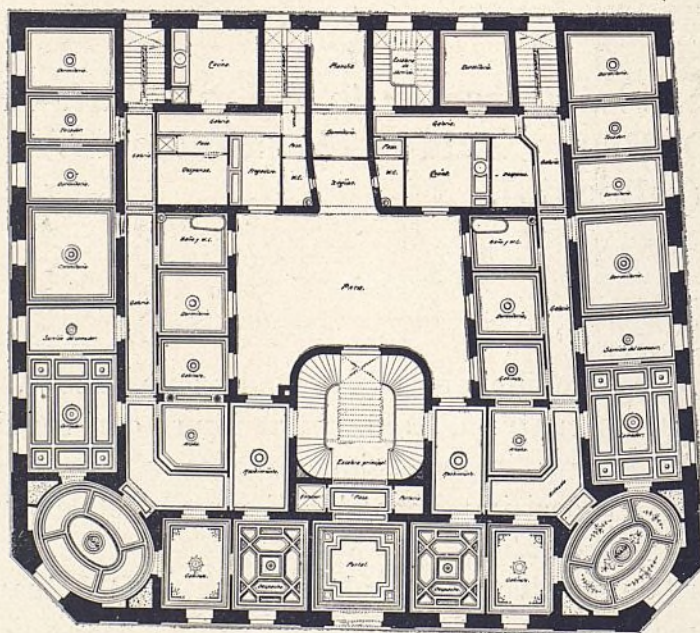
El edificio ocupa una manzana entera, teniendo cuatro fachadas y una figura casi regular, pues sus imperfecciones son muy pequeñas, siendo casi imperceptible el no paralelismo de sus fachadas

El nombre de nuestro malogrado compañero D. Eduardo Adaro ya es conocido de nuestros lectores: fué el autor del Banco Hispano-Americano, del Bancó de España y de otros muchos edificios de Madrid.



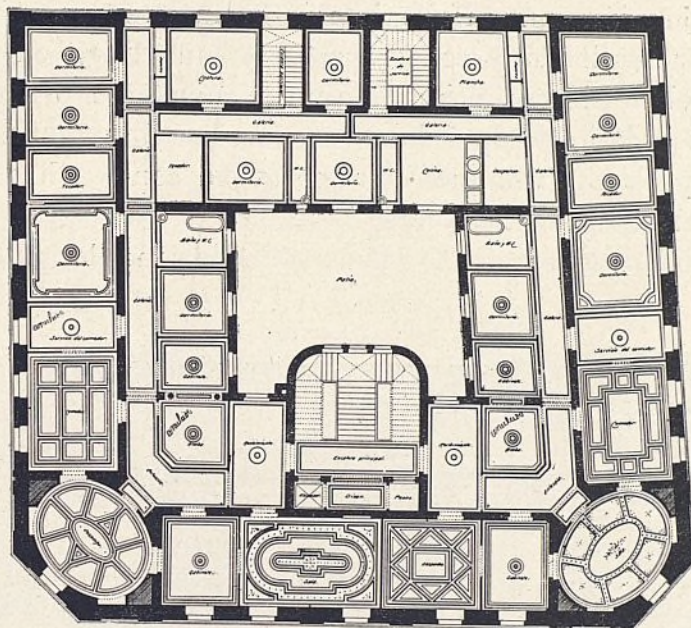
A horizontal number line with arrows at both ends. It has tick marks at every integer from 0 to 9, with the numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 written above the corresponding tick marks.

Planta de sótanos.



• 0 2 4 6 8

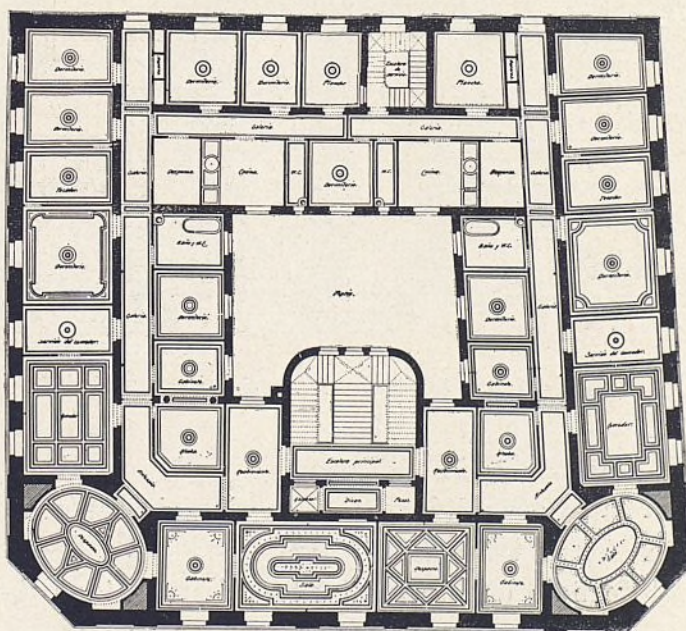
Planta baja.



1 2 3 4 5 6 7

Escalera

Planta principal.



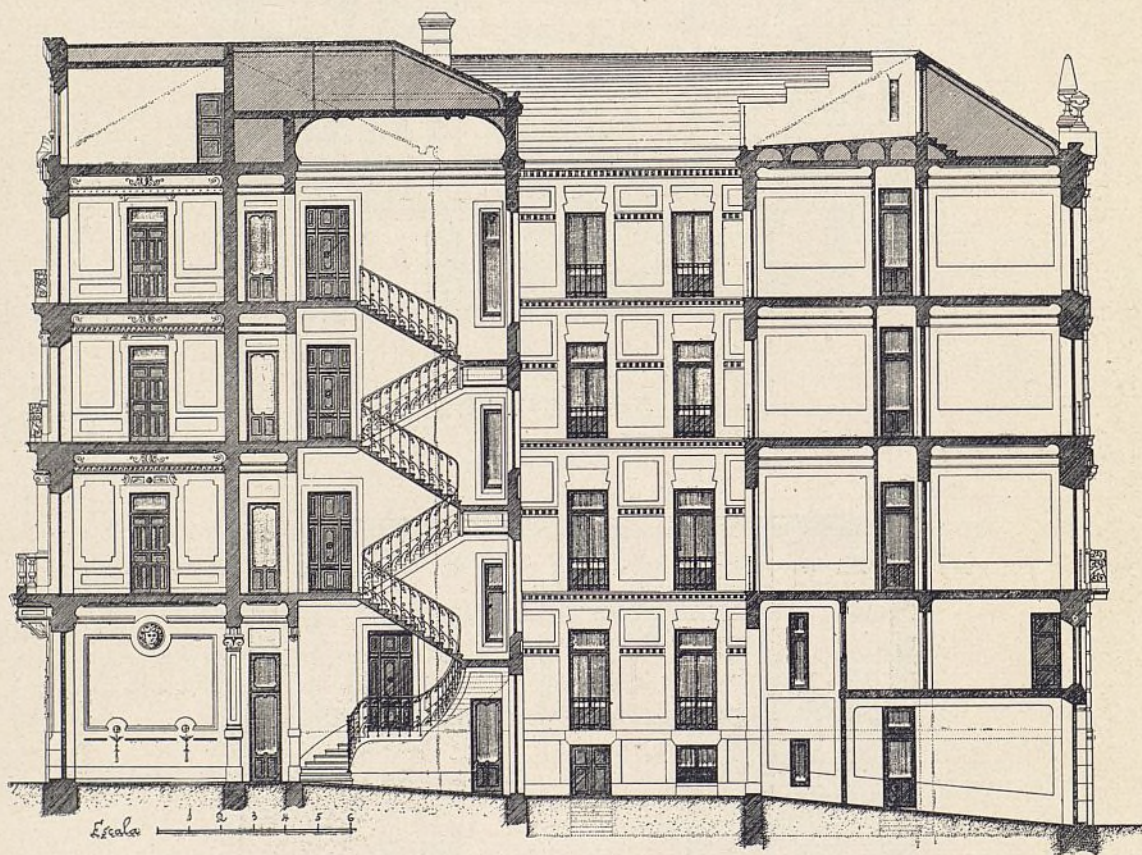
1 2 3 4 5 6 7

Escalera

Plantas segunda y tercera.

Su conjunción con un propietario como D. Bruno Zaldo tenía que dar por resultado la construcción de una finca en la cual se observara el sentido práctico de ambos, sacrificando á la higiene y á la comodidad el oropel de rebuscadas combinaciones de novedad, que, para una vez que sean acertadas, son muchas las que no producen el resultado apetecido.

Distribución.—Ésta no puede ser más sencilla: un patio cen-



Sección longitudinal.

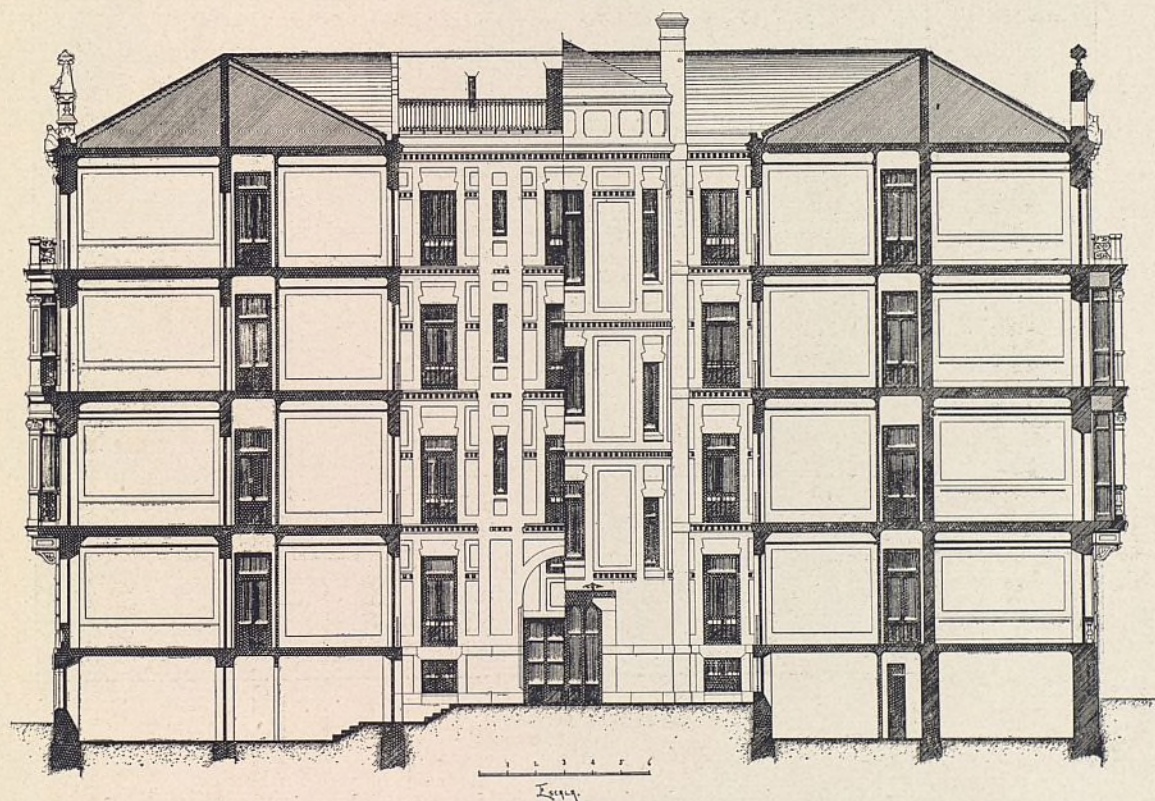
tral y dos crujías por cada fachada, paralelas á ellas, y que dan por resultado sumar sus diferencias en el patio central, con lo cual tiene éste una forma trapezoidal.

Consta el edificio de cinco plantas, distribuidas del siguiente modo:

Planta de sótanos.—En ella se colocan dos portales, uno á la fachada principal y otro á la posterior, los cuales dan acceso: el

primero, á la escalera principal, imperial, la cual permite que pasen por debajo de ella los carruajes para poder dar la vuelta en el patio, ó salir por la puerta de la fachada posterior; y el segundo, que sirve para dar comunicación á las distintas dependencias de la casa, por la escalera de servicio. Además, en la parte posterior hay dos escaleras particulares, que sirven para que los pisos bajos tengan algunas dependencias en esta planta. Completan la

SECCIÓN TRANSVERSAL



Fachada posterior.

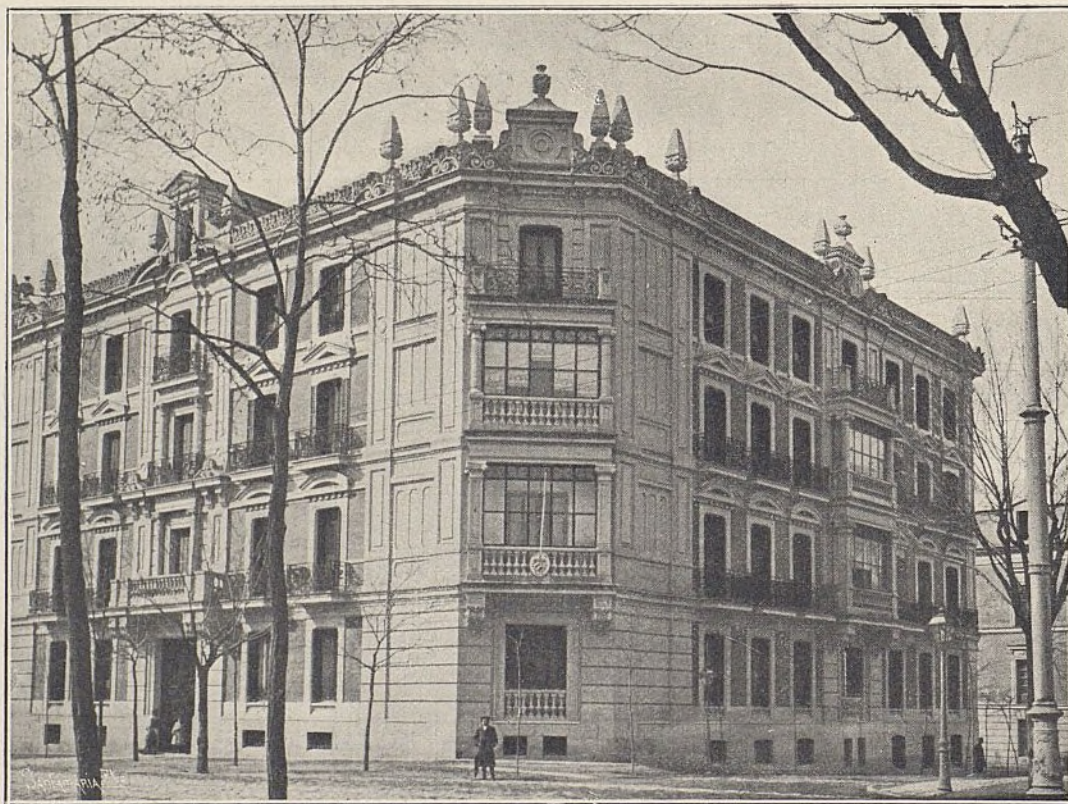
Fachada principal.

distribución dos porterías, sótanos para los distintos pisos, y los servicios de ascensor, calefacción, carboneras, etc.

Como todo el sótano está fuera de la rasante del terreno más de la mitad de su altura, se hace perfectamente habitable por su mucha luz y ventilación.

Planta baja.—Tiene dos habitaciones, derecha é izquierda, habiendo en cada una cinco dormitorios, recibimiento, despacho, ga-

binete, sala, comedor, servicio de éste, tocador, cuarto de baño, cocina, despensa, fregadero y retretes, todo ello con luz y ventilación directas. Como se ha dicho al tratar de la planta anterior, por medio de una escalera particular se comunica con la planta



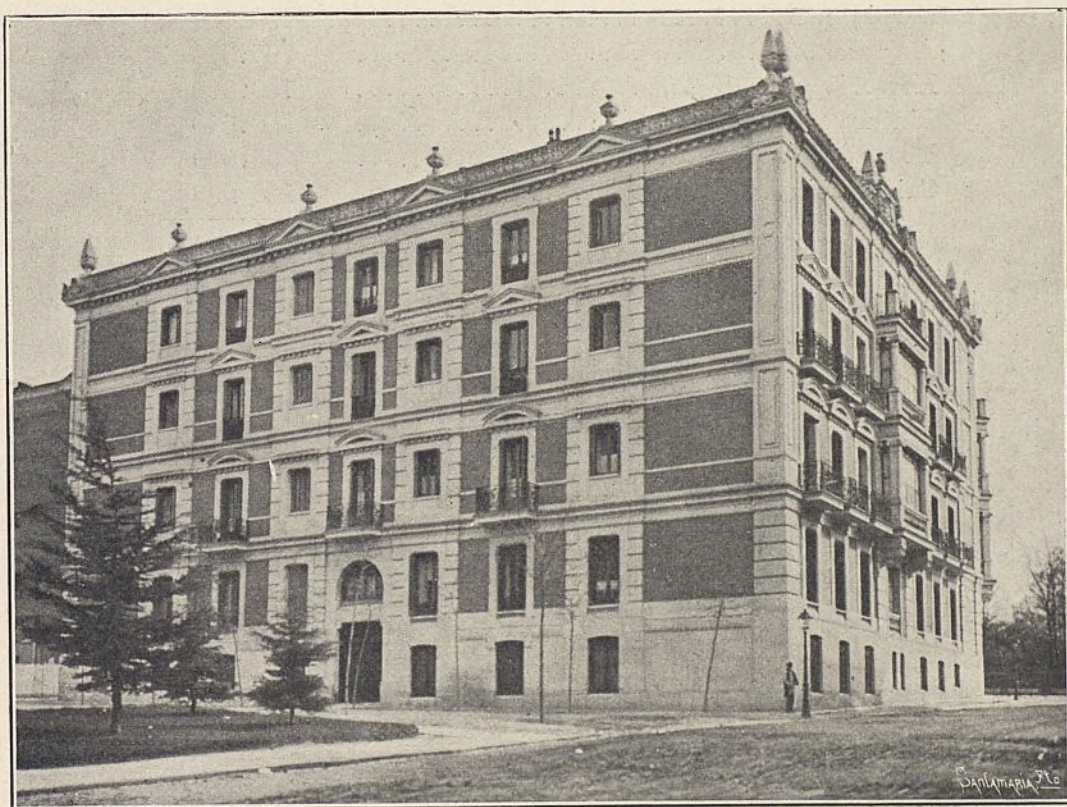
Fachada principal.

de sótanos, donde tiene alcobas para la servidumbre y otras dependencias.

Planta principal.—La diferencia de este piso con el anterior sólo estriba en que se gana el espacio ocupado por los portales. La habitación de la derecha tiene su cocina en el piso anterior, para lo cual dispone de escalera particular; conteniendo cada una de ellas, derecha é izquierda, siete dormitorios, salón, vestíbulo, gabinete, despacho, comedor, servicio de éste, tocador, cuarto de costura, ídem de plancha, baño y retretes; todo ello, como decíamos anteriormente, en magníficas condiciones de higiene.

Los pisos segundo y tercero tienen la misma distribución.

Construcción y decoración.—La construcción de todo el edificio es sumamente esmerada, siendo el zócalo de granito; los lienzos de los muros, de ladrillo prensado y recocho; las jambas, dinteles, etc., de piedra; y sus remates, de piedra artificial. Los



Fachada posterior.

pisos son de hierro forjado con doble bovedilla, y los suelos en general, de madera de mélix; sus rejías, miradores, balcones, etcétera, son de hierro laminado, por lo que huelga decir que ésta puede clasificarse entre las construcciones de lujo.

La decoración de las fachadas es sencilla y elegante, manifestando únicamente su construcción. En su interior es rica, como corresponde á su destino.

Los maestros y casas que han intervenido en su construcción han sido: D. Mateo del Val, contratista; D. Antonio Sáez, carpintero; D. Celedonio Pintado, pintor; D. Domingo Rodríguez, pape-

lista; D. Alfonso Ramos, marmolista; D. Domingo Domper, fumista, y D. Luis Domínguez, pintor-decorador.

El coste de ella ha sido, según los datos facilitados por el señor propietario:

	Pesetas.
Albañilería	820.000
Carpintería	150.000
Ascensor	25.000
Herrería y escaleras	150.000
Pintura	100.000
Decoración	65.000
Calefacción	100.000
SUMA	<u>1.410.000</u>

El precio unitario es, pues, el siguiente:

$$\begin{array}{l} \text{Superficial.} \left\{ \begin{array}{l} \text{Metro} = 1.166 \text{ pesetas.} \\ \text{Pie} = 89 \text{ ídem.} \end{array} \right. \\ \text{Cúbico...} \left\{ \begin{array}{l} \text{Metro} = 53 \text{ pesetas.} \\ \text{Pie} = 1,20 \text{ ídem.} \end{array} \right. \end{array}$$



ARTE ESPAÑOL

ANTIGUO

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

El mejor servicio que, á nuestro entender, puede hoy prestarse al conocimiento del desarrollo histórico del Arte nacional, es agrupar, con arreglo á un criterio de clasificación, las obras todas correspondientes á un período, estilo ó escuela, para que de la relación que forzosamente habrá de advertir el clasificador entre ellas, de la comparación y del examen de las series, sea fácil deducir, con menos exposición de error que de las obras examinadas aisladamente, como hasta ahora se ha hecho, por lo general, los caracteres de la corriente artística de que nacieron y las leyes que á tal movimiento presidieran.

Entre los períodos de la indicada historia, hay uno poco estudiado y al que no se presta atención: período interesante, sin embargo, pues representa una crisis y transición, siendo, en rigor, el lazo de unión entre el Arte pagano ó antiguo en su forma clásica y el Arte cristiano medieval, que ofrece primeramente una forma hierática y después una forma arcaica, no sin relación ambas con idénticas formas evolutivas del Arte de la antigüedad. Antes de ahora hemos tratado de este fenómeno del proceso histórico del Arte representativo.

El período suyo á que nos referimos es el de los primeros siglos de la Iglesia cristiana, durante los cuales, y al amparo de ella, se produce un estilo cuyas obras escultóricas hispanas son las que queremos estudiar aquí.

Este estudio, fácil en Roma, donde existen colecciones numerosas de análogos monumentos; fácil en Francia, donde el Museo de Arlés atesora más de ochenta sarcófagos romano-cristianos, es difícil en España, porque sus elementos se hallan dispersos en iglesias y Museos, siendo, por lo mismo, más necesario agruparlos en un trabajo de conjunto como el que, por vía de ensayo, vamos á ofrecer aquí.

No es ésta la vez primera que del asunto nos ocupamos; pero nuevos elementos y datos reunidos recientemente nos mueven á ello, y más aún, la circunstancia favorable de que á nuestras descripciones acompañen las imágenes de los monumentos mismos.

Consisten éstos en relieves decorativos de sarcófagos: los únicos monumentos escultóricos cristianos que de aquella Edad se conservan en España, donde no sabemos se haya descubierto estatua alguna del Buen Pastor, como las contadísimas de Roma y de Bizancio.

Será bueno decir, antes de proceder al dicho examen, que para los primeros

cristianos fué el Arte meramente un medio de expresión, acaso tanto más necesario cuanto que los prosélitos del Crucificado eran, en su mayoría, analfabetos y rústicos, que solamente podían entender la verdad por medio de parábolas, que en el Arte son alegorías. Fué entonces el Arte un medio de propaganda, un verdadero medio, y no un fin, como lo había sido en las sociedades paganas.

Sin otros modelos que los del Arte del paganismo, de ellos hubieron de valerse para crear nuevos símbolos, con los que encerraron el Arte en nuevas fórmulas hieráticas acomodadas al espíritu religioso de la naciente sociedad, que había de cambiar la faz de la vida.

Pasan de dos docenas los monumentos de este género que hemos podido registrar en nuestro país, correspondientes casi todos al estilo llamado latino, y los demás al visigodo, aunque estos impropios apelativos solamente podremos admitirlos por el pronto para diferenciar dos épocas. De la mayoría de ellos existen Memorias eruditas y reproducciones. Pero no han sido todavía objeto de un estudio de conjunto que conduzca á su clasificación cronológico-artística, por donde pueda conocerse el proceso evolutivo de tal escultura; puntos de los cuales no se preocuparon los arqueólogos autores de aquéllas, preocupados, en cambio, con la simbólica. Todos, ó casi todos ellos, imbuídos de las teorías dominantes hace años, que son las de Bosio y de Martigny, según las cuales, el Arte en cuestión es un vasto sistema jeroglífico, sólo trataron de descifrar sus asuntos, y aun el oculto sentido que pudieran entrañar. Pero es hora de que, sin extremar la teoría y sistema de los simbologistas, se dé preferencia, pues que de Arte se trata, al principio de la escuela contraria, oportunamente proclamado por Raul Rochette en días inolvidables de polémica arqueológica, de que, por la razón evidente de no ser posible improvisar un Arte, aunque lo demanden nuevas ideas, el primitivo cristiano lo que manifiesta es una transformación lenta de los tipos paganos.

Como dato aplicable á la cronología de los sarcófagos, debe notarse que la mayoría de ellos están fundadamente considerados como obras posteriores á la paz de la Iglesia (debida al edicto dado en Milán por Constantino en 313), y que los anteriores, ó están decorados con asuntos tomados del paganismo, pero acomodados á una significación cristiana, ó lo están con símbolos de oculto sentido y motivos ornamentales que no pudieran ser sospechosos á los paganos.

Las personas conocedoras de esta clase de monumentos saben que nos referimos siempre á los relieves esculpidos en el frente visible del sarcófago cuando éste ocupaba el *arcosolium*, y alguna vez en los costados, que, por lo general, están lisos, como lo está siempre la cara posterior adosable.

Los relieves de dichos sarcófagos responden, pues, según lo manifestado, á tres sistemas, que son: asuntos paganos, asuntos simbólico-decorativos y asuntos bíblicos, siendo éstos los más numerosos y no anteriores á mediados del siglo IV.

Antes de entrar en el examen de los sarcófagos españoles, será bueno decir que, habiéndose conservado en iglesias, de donde algunos han pasado á los Museos, atestiguan de la existencia de catacumbas ó criptas en España. Toda-

vía hay un recuerdo de ello, á pesar de las alteraciones impuestas por el tiempo, en la iglesia, recién restaurada, que, bajo la advocación de Santa Engracia, está dedicada en Zaragoza á los mártires innumerables que allí sellaron con su sangre la fe del Crucificado. También existió catacumba en Gerona, de cuyos restos hay cumplidas noticias, y sobre ella fué, según costumbre, levantada la iglesia dedicada al principal de los mártires gerundenses, San Félix, habiéndose incrustado en los muros del presbiterio de la misma hasta ocho sarcófagos de aquel cementerio cristiano. Análogos datos y comprobaciones podrían registrarse respecto de otras localidades consagradas por los cuerpos de los mártires cristianos. No ha de deducirse de ello que los sarcófagos



Fig. 1.^a—Sarcófago de Ampurias (Museo de Gerona).

de Zaragoza y de Gerona sean de los tiempos anteriores á la paz de la Iglesia; por el contrario, son posteriores, y por lo mismo atestiguan, como sucede en la mayoría de los casos, que dichas catacumbas, convertidas en criptas de las primeras basílicas cristianas, siguieron siendo los cementerios de los fieles de los primeros tiempos de la Edad Media.

No nos detendremos en otros varios detalles que conviene tener en cuenta para exacto conocimiento de los sarcófagos, remitiéndonos á la interesante Memoria del Sr. Botet y Sisó, que ha hecho un examen detenido de ellos, con relación á los conservados en Cataluña (1). Y vamos, pues, á considerarlos desde nuestro punto de vista especial: el Arte.

Los sarcófagos latinos ó romanos están casi todos ellos labrados en mármol blanco. El ejemplar que mejor revela la filiación pagana del Arte de esta clase de monumentos es uno descubierto en Ampurias y hoy conservado en el Museo de Gerona (fig. 1.^a). Conserva la tapa, en cuyo costado correspondiente al frente hay figuras de relieve, como en el del cuerpo del sarcófago, formando el conjunto á manera de un doble friso. El motivo principal es el retrato del difunto en busto, como se ve en un sarcófago pagano de Huesca y en otro análogo de Porto, sirviendo en aquél de medallón una concha, sobre la cual aparece, en la tapa, una cartela para contener el epitafio, que, como en otros muchos ca-

(1) *Sarcófagos romano-cristianos esculpturados que se conservan en Cataluña*, por D. Joaquín Botet y Sisó; Barcelona, 1895.

sos, no fué grabado. Á uno y otro lado del retrato aparecen, decorativamente dispuestas y repartidas por igual, ocho figuras de niños desnudos ó con ligeras ropas, que tienen rizadas cabelleras y llevan atributos; figuras inspiradas en los tipos graciosos del Arte alejandrino, que pobló de geniecillos amorosos los monumentos, incluso los sarcófagos, donde, por virtud de la adaptación de la idea del amor á la del dolor, aparecen simbolizando la muerte prematura ó el gran desengaño de la vida. Estas figuras, y las composiciones del friso superior ó de la tapa, representan: la del lado derecho, la recolección de la aceituna y fabricación del aceite; la del lado izquierdo, la vendimia y fabricación del vino: operaciones agrícolas relacionadas asimismo en la simbología pagana con el misterio de la vida y de la muerte, del que es trasunto el mito de Ceres y Proserpina. Dichos asuntos eran apropiados para disimular la nueva simbología, pues siendo tales, como queda dicho, á los ojos de un adorador de los dioses y diosas del Amor y de la Tierra, eran, á los ojos de los neófitos de la buena nueva,



Fig. 2.^a—Sarcófago conservado en la iglesia de Santa María del Mar, en Barcelona.

emblemas de la doctrina de Jesús, de que quien siembra hallará. Véase cómo está expresado: sirven de tenantes á la concha *imaginífera* dos de dichos niños ó genios alados; otros cuatro de ellos representan

las estaciones del año, que regulan y señalan la vida del labrador, y entre estas figuras aparecen: al lado izquierdo, el Buen Pastor, que, como el Hermes crióforo creado por el Arte griego, lleva un carnero sobre sus hombros, y es, de las ocho imágenes, la única que se cubre con túnica corta pastoril; y al opuesto lado, otra figura de obscura significación, dadas las mutilaciones que ha sufrido el sarcófago. Pero baste lo dicho, más los detalles campestres del fondo, que forman el segundo término del relieve, y la relación fácil de adivinar entre los emblemas del friso inferior y los asuntos agrícolas del superior, para comprender que se trata de un sarcófago cristiano. La imagen del Buen Pastor bastaría para precisarlo. Data este monumento de los tiempos anteriores á la paz de la Iglesia. Así lo indica, juntamente con lo velado de su simbolismo, su arte, todavía romano, en un estilo de marcada filiación helenística, correspondiente á una fecha que pudiera fijarse en los últimos años del siglo III ó comienzos del IV, «época en la que el cristianismo se había predicado ya en Emporias», como dice el Sr. Botet, que fué quien reconoció carácter cristiano al monumento, en contra del parecer de otros investigadores, que le creyeron pagano.

Al mismo período en que los cristianos se ven forzados á cultivar el Arte de una manera clandestina y tímida, corresponden algunos sarcófagos decorados con el monograma del nombre griego de Cristo dentro de una corona de

laurel en el medio, y á uno y otro lado, ocupando sendos y grandes espacios, estrías onduladas que se denominan *estrigiles*.

Simplemente con éstas, y al medio un recuadro para el epitafio, vemos un sarcófago (fig. 2.^a) que se conserva en la iglesia de Santa María del Mar, en Barcelona, estando, por cierto, utilizado como pila bautismal, sin duda porque se considera tradicionalmente como sepulcro de la santa mártir Eulalia.

Ostentan el citado monograma: un fragmento de sarcófago, hoy de propiedad particular, que fué hallado en Ampurias (fig. 3.^a); un sarcófago entero, el más importante en su

género, existente en el Museo de Valencia; otro de Mérida, hoy conservado en el Museo de Badajoz, y otro fragmento, bastante curioso, de Cabeza del Griego. Pero, de estos tres ejemplares, podrán ser anteriores á la paz de la Iglesia, y son desde

luego romanos, los dos primeros; mas no el último, cuya ornamentación corresponde á los tiempos visigodos, denotando que el monograma fué elemento constante de la simbología cristiana en aquellos primeros tiempos de la Igle-

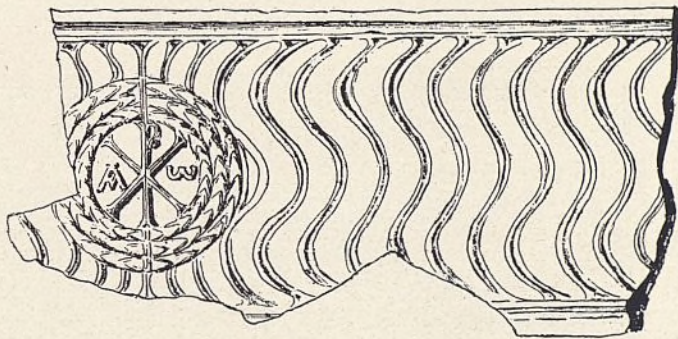


Fig. 3.^a—Fragmento de sarcófago de Ampurias que se conserva en el manso ó granja Feliú.

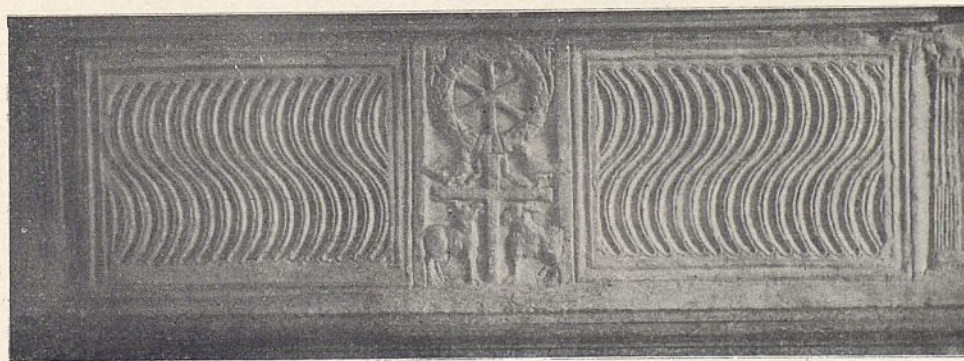


Fig. 4.^a—Sarcófago existente en el Museo de Valencia.

sia, como era regular. El fragmento de Ampurias muestra el monograma dentro de una corona, sobre los estrigiles.

El sarcófago de Valencia (fig. 4.^a) es el más importante, en su género, de los conservados en España. La decoración de su frente está dividida geométricamente en cinco compartimientos: los dos más estrechos de los extremos, ocupados por sendas pilastras corintias, dispuestas como para sustentar la tapa; los

dos mayores en cuadrados de molduras, sirviendo de campo á los típicos estrigiles; y el central, dispuesto para la corona que encierra el monograma, más una cruz en que aquélla apoya, sobre cuyos brazos se ven posadas dos palomas picando en los laureles del dicho emblema del martirio, mientras que debajo, en actitud piadosa, cobijándose en el santo leño, aparecen un cordero y un ciervo. El estilo de esta composición, especialmente el de las figuras, en nada difiere del realismo sencillo y pintoresco de otras representaciones de animales romano-paganas, como, por ejemplo, las de algunos barros de los llamados en España saguntinos.

El sarcófago emeritense del Museo de Badajoz es liso, y el dicho monogra-

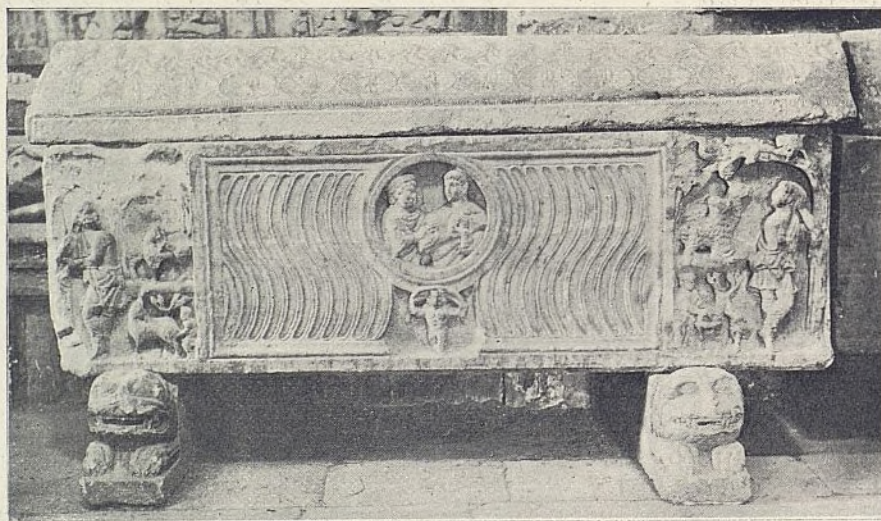


Fig. 5.^a—Sarcófago existente en la colegiata de Covarrubias.

ma del nombre de Cristo donde aparece es en su tapa, grabado y dentro de una corona pintada.

El fragmento de Cabeza del Griego, de que hablaremos más adelante, no tiene estrigiles.

Con este motivo como predominante, hay seis sarcófagos hispanos, en los que, además, aparecen ya figuras en el compartimiento central y en los extremos. Se hallan: uno en la colegiata de Covarrubias, otro en el Museo Arqueológico de Barcelona, dos en la iglesia de San Félix, de Girona, otro en Córdoba, y un fragmento en Denia.

La serie artística debe ordenarse, á nuestro modo de ver, colocando en primer lugar, por ser de estilo más romano, el magnífico sarcófago existente en la colegiata de Covarrubias (fig. 5.^a), trasladado del monasterio de Arlanza y destinado á sepulcro de doña Sancha de Navarra, mujer del conde Fernán González, por lo que tiene una cubierta labrada de estilo latino-bizantino (1).

(1) El Sr. D. Rodrigo Amador de los Ríos se ocupa de este sarcófago en la obra *España: Sus monumentos y artes*, volumen destinado á *Burgos*, páginas 855 á 862.

El relieve antiguo que nos interesa está dividido en tres recuadros: el mayor y central comprende los estrigiles abrazando un medallón sostenido por un tenante, el cual medallón contiene los bustos de un hombre y una mujer, él con un volumen en la mano. En los recuadros laterales se repite la graciosa

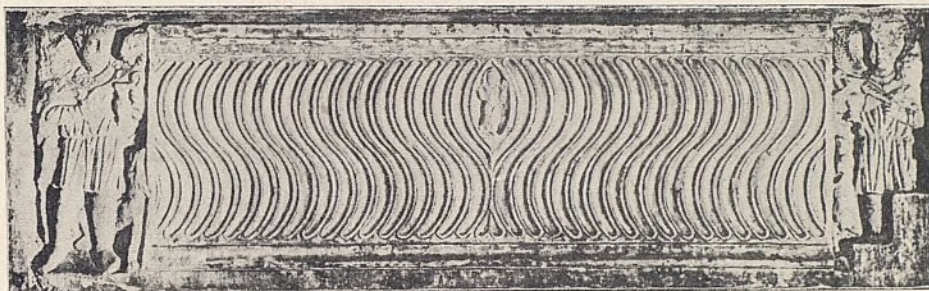


Fig. 6.ª—Sarcófago existente en la iglesia de San Félix, de Gerona.

imagen del Buen Pastor, rodeado de su ganado y de unos niños ó zagales, bajo un empuarrado. El estilo es del siglo III ó IV en sus comienzos.

En uno de los sarcófagos de Gerona (fig. 6.ª), aparece en el centro, dentro de una especie de aureola almendrada que forman los estrigiles al encontrarse, una figura pequeña de mujer velada y con los antebrazos abiertos y levantados, imagen que se tiene por de *orante*, y que acaso es la del Alma; y á los extremos se ven sendas figuras del Buen Pastor con su oveja al hombro,



Fig. 7.ª—Sarcófago existente en la iglesia de San Félix, de Gerona.

una jarra en la mano y un perro que le acompaña. No hay en estas figuras la libertad y el sentimiento que en las del sarcófago anterior, ni en las del emporitano; pero todavía en las formas y en el plegado de los paños se advierte el recuerdo del sentimiento pagano.

El otro sarcófago análogo de San Félix, de Gerona (fig. 7.ª), muestra ese mismo sentimiento, más amortiguado, y las proporciones algo rechonchas de las figuras, completamente envueltas en sus ropas, las indicaciones algo duras y superficiales del plegado, indican con más claridad la transformación que va sufriendo el Arte. Dichas figuras aparecen distribuidas en tres grupos: el central, compuesto de la *orante*, entre dos graves varones: uno, que pudiera ser el Señor, imberbe, con un volumen, y el otro, acaso San Pedro, barbado; á la

derecha, el Señor dando vista al ciego de nacimiento en presencia de un apóstol, y á la izquierda, la negación de San Pedro, el cual aparece entre dos figuras.

Los mismos asuntos, y de igual modo distribuídos, ofrece el sarcófago del Museo de Barcelona (fig. 8.^a), en el cual el sentimiento de la plástica es acaso

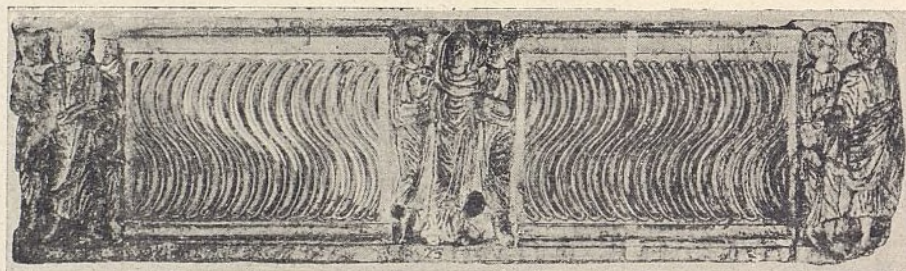


Fig. 8.^a—Sarcófago existente en el Museo Arqueológico de Barcelona.

más débil que en el anterior, y se advierte que todos los rasgos de las figuras, en especial los pliegues, están indicados con incisiones que parecen rayas, cual si el relieve tendiera á convertirse en mero dibujo, como fué en sus principios.

El contraste de luz y de sombra buscado por el vigoroso cincel romano se perdía, se olvidaba, como cosa innecesaria. Probablemente, estos tres sarcófagos salieron de un mismo taller.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

(*Se continuará.*)



RICARDO

BELLVER



La Fama.

R. Bellver.

FORZOSAMENTE hemos de ser lacónicos, en virtud de las reducidas líneas de que podemos disponer para ocuparnos en señalar las principales obras de este celebrado escultor madrileño.

Modesto artista continuador de las glorias de sus ascendientes, siempre fué refractario á todo cuanto se relaciona con la propaganda de sus trabajos, hasta el extremo de carecer de fotografías de sus obras para ser publicadas en este artículo, precisándose obtenerlas de grabados anteriores y, por tanto, deficientes; sus relaciones son escasísimas, y repetidas veces le hemos oído decir que los encargos no se han de verificar á fuerza de golpe de bombo y platillos, á semejanza de lo que se hace en los barracones, con objeto de obtener mayor entrada; sino, por el contrario, cree que, en su silencio, la Corporación ó el particular que le honre con un

encargo escultórico, será por haberle agradado sus obras, y no por la propaganda ó recomendación.

Con esta sencilla idea bastará á nuestros lectores para juzgar su humilde carácter, encerrado siempre en su estudio, y consagrado á la educación de su familia, sin que por esto se le juzgue de poco comunicativo ni cariñoso.

Educado más en el taller que en el ambiente aristocrático ó engolfado en la bulliciosa sociedad, de la cual siempre huyó, debido á la afición que desde joven demostró al trabajo escultórico, no debe extrañar se halle en su elemento conversando con sus alumnos cual si fuesen todos compañeros, resolviendo con amabilidad cuantas dudas tienen.

Descontento de sus obras, á pesar de la fama que con justicia les otorga el público inteligente, demostró ya desde los primeros pasos de su carrera ser alumno muy aventajado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, pues, antes de cumplir los diez y siete años de edad, presentó en la Exposición de Bellas Artes una estatua, *Tucapel*, inspirada en la *Araucana*, de Ercilla, mereciendo elogios por el dibujo y carácter clásico que desde el principio tuvieron por norma sus obras.

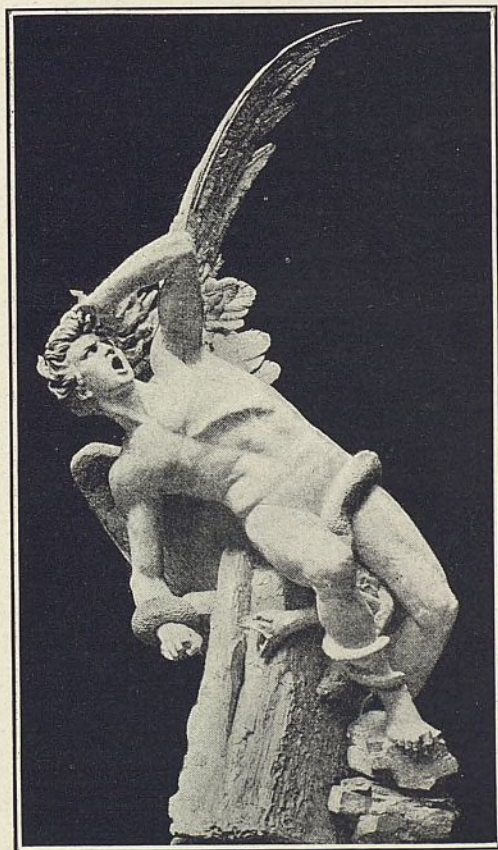
La primera mención de honor le fué adjudicada en la Exposición de 1867, por un grupo religioso, *La Piedad*, compuesto de la Virgen y el cadáver de su hijo en el regazo.

Pero su sueño dorado era marchar á la Ciudad Eterna, emporio de las Artes, con objeto de estudiar los modelos clásicos, siéndole la suerte propicia el año 1874, al presentarse para una de las plazas de pensionado en Roma, y obtener, por unanimidad del Jurado, una de aquéllas por la estatua *David teniendo en la mano la cabeza del gigante Goliath*, admirablemente modelada y de correcto dibujo.

¿Cumplió Bellver el compromiso de sus envíos reglamentarios de un modo rutinario?

Muy lejos de esta idea sucedió: su amor al estudio, el genio de artista, desplegado con mayor intensidad fuera de la Patria, y el interés en corresponder á la obligación impuesta, contribuyeron á que sus obras fuesen colocadas en sitios predilectos, como sucedió con el busto de *El Gran Capitán*, guardado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; el segundo envío fué el bajorrelieve, de tamaño tres cuartas partes del natural, *Entierro de Santa Inés*,

obra eminentemente religiosa, inspirada en la unción mística de las catacumbas, que mereció un premio extraordinario, actualmente colocada á la subida del coro en la iglesia de San Francisco el Grande, de esta corte; y el tercer envío, *El Ángel caído*, que causó el asombro de todos los artistas y del público inteligente, hasta el extremo de que el Gobierno español suministrase recursos al autor,



El Ángel caído.

R. Bellver.

en virtud del informe favorable de la Academia de Bellas Artes, para reproducirle en mármol, habiéndosele adjudicado medalla de oro en la Exposición de Madrid, y en la Universal de París en 1878 obtuvo, además, una gran recompensa.

Hoy se halla situada en el paseo de coches del Retiro, y aun cuando no produce el efecto que debiera como si fuera de mármol, por el tono obscuro de la fundición, sin embargo, basta admirar la pureza del atrevido dibujo, lo admirablemente modelada y el

carácter que le supo transmitir su autor, para señalarle entre los escultores de primera línea en España.

Relacionado con el asunto religioso, citaremos el delicado sepulcro de mármol para el *Excmo. Sr. Cardenal de la Lastra y Cuesta*, existente en la catedral de Sevilla, y que como retrato es



El apóstol San Bartolomé.

R. Bellver.

un prodigio de parecido; *Un ángel* de bronce, tamaño colosal, que figura en la capilla sepulcral de la señora marquesa de la Gándara, en el cementerio de San Isidro en Madrid; las estatuas de los apóstoles *San Andrés* y *San Bartolomé*, admirables por la grandiosidad y composición, instaladas en la iglesia de San Francisco el Grande; así como infinidad de efigies en madera, citando, entre otras, *Santo Tomás de Aquino*, *San Pedro*, *San Alfonso María de Ligorio*,

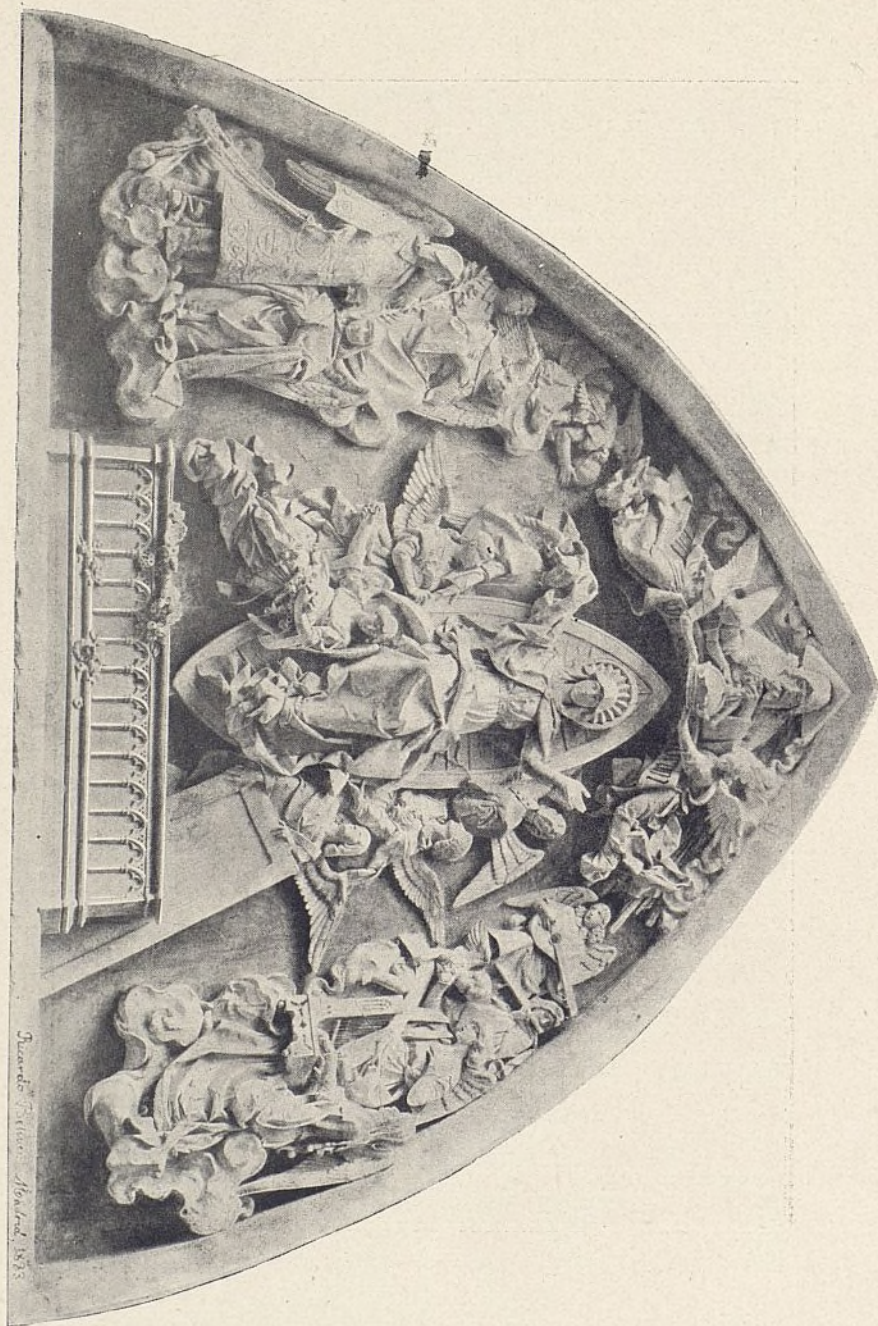


Juan Sebastián El Cano.

R. Bellver.

5—Escultura.

La Ascensión y Coronación de la Virgen.



R. Bellver.

Un crucifijo, Santa Teresa de Jesús, para la parroquia de Chamberí; veinte estatuas, repartidas en la portada de la catedral de Sevilla, representando los apóstoles, los evangelistas y santos, que el año 1885 se le encargó, en unión del frontón de la citada puerta, representando *La Ascensión y Coronación de la Virgen*, obra ejecutada en piedra de Monóvar, y cuyo importe fué satisfecho con el legado, para este objeto, del sevillano D. Mariano Desmaisières; y, por último, un monumento sepulcral magnífico, dedicado á Donoso Cortés y á Goya, en el cementerio de San Isidro en Madrid.

Inspiradas sus esculturas en la belleza clásica, nos da elocuentes muestras de su profundo genio, impregnándolas de ese carácter y misticismo, sin olvidar el realismo, identificándose con los personajes que crea; por eso vemos en sus heterogéneas concepciones el sello distintivo de cada uno en particular, y el éxito alcanzado en los diversos géneros que cultiva.

Una prueba inequívoca de esto es la preciosa estatua en mármol del célebre navegante *Juan Sebastián El Cano*, figura arrogante, de expresión enérgica, torva mirada y magistralmente compuesta, que se halla colocada en el patio del Ministerio de Estado, siendo tal vez la única obra de quien su autor habla con relativo entusiasmo, por haber creado este tipo, en el mero hecho de desconocer ó no existir retrato del intrépido navegante, que en sus mocedades fué uno de tantos muchachos de playa que se dedican á pilotos.

Las dos *Famas*, de tamaño colosal, son una de sus últimas producciones, destinadas á coronar las cúpulas laterales de la columnata semicircular del Monumento á S. M. el Rey D. Alfonso XII que miran frente al estanque del Retiro, y cuyos modelos se hallan actualmente en la fundición del Sr. Masriera, de Barcelona, para obtener los ejemplares en bronce.

Para terminar: el Sr. Bellver forma en primera línea entre la pléyade de artistas que honran nuestra Patria; cultiva, según dejamos expuesto, los distintos géneros en la Escultura con sentimiento y buen concepto del Arte, pero siempre inspirado en el ideal de las formas clásicas, por las que desde un principio demostró peculiar interés; partidario de transmitir á sus obras el carácter de naturalidad, sobrepuja en todas ellas una esmerada correc-

ción de la línea, por lo cual sus producciones gozan de merecida fama entre los inteligentes.

Cuando se contemplan sus esculturas, adviértese en ellas la severidad y la conclusión espontánea, produciendo en el ánimo desde el primer momento una impresión tal la solidez ó *construcción interior*, que llega uno hasta asimilarse con la obra, subyugado también por su perfección, siendo el recuerdo duradero; al contrario de lo que ocurre con algunas esculturas de otros autores, en las que aquél es pasajero, por no causar sensación en nuestro ánimo.

Este eximio artista es profesor de la Escuela Central de Artes é Industrias, académico de número de la Real de San Fernando, fué director interino de pensionados en Roma, medallado en varias Exposiciones y jurado en iguales certámenes.

EMILIO ORDUÑA VIGUERA.





SANTIAGO RUSIÑOL



N medio de la febril y vertiginosa producción artística contemporánea, exteriorizada principalmente en un afán desmedido de originalidad, conseguida las más de las veces, aunque parezca paradójico, á costa de los mayores y más tristes sacrificios de la personalidad, estado del arte que ha producido gran confusión en el espíritu del público y de los artistas, hasta el punto de dificultar todo juicio estético, tal y como se entendía en otros tiempos, son pocas las figuras que logran destacar con silueta definida y personal. Una de estas contadas figuras salientes de nuestro arte pictórico es la del artista catalán Santiago Rusiñol, cuyas especiales características hacen sus obras muy dignas de atento y detenido estudio.

Considero interesantísima la personalidad de este artista, porque en ella se han sumado, en armónica y bien acordada integración, todas las principales tendencias del arte moderno.

Á la avasalladora invasión, en el campo del arte pictórico, del realismo impresionista, con sus intencionadas inclinaciones á la vulgaridad y su orientación en un sentido de *impersonalismo*, tan



La Glorieta (Aranjuez).

S. Rusñol.

2 - Pintura.

ruda y francamente patrocinado por Zola, sucedió bien pronto, como no podía dejar de ocurrir, una reacción en un sentido que pudiéramos llamar *romántico*, entendido á la manera de Hegel, y en la que destaca, como escuela constituida y de gran influjo en la evolución de la pintura contemporánea, el llamado *prerrafaelismo*.

Á la forma tomada en sí, sin selección, tal y como la ofrece la Naturaleza, y á la *científica* interpretación del color, perseguida como medio de conseguir con la paleta los efectos luminosos del natural, sucedió la subordinación de todos estos elementos, lineales y cromáticos, á una intención de expresión espiritual intensa, á la que quedaba subordinada toda habilidad técnica. Y por este camino se llegó á una doble consecuencia, determinante de dos orientaciones del arte moderno que á primera vista parecen, no sólo contradictorias, sino incompatibles.

La intervención de la personalidad del artista se manifestó, dentro de las nuevas tendencias del arte, en la distribución especial de líneas y colores sobre la superficie pintada. Unas veces obedeció tal distribución á una tendencia espiritual refinada, de un intelectualismo elevado, que alcanzó las cumbres del más alambicado simbolismo. Otras contentóse con miras más humildes, manifestadas en un deseo fundamental de producir sensaciones agradables, determinadas éstas por la especial disposición del arabesco de las líneas ó por la calculada yuxtaposición de determinados colores. Esta última tendencia engendró el matiz eminentemente decorativo de la pintura moderna, matiz que no excluye, como pudiera creerse, las tendencias espirituales más elevadas.

Estas son, indicadas en sus líneas generales, las orientaciones más importantes que han informado las manifestaciones de la pintura contemporánea.

Como decía al comenzar estas líneas, Santiago Rusiñol, saciando la sed de arte de su temperamento en las tres fuentes indicadas, ha sabido aunarlas de tal manera, que su obra es originalísima; tan original y tan propia, que cuantos han intentado seguirle—y han sido bastantes los que en tal tentación han caído—han producido las obras más insulsas de nuestro arte español contemporáneo.

En los cuadros de Rusiñol persisten, aunque algo atenuados en sus últimas producciones, muchos de los principios de la técnica



Un patio (Sitges).

S. Rusiñol.

4 — Pintura.



El canal del Generalife (Granada).

S. Rusiñol.

5 — Pintura.

impresionista, en lo que se refiere á la manera de entender y tratar el color. Su tendencia á que la luz vibre y á que el aire circule en sus cuadros es de abolengo marcadamente impresionista.

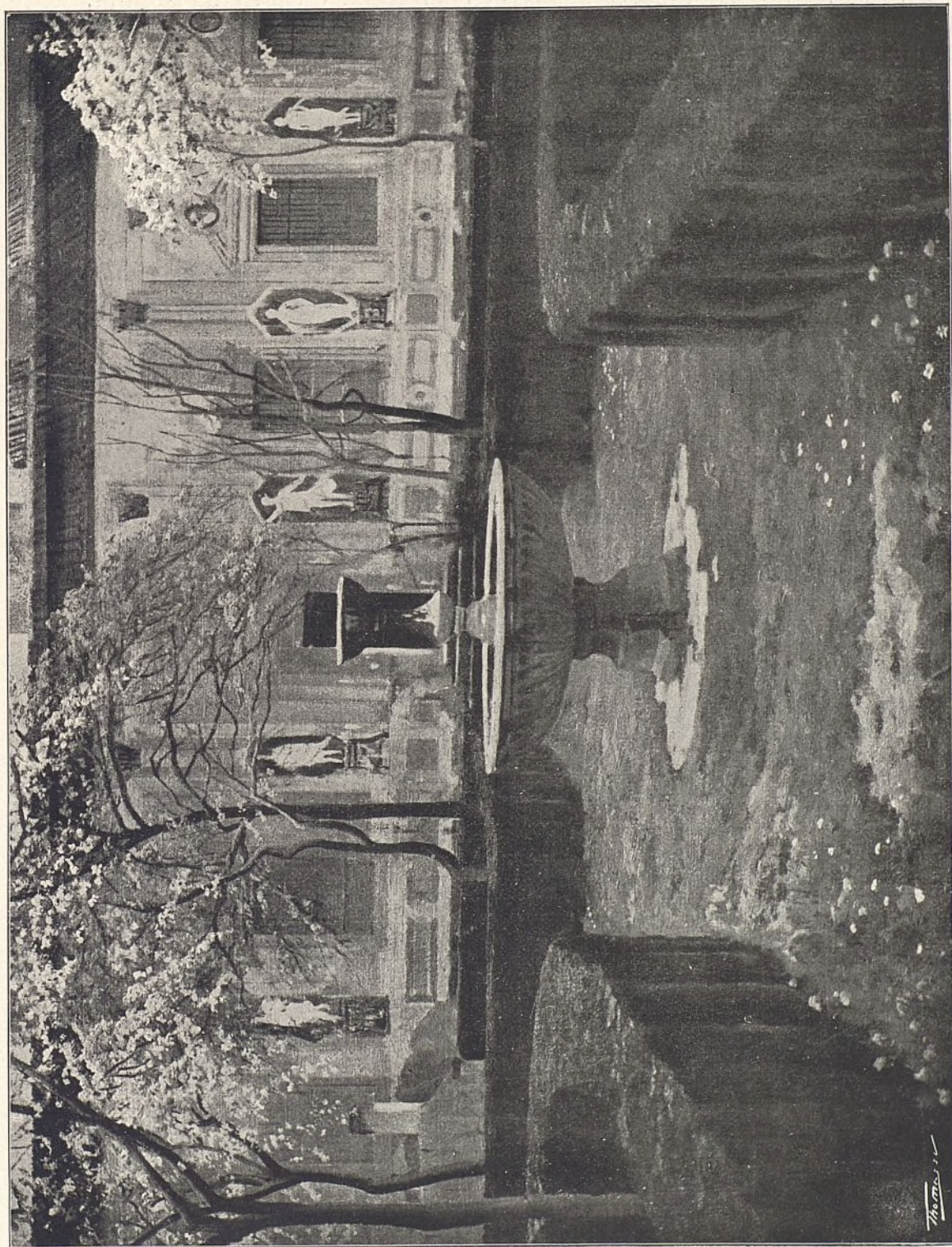
Pero junto á esta inclinación de su temperamento, inclinación que en el fondo es puramente técnica, de procedimiento, aparece otra de índole sentimental que le induce á escoger entre las formas aquellas que digan algo al alma, ó á alterarlas en un sentido de franca expresión espiritual.

Ofrecemos al lector algunos ejemplos de sus *Jardines de España*, por ser su obra más típica y en la que mejor y más completamente se han exteriorizado sus peculiares cualidades de artista. Y la consideramos como la más típica, porque siendo sus modelos trozos de realidad en los que puede afirmarse casi absolutamente que no interviene la figura humana, era más fácil dejarse llevar por la tendencia naturalista, suprimiendo toda idealidad.

Pero es que Rusiñol ha sumado á sus cualidades de pintor las de literato, y en sus obras hay siempre una compenetración manifiesta de unas y otras, que en literatura le ha hecho ser, en cierto modo, plástico, mientras que en pintura le indujo á inclinarse á buscar en las formas algo más que su expresión propia. El caso de *Lo patí blau*, cuento y cuadro á la vez, es un ejemplo significativo á este respecto.

Santiago Rusiñol, á pesar de cierto empaque exterior de naturalismo, es en el fondo un idealista, tomando este calificativo en el sentido de interpretación, no por imitación, sino por selección y modificación. Por eso quizás ha puesto sus amores, no en aquella Naturaleza bravía y virgen, la predilecta de Mir, sino en aquella otra ya modificada por la mano del hombre, en la que éste dejó impresa su huella, y que es evocadora de algo íntimo y humano de una elevada y sentimental poesía. Rusiñol ama las albercas en las que las aguas duermen reflejando arquitecturas de recortado mirto ó templete de blanco mármol; ama las balaustradas y escalinatas, ó los pedestales que ostentan alabastrinas estatuas, manchados por la humedad, carcomidos, y en los que el musgo pone su nota verde, acusadora de abandono; ama los cipreses de silueta casi geométrica, serenos en su rigidez, y que, como él dice en la *oración* que les dedica, señalan al cielo.

En sus jardines no hay hombres; pero tienen la melancolía de



S. Rusiñol.

Jardín abandonado. Viznar (Granada).

7 — Pintura.

las ruinas, de los lugares donde el hombre ha vivido y ha gozado, y que hoy duermen abandonados guardando en sus formas y en su silencio el secreto de dichas pasadas. Y en esta poesía preñada de sentimentalismo estriba la elevada idealidad de las obras pictóricas de Rusiñol.

Añádase á esto que la especial condición de los modelos de jardines por él escogidos son ya de por sí algo decorativo, en los que la Naturaleza aparece modificada en sus líneas y colores en vista de ofrecer un marco de decoración natural. Carácter decorativo que Rusiñol exalta y acentúa mediante la simplificación del claroscuro, que en muchas ocasiones convierte su colorido en una yuxtaposición de tintas planas; y si agregamos la supresión absoluta del pequeño detalle sin significación, y la disposición de las líneas en un perfecto equilibrio que llega en ocasiones á la simetría más manifiesta, conseguida muchas veces por el punto de enfoque escogido, tendremos las principales cualidades que hacen de sus obras algo sumamente decorativo.

Una técnica impresionista, una interpretación de una idealidad marcadamente sentimental y una disposición del conjunto eminentemente decorativa son las cualidades salientes que integran la producción pictórica de Santiago Rusiñol.

De aquí nuestra primera afirmación de que el artista catalán había sabido sumar en sus obras de una manera originalísima las principales tendencias del arte contemporáneo.

Sus cuadros son un encanto para la vista por su cromatismo jugoso y brillante y por la severa y ponderada disposición de sus líneas; pero, á la vez, son de una poesía encantadora que llega al alma, hiriendo sus fibras más íntimas y de sensibilidad más exquisita; aquellas que producen la melancolía sentimental, el recuerdo de una vida feliz ya muerta, la visión nostálgica de *la alegría que pasa*.

RICARDO AGRASOT.