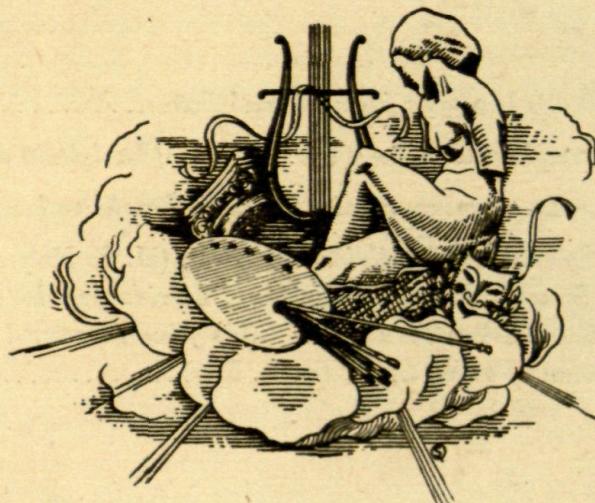


# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

MADRID

1947

# ARTE ESPAÑOL

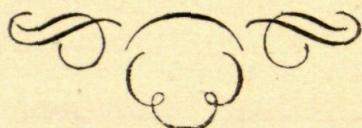
UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXI, VI DE LA 3.ª ÉPOCA - TOMO XVII - TERCER CUATRIMESTRE DE 1947

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## S U M A R I O

Págs.

CONDE DE POLENTINOS.— <i>Antiguas huertas y jardines madrileños</i> .....	79
E. LAFUENTE FERRARI.— <i>Un templo madrileño y sus artífices. (La iglesia del Espíritu Santo.)</i> .....	90
MANUEL LORENTE JUNQUERA.— <i>La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX</i> . .....	102
BIBLIOGRAFÍA.—Marqués del Saltillo: <i>La Heráldica en el Arte</i> . (M. de Montesa).—Luis de Hoyos Sainz y Nieves de Hoyos Sancho: <i>Manual de Folklore. La vida popular tradicional</i> . (E. L. F.) L. Feduchi y José Hernández Díaz: <i>La Ruta de Colón y las Torres del Condado de Niebla</i> . (E. L. F.).—Douglas Fisher: <i>Wooden Stars</i> . (E. L. F.).....	111



# Antiguas huertas y jardines madrileños

Por EL CONDE DE POLENTINOS

*En homenaje a la memoria del Secretario de la Sociedad de Amigos del Arte, el Excmo. Sr. Conde de Polentinos, la revista ARTE ESPAÑOL se honra hoy publicando la última producción de nuestro llorado consocio. Se trata de una conferencia que pronunció poco tiempo antes de su muerte sobre el tema que sirve de título a estas páginas, y en la que como Cronista de Madrid, siempre ocupado de recoger y divulgar noticias de la historia cortesana, desarrolló un aspecto bien interesante de la fisonomía urbana del antiguo Madrid. La conferencia se publica íntegramente, con el mismo texto que Polentinos utilizó para su lectura. Sea la publicación de este texto un testimonio del imborrable recuerdo que el caballeroso amigo y el activo Secretario dejó entre nosotros.*

SEÑORAS Y SEÑORES:

Al honrarme la Comisión de Cultura del Ayuntamiento para que diese una conferencia, he escogido el tema de las huertas y jardines madrileños, para dar a conocer los que la Villa y Corte tuvo en tiempos pasados, y que hacían que fuese saludable su clima, a pesar de sus polvorrientos caminos y los barrizales malolientes de sus calles.

Los alrededores de la capital estaban cercados de grandes bosques, en los que la caza mayor vivía en gran abundancia. Ciervos, gamos, jabalíes y hasta osos eran cazados por algunos monarcas, como Don Juan II, que, desde el cercano Pau lar, se ejercitaba en el ejercicio de la caza.

El Libro de la Montería de Alfonso XI cita en uno de sus capítulos los montes de Madrit, entre Alcobella y el río Beacos, que dice es muy Real Monte.

Al trasladar la capital a Madrid, se talaron sus espesos bosques para la construcción de las casas y palacios de todos los servidores y nobles que en él fijaron su residencia, quedando paulatinamente desnudos de árboles y convertidos en páramos casi todos sus alrededores, a excepción de El Pardo.

En el plano de Texeira, que todo aficionado a estudios madrileños debe tener siempre como obra de consulta, aparecen en perspectiva caballera las siete mil casas, muchas construidas a la malicia y, por lo tanto, de un solo piso; pero casi todas con su correspondiente huerto, así como los palacios, monasterios y conventos, con grandes extensiones de terreno dedicadas a jardines y huertas.

Las más antiguas de que se tiene noticia son las huertas del Pozacho, que, según un documento del 27 de junio de 1537, estaban bajo las casas de Juan de Boz mediano, en la calle llamada Nueva de la Puente (hoy calle de Segovia), entre la

plazoleta de la Cruz Verde, hasta la muralla, hacia las Casas Viejas de la Moneda y debajo del sitio donde después se construyó el Viaducto y oeste de la Casa del Pastor y las llamadas de Ramón, que desembocaba en la misma calle de Segovia, frente a la Casa de la Moneda y en la hoy Cuesta de la Vega y la de la Puente, después Campo de la Tela, en el camino que conducía a la puente segoviana.

En el año 1217 se fundan personalmente, por Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, dos monasterios en sitios entonces fuera de murallas, y en los que, con el tiempo, se hicieron sus correspondientes huertas. La de Dominicos tuvo su origen en una donación hecha por el Rey Fernando III, *el Santo*, de la llamada huerta de la Reina, a la priora D.<sup>a</sup> Constanza de Castilla, nieta de don Pedro el Cruel, y que desde entonces se la ha conocido por Huerta de la Priora. Era tan extensa, que ocupaba todo lo que son hoy las plazas de Isabel II, o de la Opera y la de Oriente en sus partes norte y sur hasta los alrededores del Alcázar. Estaba llena de árboles frutales y flores con grandes parterres y anchos paseos, en lo que hoy son calles de Arrieta y Felipe V, por donde transitaban las monjas. Era fértil y amena, pues tenía agua en abundancia con grandes caños, que la daban para unos lavaderos, y como los principales frutales que tenían eran perales, llamaban a este sitio Los Caños del Peral, donde en tiempos del Rey Felipe V, y por iniciativa del Marqués Scoti, se construyó el coliseo de este nombre. La huerta del convento de San Francisco también era bastante extensa, en la que se construyó el Santo una choza, en que vivía, y una ermita al lado de una fuente.

Otra huerta de importancia, o jardín de gran frondosidad, era el que había en el arranque del Puente de Segovia, limitado por la Puerta de la Tela, y en cuyo parque, y para solemnizar los días del Príncipe de Asturias, D. Felipe Próspero, dispuso el Conde-Duque de Olivares una lucha de un toro del Jarama con un león, con un oso asturiano y un tigre, y un gato montés, dos zorros con monos y lebreles, siendo agujoneados desde una gran tortuga de madera con ruedas que llevaban en su interior varios hombres con picas para azuzar a las fieras. El toro salió vencedor de todos los animales, siendo muerto, a su vez, de un arcabuzazo disparado por el Rey Felipe IV, cuya fiesta fué cantada por Ruiz de Alarcón en un epígrama que dice así:

*Al irlandés lebrel, al tigre hircano,  
Vence, aplaudida, la bicorne fiera;  
Delinque aleve cuando no venera  
Al monarca de brutos africano.  
Al escarmiento el Jove castellano  
(Porque ofendido en él se considera)  
Empuña y vibra desde la alta esfera  
la fábrica tonante de Vulcano.*

*¡Oh real privilegio, oh ley sagrada,  
que aún es también de irracional viviente  
Con natural instinto obedecida!  
La fiera expone a su intención la frente  
Y la mano respeta, arrodillada,  
Cuando, postrada al rayo, da la vida.*

La Alameda que se formó en el antiguo Prado de Atocha, desde la antes Puerta de Vallecas, después de Atocha, recibía el nombre de Prado de Atocha, y se llamaba Prado de San Jerónimo al trozo comprendido entre la desembocadura de la Carrera de San Jerónimo y las Huertas y monasterio de los Jerónimos (llamada también Prado de San Fermín) hasta la calle de Alcalá, donde hoy la plaza y Fuente de la Diosa Cibeles.

El convento de Atocha tenía extensa huerta, que enlazaba con la no menos grande de los padres Jerónimos y con otras que había donde está el Jardín Botánico y el Museo del Prado.

El Prado era el sitio preferido por los madrileños para sus paseos, que se decían ruar en coche. Don Félix Boix, de feliz memoria, en una monografía que titula *El Prado de San Jerónimo. Un cuadro costumbrista madrileño del siglo XVII*, con ocasión de la descripción de este cuadro, hace una muy completa evocación de este sitio, en el que acudían las damas en sus carrozas y los galanes a pie o a caballo, y en el que había, próximamente en el sitio donde hoy está el hotel Ritz, la Torrecilla, que mandó construir el regidor Juan Fernández, y que tenía dos pisos y tejado puntiagudo; el segundo piso, destinado para los músicos que, con instrumentos de viento, animaban el paseo. En este mismo Prado estaba la Fuente del Caño Dorado, en cuyas cercanías merendaban, sentados en el suelo, las damas y los caballeros que las acompañaban, mientras en otros lugares se vendían golosinas y principalmente limas, a las que eran aficionadísimas las damas de aquellos tiempos. De las conversaciones entre damas y galanes solían surgir desafíos, que el Sr. Boix relata minuciosamente.

El maestro de Medina, en su libro *Grandezas y cosas memorables de España*, dice del Prado:

"Hacia la parte oriental de Madrid, luego en saliendo de las casas sobre una altura que se hace, hay un suntuoso Monasterio de Frailes Hierónimos con apartamentos y cuartos para recibimiento y hospedería de reyes, con una hermosísima y extendida huerta. Entre las casas y este Monasterio hay, a la mano izquierda en saliendo del pueblo, una grande y hermosísima alameda, puestos los árboles en tres órdenes, que hacen dos calles muy anchas y muy largas, con cuatro fuentes hermosísimas y de lindísima agua, a trechos puestas, por la una calle, y por la otra, muchos rosales entretejidos a los pies de los árboles por toda la carrera.

A la otra mano derecha del mismo Monasterio, saliendo de las casas, hay otra alameda también muy apacible, con dos órdenes de árboles que hacen una calle muy larga hasta salir al camino que llaman de Atocha; tiene esta alameda sus regueros de agua, y en gran parte se va arrimando por la mano a unas huertas. Llaman a estas alamedas el Prado de San Jerónimo, en donde en invierno al sol, y de Verano a gozar de la frescura, es cosa muy de ver y de mucha recreación la multitud de gente que sale, de bizarrísimas damas, de bien dispuestos caballeros, y de muchos señores y señoras principales en coches y carrozas. Aquí se goza con gran deleite y gusto de la frescura del viento todas las tardes y noches del estío, y de muchas buenas músicas, sin daños, perjuicios ni deshonestidades, por el buen cuidado y diligencia de los Alcaldes de la Corte."

Las Fuentes del Prado estaban situadas: una, detrás del convento de Jesús; otra, en la esquina de la casa del Duque de Lerma, y las demás, donde empezaba el jardín del Conde de Maceda, donde la actual de las Cuatro Estaciones, cerca de

la iglesia de San Fermín y al empezar el jardín del palacio del Marqués del Carpio.

Enfrente había otras fuentes, en la bajada de San Jerónimo, enfrente de la casa del Marqués del Carpio, y otras cinco al lado de la Huerta del Rey, frente a la calle de Alcalá. En total, trece fuentes repartidas por todo el paseo.

Según una descripción de un manuscrito de la biblioteca de El Escorial, que copia Fernández de los Ríos en su *Guía de Madrid*, estas fuentes, que tenían setenta pies de largo y doce de hueco, ostentaban diferentes adornos; uno de los caños tenía por boca un delfín, con la inscripción Bueno; otro era la boca de un reptil, al que rodeaban otros dos arrevueltos con una esfera que tiene un espejo de bronce y en medio dice Verdad, Vida y Gloria; las otras tenían cinco caños, cuatro, tres, y a la mano izquierda, una con cincuenta caños de agua.

Como muestra de los encomios que hacían del Prado nuestros poetas del siglo de oro, transcribo aquí unos versos de la escena XVIII del acto 3.<sup>o</sup> de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, que dice así:

*Arboles de este Prado, en cuyos brazos  
El viento mece las dormidas hojas,  
De cuyas ramas, si prendieran lazos,  
Colgara por trofeos mis congojas.*

*Fuentes risueñas que feriáis abrazos  
Al campo, humedeciendo arenas rojas,  
Pues sabéis murmurar vuestra agua diga  
Que nunca falta un Gil que me persiga.*

Este paseo, a pesar de las afirmaciones de Pedro de Medina, no debía de ser tan honesto, puesto que los poetas, como Villamediana, Lope de Vega y el satírico Quevedo, anatematizan dicho paseo aconsejando a los padres y maridos no dejen ir solas a sus mujeres e hijas. El arquero de Felipe II, Enrique Coock, dice cosas de él verdaderamente poco edificantes.

La concurrencia al Prado era tan heterogénea, que el poeta y capellán de monjas D. Francisco Gregorio de Salas dice en un epígrama:

*En la baraja del Prado  
hay muchos bastos y copas,  
pocos oros, muchos ases,  
malillas siempre de sobra.*

*Y con los inmensos coches,  
arrastres a todas horas,  
algún caballo de espadas,  
ningún rey y muchas sotas.*

En la esquina del Prado con la carrera de San Jerónimo se alzaba el palacio del Marqués de Denia, después Duque de Lerma, que tenía un gran mirador, con celosías de madera, que daba al Prado, y extensísima huerta que llegaba por detrás hasta la calle llamada de las Huertas, por las que allí había propiedad del monas-

terio de San Jerónimo. Esta huerta del Duque era un soberbio parque con copudos árboles y sonrientes jardines, y en ella se celebraron fiestas, muchas con asistencia de los Reyes y de la Corte, las cuales fiestas y jardines describen en sus versos y comedias los principales poetas del siglo de oro.

Enfrente del palacio de Lerma se alzaba el monasterio de San Jerónimo del Paso, trasladado a aquél lugar por los Reyes Católicos, con una huerta tan extensa, que era de las más grandes del Madrid de entonces.

Desde Felipe II, los Reyes se retiraban a un cuarto o aposento real de dicho monasterio en determinadas épocas del año, siendo atendidos con todo esmero y cariño por los frailes, obsequiándolos con meriendas en sus jardines, a las que solían también asistir las meninas y damas de la Reina y caballeros de la Corte, y en las que se comía sobre el verde césped el cochefrito de cordero con guindilla y la chanfaina adobada, de cuya confección tenían la exclusiva los legos cocineros del convento.

Esta gran huerta fué el origen del Real Sitio del Buen Retiro, que el Conde-Duque de Olivares formó comprando a los Jerónimos una gran parte de ella y terrenos colindantes de otros particulares, haciendo un palacio rodeado de jardines y con plantaciones de árboles, cuya enumeración puedo hacer gracias a la amabilidad de la señora de Caturla, que me ha facilitado los datos tomados por ella misma en el Archivo de Simancas. Se plantaron 1.405 árboles de avellano, 1.700 árboles frutales, principalmente cerezos y guindos; 44 cajas de plantas de laurel de Génova, y 450 álamos grandes, que fueron arrancados con raíces y tierra de otros sitios para colocarlos al lado del estanque grande y calles a nivel. En este estanque grande desembocaba un canal llamado Río Grande, que venía desde los terrenos de Atocha y corría por donde la actual Casa de Fieras, y en los alrededores de este estanque había varias norias, y en él, cuatro embarcaderos, en que fondeaban cuatro navíos para navegar por él, y en el centro, una isla con un templete, en el que se celebraban comedias de varios ingenios de la Corte, y principalmente, el 29 de junio de 1695, la comedia *Los encantos de Circe*, de Calderón de la Barca, yendo Circe por el agua en un carro triunfal tirado por delfines.

Entre las muchas fiestas que se celebraron en este Real Sitio, me parece que no debo omitir la celebrada en las Carnestolendas del año 1638, y en la que se hizo solamente por caballeros la Boda de una dama. En esta fiesta fué portero Olivares. Alabarderos a lo tudesco, Oropesa, Aguilar, Guardia León y otros; el papel de Dueñas, a cargo del almirante Villalba y Aytona; de reina hizo el arquitecto Carbonell; de rey, un ayuda de cámara viejo; de príncipe, el Duque de Pstrana; de novia, otro viejo ayuda de cámara, y de novio, Zapatilla; los gentiles-hombres, en caballos de caña, y de patriarca lo hizo Moncloba, con cuya mojiganga se rieron y se solazaron los Reyes y toda la Corte.

Dicho Real Sitio tenía un campo, llamado de las Liebres, en la parte superior de él; un parterre con estalactitas; otro estanque, llamado el Ochavado, y una plaza del mismo nombre, a la que convergían ocho calles de tupidos árboles; y el jardín de las flores en las cercanías del Casón, edificio construído para bailes y fiestas, que aún se conserva. Varias ermitas había repartidas por este Real Parque, y especialmente la llamada de San Bruno, que tenía plantados junto a ella gran cantidad de naranjos. Otros paseos con cuadros de bogas y arrayanes completaban el parque de este Real Sitio, de espaciamento alrededor del palacio.

Unida a este Real Sitio estaba la Huerta del Rey, con el palacio de San Juan, y que tenía también un pequeño canal, llamado Río Chico, que llegaba hasta el Prado. Separada más tarde del resto del Retiro, al trazar la calle de Granada, hoy de Alfonso XII, vinieron a ser con el tiempo los famosos jardines del Buen Retiro, que los viejos hemos conocido, hasta su desaparición para construir el Palacio de Comunicaciones.

Enfrente del palacio del Duque de Lerma, y pasando la carrera de San Jerónimo, estaban las casas del Conde de Maceda (después palacio de Villahermosa), Conde de Monterrey (donde se edificó San Fermín de los Navarros) y Marqués del Carpio, más tarde de Alcañices, donde hoy está el Banco de España. Estas tres casas de la nobleza tenían sus jardines, que se comunicaban, y en ellos se dió por el Conde-Duque, el día de San Juan del año 1631, una fiesta, que José Deleito describe en su libro *También se divierte el pueblo*, y que evoca dicha fiesta, que fué una de las mejores de las muchas que el Valido proporcionaba al Monarca.

El arquitecto Juan Bautista Crescencio levantó un artístico cenador central para las personas reales, y otros, a los lados, para las damas; un teatro enfrente, engalanado con flores y farolillos, y tablados para los músicos y caballeros. Los jardines estaban adornados con galerías de guirnaldas con luces; hubo música y bailes de Quiñones de Benavente, y se representaron dos comedias: la una, de Quevedo y Hurtado de Mendoza, con el título de *Quien más miente, medra más*, y la otra, de Lope de Vega, con el apropiado título de *La noche de San Juan*. El Rey fué obsequiado con unas bandejas colchadas de ámbar, ramilletes y búcaros; la Reina, con lo mismo y un abanico en vez de las bandejas; y las damas, con lienzos mojados en agua de ámbar, búcaros, ramilletes y abanicos. Sirviéronse cinco viandas, poniendo en cada cenador una mesa y con un escaparate con frascos de limonadas, principios y postres; la mesa de los Reyes, en alto, y las de los demás, bajas; y después de la cena se hizo rúa por el Prado hasta el amanecer, yendo los Reyes y las damas en carrozas, y los hombres, a caballo, escoltando los coches.

En la otra esquina de enfrente del palacio de Alcañices estaba, y haciéndolo ella a su vez con la calle de Alcalá y el Prado de Recoletos Agustinos, la famosa huerta del regidor Juan Fernández, que describe Tirso de Molina en *Deleitar aprovechando*; era una gran extensión de terreno con bosquecillos, gran cantidad de flores, sobre todo rosas y claveles; un gran estanque; hermosos caños de agua que, además de servir para el riego, surtían unos lavaderos que estaban en un extremo de ella.

Acudían a esta huerta las más aristocráticas damas y multitud de caballeros; se representaban charadas y se tomaban jaleas, agua de canela y aurora, garrapiña de chocolate, leche y almendras, y la rica agua de sus fuentes con panales. En las meriendas se consumían, además, hojaldres de la pastelería de Botín, chocolates de los padres Agustinos Recoletos y lechuga con huevos duros, que era uno de los manjares más apetecidos en aquella época.

En esta huerta, la Condesa-Duquesa de Olivares, D.<sup>a</sup> Inés de Zúñiga, obsequió a los asistentes a la doble boda de que ella fué madrina: de los Marqueses de Villena y del Conde de la Palma con D.<sup>a</sup> María de Tabara, hija del Conde de San Juan, con una espléndida merienda, que tomaron sentados en sus verdes praderas todos los numerosos convidados. Mucho más se podía decir de sucesos acaecidos en

dicha huerta; pero como mi objeto es sólo citar las huertas, jardines y sitios de esparcimiento, harían interminable esta conferencia.

Al lado de la huerta de Juan Fernández está el Retiro del almirante de Castilla, D. Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco; tenía dos jardines, alto y bajo, este último en línea con las tapias de las Salesas, donde hoy está el paseo de Coches de Recoletos, y en el centro de este jardín, la Fuente del Tritón. El palacio tenía una sala de teatro, donde se representaban comedias, que después se convirtió en la iglesia de las monjas de San Pascual, y gran cantidad de estatuas en su jardín o parque. Estos jardines fueron después la llamada huerta de Brancacho y después del Paraíso. A continuación, la casa-palacio del Duque de Baños, que después fué sitio de esparcimiento con el nombre de las Delicias, y en donde había un magnífico cedro Deodara de gran elevación y corpulencia.

En esta finca ocurrió un trágico suceso, que narra el Sr. Ezquerra del Bayo y que es el siguiente: Con ocasión de celebrar el cumpleaños del Duque de la Mirandola, el 15 de noviembre de 1706, se reunieron en tertulia varios amigos en el piso bajo de este palacio, donde el citado Duque vivía. A las diez de la noche estalló una horrorosa tormenta; cerradas las puertas y ventanas, esperaban que ésta pasara, cuando un torrente de agua rompió las tapias de la finca, inundó el jardín y, derribando las puertas, invadió el cuarto donde estaban hasta tres varas de alto; unos lograron salir afuera, otros se agarraron a las rejas o se encaramaron a los coches que estaban en el patio, siendo auxiliados por los frailes del convento de Recoletos; pero perecieron la Duquesa de la Mirandola y una de sus criadas que se habían refugiado en el oratorio; D. Tiberio Caraffa y el Príncipe D. Francisco Pío de Saboya, a quien no se encontró hasta el día siguiente, por haberlo arrastrado la corriente tres leguas de Madrid.

Enfrente de estos jardines estaba la huerta de San Felipe Neri, después de la Veterinaria, donde hoy está la Biblioteca Nacional, de 523.716 pies; el jardín del Marqués de Montealegre, que llegaba hasta la huerta del Condestable, que se extendía por detrás de la plaza de toros de entonces hasta la calle hoy de Claudio Coello. La huerta de Montealegre tenía 200.000 pies, y su palacio estaba en el terreno donde después se construyó el de Salamanca (hoy Banco Hipotecario).

La del convento de Agustinos Recoletos era también extensa, pues tenía 515.419 pies, según Mesonero Romanos, y en parte de ella se enterraban los servidores del Embajador de Inglaterra, que no eran católicos; esta huerta llegaba hasta la Puerta de Recoletos, construida más adelante por Fernando VI, y las tapias del monasterio de la Visitación, vulgo Salesas, y en ella había una bodega en que se vendía vino al público por mayor y menor, con un mico pintado empuñando un vaso, al que diariamente se le medían dieciséis cuartillos, que se repartían entre los coristas.

Entre todos estos jardines y huertas se hallaba el Prado de Recoletos, que con doble fila de árboles empezaba en la calle de Alcalá, para terminar en la Puerta del mismo nombre, que estaba situada donde hoy la plaza de Colón.

El convento de la Visitación, fundación de la Reina Doña Bárbara, tenía su correspondiente huerta, que se extendía hasta lindar con la del convento de Santa Bárbara, donde la Puerta del mismo nombre y en dirección de la hoy calle de Génova, y en ella, la antigua ermita y la pequeña casa que ocupó la Beata María Ana de Jesús.

La huerta del convento de la Visitación, conocida por las Salesas Reales, tenía un gran terrado de 500 pies de largo y ancho, y debajo, dos espaciosos jardines; estaba cercado de balaustrada de hierro entre pedestales de piedra; del centro bajaba una ancha escalera del mismo material, con dos pasamanos, al primer jardín, y de éste al segundo, por dos escaleras de césped; tenían los dos jardines 750 pies de largo y 160 de ancho; en el primero, bosquecillos, y en ellos, escondidos, dos depósitos de agua; estos jardines formaban cuadros, y había el mismo número de cuadros, árboles y calles en los dos. Existían también tres norias, tres estanques, lavaderos y tres casas de capellanes, formando una pequeña plaza y un gran depósito de agua, que regaba la verdadera huerta. Casi lindante con este monasterio estaba el de Santa Teresa, que fundó el Príncipe de Astillano, dando sus huertas para el convento; enfrente del convento de las Salesas corría recta la calle de los Reyes Alta, donde hubo un jardín conocido por el del Valenciano, que estaba donde los jardines actuales del Ministerio de la Guerra, en la parte de la calle hoy de Prim.

Son también dignos de mención la huerta de los padres Carmelitas de San Hermenegildo y los jardines de la casa de las Siete Chimeneas. La huerta de los Carmelitas ocupaba parte de la hoy plaza del Rey, y se detenía ante una cerca que limitaba la calle de las Siete Chimeneas, a cuyo otro lado estaba esta histórica casa, cuyos jardines eran también extensos, pues llegaban hasta la entonces calle de los Carmelitas, hoy de la Libertad, lindando con la huerta de las monjas de San Fernando, que ocupaba el terreno donde hoy está el moderno pasaje de la Alhambra.

Los jardines de la casa de las Siete Chimeneas formaban espléndido parque con grandes calles de árboles, con macizos de flores; en el fondo, un gran invernadero, y delante, una pequeña plazoleta con rosales, claveles y toda clase de flores; seguía por el lado izquierdo hasta la hoy calle de la Libertad, donde estaban una noria y un pequeño estanque; tenía este parque una jaula para aves y otros bichos, como ardilla, y en libertad se paseaban pavos reales y una garza gris, y se extendía por el lado derecho hasta la hoy plaza del Rey, donde se levanta el circo de Price, en cuyo sitio estaba la huerta.

El palacio del Duque de Frías, frente a las monjas de Góngora, que, según Mesonero Romanos, tenía 187.200 pies, incluida la huerta, tenía ésta separada del jardín por un corredor con pasamanos y balaustradas de hierro y pedestales de piedra con diez figuras de mármol blanco de Génova en hornacinas, con conchas en las manos. Dos cabezas de emperadores y trece más repartidas por el jardín. La fuente estaba formada por una columna de mármol y tenía cerca de 80 pies de circunferencia. Completaban el adorno de este jardín cinco alegorías de planetas y dos marmóreas estatuas de un viejo y un soldado a la romana con la mano en su espada, y cuatro fuentes más de jaspe encarnado y seis columnas con sus capiteles también de mármol de Génova, de ocho pies, y otra fuente de jaspe de 30 pies de circunferencia, con una columna con un Cupido, de mármol encarnado.

Esta huerta tenía perales en invierno, granados, melocotoneros, membrillos, un nogal, albaricoqueros, guindos, ciruelas, almendros, azofaifas, y ornada con flores, como azucenas, clavellinas y jazmines. A juzgar por esta descripción, que copio del interesante trabajo del Marqués del Saltillo sobre casas y palacios madrileños, era, indudablemente, uno de los sitios más fértiles y amenos del Madrid antaño.

El convento de la Victoria era también de los sitios más fértiles de Madrid:

tenía una pequeña extensión dedicada a huerta y en ella tahona propia. En la calle de Alcalá estaban los jardines del convento de las Baronesas, la casa de los Alfileres y los del Conde de Campo Alange, y cerca de la plaza de la Armería, jardines particulares.

Quiero también citar la del Noviciado de Jesuítas, de que queda como muestra el jardín que en la plaza del Conde de Toreno pertenece al Instituto del Cardenal Cisneros; y por cierto que los Jesuítas tenían una tahona con comunicación a la calle de los Reyes, que les dejó a su muerte el rico tahonero José Salvador, disponiendo asimismo se diesen 100.000 panes para los pobres de su barrio. En el camposanto de la Puerta de Fuencarral estaba enterrado dicho tahonero, y su sepultura tenía la siguiente inscripción:

*Aquí yace un tahonero  
que sin vanidad vivió  
y a los pobres de su barrio  
cien mil panes les dejó.*

Las huertas del Conde-Duque con su palacio, después cuartel de Guardias de Corps; la del Duque de Liria; la del Marqués del Valle, más allá de la Puerta de Fuencarral; la quinta del Marqués de Aguilar y, sobre todo, la del palacio de Monteleón, que tenía la extensión de 617.348 pies y llegaba más allá del Portillo de Fuencarral, así como la del Conde de Nieva, al lado del convento de Afligidos, eran también muy importantes en el Madrid de entonces.

Merece también destacarse la posesión llamada "La Florida", por ser de las más suntuosas que ha habido; tenía un palacio de dos pisos, alhajado con buenos cuadros, que poseía el Marqués de Castel-Rodrigo, y de la que hacen calurosos elogios tanto el Conde de Harrach como la Condesa d'Aulnoy, que la visitaron en diferentes épocas. El primero, en su viaje a España, entre los años 1673 a 1674, dice lo siguiente: "Este jardín y esta casa se hallan a orillas del Manzanares, de manera que en verano se puede ver desde las habitaciones todo el paseo. Me llevaron al principio de las habitaciones del piso bajo, que está dispuesto de tal modo que del lado del río está en alto, y del del jardín, al nivel de él. El jardín se halla, hasta la fecha, dividido en dos partes, y delante de la casa hay un parterre cuadrangular con gran cantidad de diferentes flores, alrededor del cual un pequeño espaldar con perales chiquitos y árboles enanos con buenos frutos, entre ellos varios naranjos. Al final de este parterre se encuentra una gruta muy bien hecha, cuyo interior representa el monte Parnaso, llena de cascadas y surtidores, sobre esta pared, así como en la doble rampa que conduce al otro jardín, hay estatuas de mármol como se hacen en Mazza, cerca de Génova. Este jardín es también de forma cuadrangular; tiene, en vez de flores, gran cantidad de legumbres. Gran parte de la montaña también es suya, y en ella ha mandado construir una gruta de rocalla."

La Condesa d'Aulnoy, por su parte, dice: "La Florida es una residencia muy agradable, cuyos jardines me han gustado mucho; vi en ellos estatuas esculpidas por los más famosos maestros; aguas corrientes que producen agradable murmullo; flores hermosas cuyo aroma recrea el olfato, pues se cultivan allí las más raras y bonitas. Desde La Florida puede bajarse al Prado nuevo, donde hay surtidores y árboles muy elevados; es un paseo en extremo agradable, y aunque no es

llano el terreno, resulta la cuesta suave y no se siente cansancio a la subida."

Esta finca, según dice Megaletti, autor del viaje de Cosme de Médicis por España en los años 1668 y 1669, es un edificio de dos pisos, adornado con algunos cuadros venidos de Flandes para el Marqués de Castel-Rodrigo. Delante tiene un prado y en medio hay una fuente de mármol blanco con una gran pila angular, con una taza sostenida por tres figuras dentro. A un lado y otro de la casa hay dos pequeñísimos jardines, que llegan hasta el prado, y debajo de éste, igualmente, hay otro jardín rodeado de un emparrado bello y grande con dos tazas de piedra que echan agua. En la puerta que mira al río hay otra fuente, y arriba, más cerca de la casa, hay un gran cuadro, en torno al cual han construído recientemente un muro, destinado a plantar en él ciertas flores traídas de Flandes, de donde habían venido también dos jardineros.

Como verán mis oyentes, todos son elogios de esta finca por los viajeros que la visitaron.

Cerca estaban las huertas de Leganitos, regadas por el arroyo del mismo nombre, y unidas a La Florida las huertas de la Buitrera, que pertenecieron al Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, y la de las Minillas, que fueron después el origen de la posesión de la Moncloa.

Las orillas del Manzanares estaban cubiertas de chopos altísimos y otros árboles de sombra, según dice el famoso Megalotti, y en su margen izquierda y en el camino de El Pardo, la huerta del Marqués de Palacio, de gran frondosidad, y en la derecha, la llamada huerta de las Minas, por la gran cantidad de agujeros que tenía.

En estas mismas márgenes del río estaban los sotos de Migas Calientes, Luzón, la Pradera del Corregidor, la de San Isidro y el Sotillo, sitio donde se celebraba una romería, llamada de Santiago el Verde, el día 1 de mayo, que estaba concurridísima, y a la que iban todos los madrileños, así como los Reyes, con el pretexto de visitar una ermita bajo la advocación de San Felipe y Santiago. Los Reyes acudían en carroza; el corregidor y consejeros, en sillas de manos; otras personas iban en mulas o en pollinos, con gran algaraza y alborozo, a esta romería, donde se vendían limoncillos, rosquillas y pastillas, y se bailaba al son de las músicas, en rueda, con guirnaldas de flores.

No solamente los palacios, conventos y monasterios tenían sus grandes huertas y jardines, sino que por toda la población había repartidos pequeños huertos, como el que Lope tenía en su casa de la calle de Francos, y que él describe donosamente en los siguientes versos:

*Que mi jardín, más breve que cometa,  
tiene sólo dos árboles, diez flores,  
dos parras, un naranjo, una mosqueta.*

*Aquí son dos muchachos ruiñores,  
y dos calderos de agua forman fuente  
por dos piedras o conchas de colores.*

*Pero como de poco se contente  
Naturaleza, para mí son viles  
Hibla, mente feraz, tempe eminente,  
Hespérides, Adóneos y Pensiles.*

En esta huerta hallaba el Fénix de los Ingenios sosiego y tranquilidad consolándose de la muerte de su único hijo varón; de la separación de su hija Marcela, que se hallaba en el convento de Trinitarias, y, sobre todo, del abandono de su otra hija Antonia Clara, que fué lo que más le afectó al poeta, que contemplaba con pena el palomar y los espárragos, alcachofas y fresas que ella cultivaba, así como las jaulas en que Lope los pajarillos nuevos encerraba.

Este huerto, que es un modelo de los que en el siglo XVII y parte del XVIII Madrid tenía, ha sido rehecho con bastante verosimilitud, a imitación del primitivo, por los Sres. Muguruza, Sánchez Cantón y Cavestany, y este último ha sido nombrado conservador de la Casa y Huerto, que con todo acierto mantiene.

Que Madrid en estos siglos poseía bastantes jardines, es patente, pues hasta hay calles que recibieron los nombres de Jardines, por estar en ella enclavados los del caballero modenés Jacobo Gratis, o Trenci, según otros, y es la actual del mismo nombre, y la de los Siete Jardines, que estaba donde hoy la del Marqués de Cubas, así como la del Limón Alta, que tenía jardines en que se cultivaban limoneros; las del Olivar, Olivo, de la Berenjena, Alameda, Almendro, Clavel, Flor Alta y Flor Baja, Flor de Peralta, Florida y Granado, que recibieron estos nombres por cultivarse en sus jardines y huertas árboles, flores y hortalizas.

Todos estos jardines, huertas y parques mencionados eran regados por los antiguos viajes de agua que Madrid poseía en los siglos XVII y XVIII, y que eran Bajo y Alto Abroñigal, Castellana, Buen Suceso, Caños Viejos y Alcubilla, y que con su caudal bastaban entonces para hermosear estos sitios de esparcimiento.

Tengo muchos datos recogidos de algunos de estos jardines y huertas, y que he reservado para un trabajo que pienso publicar más adelante, y que colocados en esta conferencia, la hubiesen hecho aún más pesada de lo que a todos os habrá resultado; únicamente me he propuesto daros a conocer lo que era Madrid, hasta que, derribados los conventos, palacios y casas para construir las modernas edificaciones, que si bien dan monumentalidad a la población, han privado a Madrid de todos estos jardines, huertas y parques que lo embellecían, y en los que se respiraba anchamente, sobre todo durante el verano.

Si he conseguido no aburriros demasiado y entreteneros durante este tiempo, me consideraré completamente recompensado y satisfecho.

# Un templo madrileño y sus artífices

## (La iglesia del Espíritu Santo)

Por E. LAFUENTE FERRARI

EN la todavía solitaria prolongación de la calle de Serrano comenzó a levantarse, hace unos años, una fábrica sobria y simple, cuya significación no exhibía características demasiado parlantes: simples muros de ladrillo de una sobriedad casi ascética; una puerta en arco; un óculo considerable coronando la esquematizada loggia, y encima, sobre leve cornisa, el delgado frontón rematado por una cruz (lám. I-1). Sobre fachada tan desnuda sobresalió, al cabo, un elemento más destacado y personal, un gran cilindro de ladrillo cubierto con tejado de parca inclinación y mostrando en su cuerpo superior unos vanos en medio punto (lám. I-2 y fig. 1); finalmente, cuando el edificio estaba terminándose, surgió, en uno de sus costados, una pequeña espadaña monjil que aclaraba, para el que todavía dudase, el carácter religioso del edificio. Pero lo más destacado siguió siendo siempre aquella especie de torre cilíndrica, cuyo escueto y rotundo volumen señoreaba el horizonte de Madrid, desde el paraje que Juan Ramón Jiménez llamó la *colina del alto chopo*. El edificio se terminó; era una iglesia, una iglesia dedicada al Espíritu Santo y ligada a las instituciones intelectuales y científicas que más necesitan de la perenne y sincera asistencia de toda divina inspiración. Llegóse al trance inaugural, y las circunstancias que rodearon el hecho lo convirtieron en una actualidad de cierta importancia, no exenta de resonancia política, que distrajo, sin duda, a las gentes de aquel otro sustantivo valor que en la obra se contenía y que, ahora, extinguido el siempre sensacionalista eco de todas las actualidades servidas por la difusión y por los periódicos, es el que nos importa comentar.

### Más crítica de arquitectura.

El edificio es una iglesia. Iglesias mejores o peores se han levantado en Madrid en estos últimos años y en toda la España devastada por la revolución fué necesario, con rapidez de urgencia, asistir a la erección o restauración de templos. Pero este templo, de cuya significación ya hemos hablado, merece, para el comentador de la realidad artística de España, una atención mayor que la que hasta ahora se le ha prestado. No se nos oculta que precisamente el templo mismo y la novedad de las formas y de las soluciones en él empleadas se han discutido en Madrid, no diré que con responsabilidad ni con demasiado estudio, que eso sería cosa infrecuente entre nosotros, dada la superficialidad con que el español está siempre dispuesto a comentar lo que no entiende, o lo que malévolamente considera con

escasa simpatía. Quiero por ello advertir, continuando mi tarea un tanto impopular de predicador en desierto sobre la necesidad y la responsabilidad de una crítica de arquitectura, que aquí no se trata de elogiar a un amigo ni de molestar a un enemigo, ni siquiera solamente de hablar de un edificio nuevo, sino de considerar en su totalidad una obra que como tal unidad fué concebida, y que ya con esto supone excepción verdaderamente notable dentro de la vida artística española. Me consta, porque *a posteriori*, y acuciado por el deseo de comentar lo que significa esta iglesia, me he informado detenidamente, que desde el primer momento el arquitecto de esta obra, D. Miguel Fisac, a quien sólo he conocido mucho después de acabada la obra y de surgir en mí el deseo de estudiarla, se propuso hacer de esta iglesia una tarea en la que, sin subordinación alguna, la obra de fábrica, la pintura y la escultura concebidas para ella trabajasen en una colaboración estrecha y armónica. Lo contrario es lo corriente; un arquitecto realiza una iglesia, donde adapta o fusila cualquier estilo a mano, desde el barroco madrileño al racionalismo alemán, y después, allá los pintores o los escultores se las arreglen con los retablos para llenar el templo. Fisac concibió desde el principio que la obra debía ser concebida con una intención, y contando, desde luego, con lo que escultores y pintores habrían de hacer para servir esta intención; pero a ella, desde el principio sirvió, igualmente también, el arquitecto.

### El programa de la iglesia.

La iglesia del Espíritu Santo no era una parroquia, ni tampoco una capilla de congregación; sus problemas habían de ser resueltos con muy otro criterio que si se tratara de servir estos objetivos normales y corrientes dentro de la vida eclesiástica. La advocación al Espíritu Santo y el patronazgo que la iglesia intencionadamente había de asumir, hicieron a Fisac concebir como problema esencial a resolver en el templo, el de la luz. Iluminación venida de lo alto como pensamos simbólicamente que viene para los hombres el Espíritu Santo cuando quiere asistirles; si en la cuestión de la nave no había para el arquitecto el menor problema—nave única se planteó siempre desde el principio, con claridad absoluta y sin problema de crucero—, la importancia se centraba, en cambio, enteramente en resolver la cuestión de la cabecera; era preciso que en ella, suficientemente destacada —de ahí los escalones de acceso—, todo tendiera a llevar las miradas de los fieles hacia una elevación del espíritu. Nótese que sobre esos escalones de acceso al presbiterio, unas gradas mantienen todavía más en alto el altar, un altar exento, sobrio, sencillo, imaginado sin retablo, y en el que todo lo que esto suele significar en la iglesia católica, iba aquí a ser sustituido por luz, esa luz simbólica, inspiradora, la que es capaz de encender el espíritu a la más alta llama, y cuyo origen, es decir, cuya fuente de iluminación no debía verse. Con estas premisas que hombre de mente tan clara y de elaboración tan reflexiva como Fisac fué fijándose, nítidamente llegó a la solución, en mi concepto feliz, que logró dar a esta parte del edificio, es decir, a la cabecera circular, al elevado cilindro que rematado por una cúpula de ventanas embebidas en ella misma por medio de penetraciones, podía dar, como ha dado, el resultado apetecido. Pero el altar necesitaba un fondo en su pared curva que tuviese una cierta, aunque sobria, organización arquitectónica; masas de color alternadas,

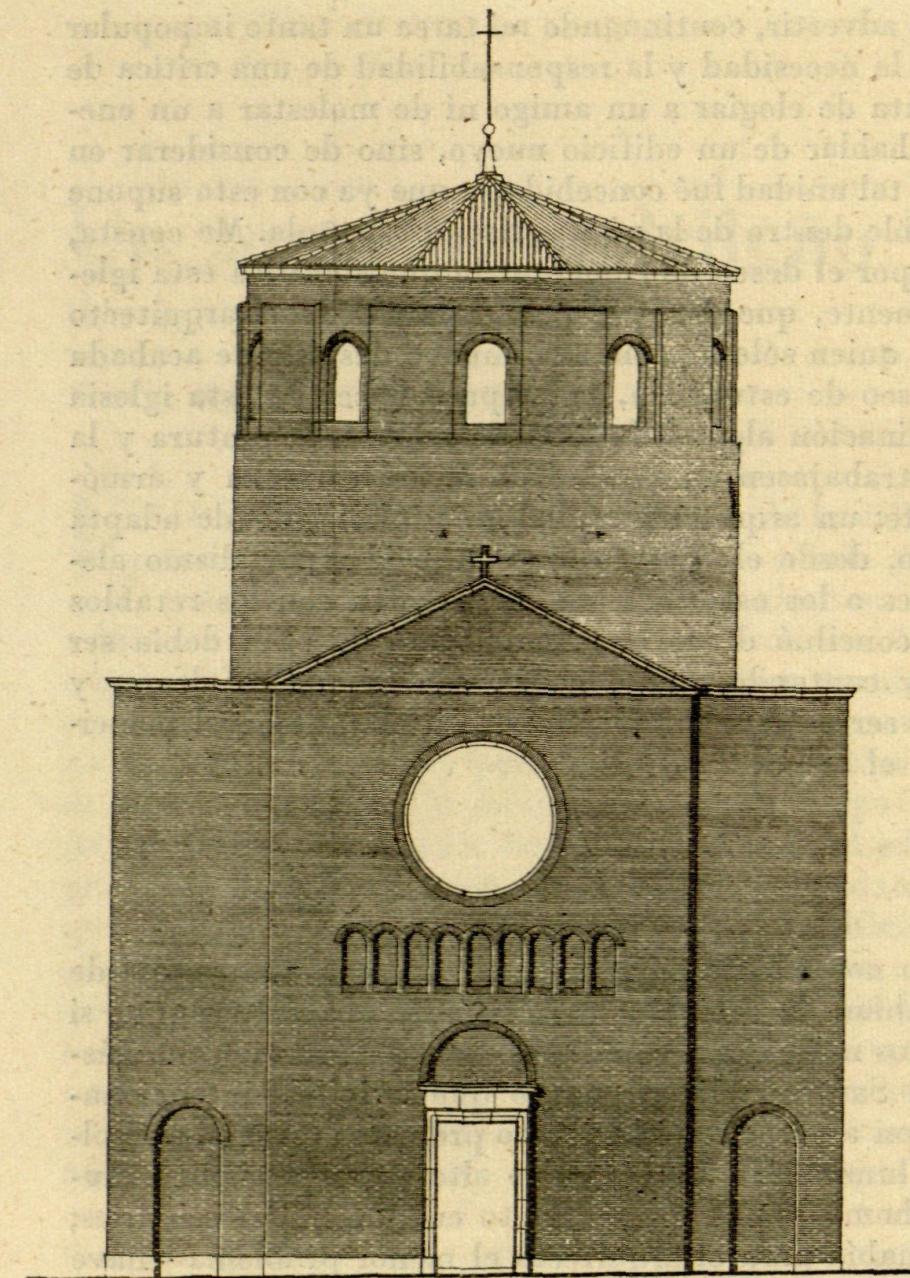
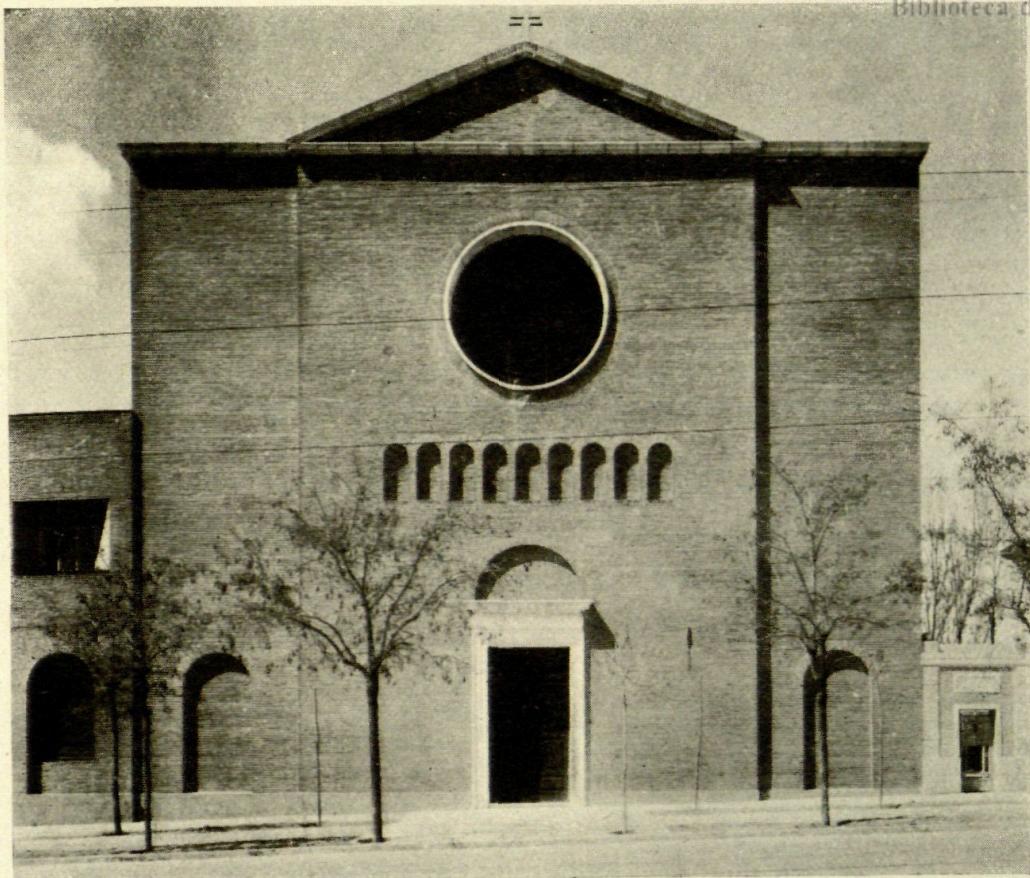


Fig. 1.—Fachada a la calle de Serrano.

claras y oscuras que formasen con sobria precisión un fondo al altar y llevaran la mirada más arriba también, hacia la cornisa. Pero para que esta elevación y esta cornisa tuvieran un sentido, era preciso algo más; no podía dejarse que la luz resbalara por la curva superficial interna del cilindro de la cabecera, diluyendo la atención sin objetivo. Fisac, que se preocupa hondamente de los problemas del color en la arquitectura, pensó, desde luego, en que la iglesia estuviese decorada al fresco. Sobre la cornisa del presbiterio, la pintura mural debía contribuir a realzar el efecto aéreo, a elevar todavía la vista hacia los grupos y las figuras bañadas por esa luz misteriosa que venía, inexplicada, de lo alto.

Si con estas previas explicaciones, que abreviadamente aquí damos, os colocáis en el centro de la nave de la iglesia del Espíritu Santo, o bien simplemente el que no pueda hacerlo contempla la lámina en que aquí se reproduce el interior de la iglesia (lám. II), se comprenderá

fácilmente que este programa, fijado por el arquitecto, ha sido llevado de entero acuerdo con los artistas que con él han colaborado y que han servido fielmente a la intención fijada. Repito que no se trata ahora de analizar en detalle las obras; luego será el caso; ni tendría aquí el menor sentido elogiar por elogiar. Nos referimos por ahora solamente a la eficacia en la consecución, al consciente enfrentamiento con los problemas y a la solución intencionalmente lograda. Habré por ello de repetir que suelen ser tan raras en el arte actual, y singularmente en la arquitectura, estas colaboraciones felices, esta precisión en lograr los fines planteados, que solamente ello nos parece más interesante que señalar las excelencias de detalle o criticar los menudos defectos que en toda obra de arte puede un exigente crítico encontrar. La colaboración entre el arquitecto Fisac, el pintor Ramón Stolz y el escultor Juan Adsuara, es propiamente lo que más me interesa aquí destacar.



1. Fachada de la iglesia del Espíritu Santo a la calle de Serrano;  
arquitecto, MIGUEL FISAC.



2. La iglesia con la torre-ábside.



*Interior de la iglesia del Espíritu Santo.*  
(Arquitectura de MIGUEL FISAC, esculturas de JUAN ADSUARA, frescos de RAMÓN STOLZ.)

## Planta y soluciones.

Dicho esto, hagamos algunas consideraciones, no inútiles, sobre la arquitectura. La planta del templo (fig. 2) nos dice lo que es en su interior; una sola nave con arcos fajones y tres tramos de bóveda de cañón. Se observará el contraste entre la sutil delgadez de los muros de fachada y la robusta fuerza de los pilares interiores (1), que forman, como se ve, una línea movida. El templo no está pensado más que para un altar; si alguna falta de lógica pudiéramos encontrarle es precisamente que, estando decididamente pensado para nave única, el arquitecto ha tenido la veleidad, y no sé si decir la debilidad, es decir, el titubeo, de destacar el tramo central con dos nichos decorativos ornados con escultura, que podrían parecer retablos y no lo son, ya que es, como decimos, iglesia de altar único. Los otros salientes de los pilares pueden servir y sirven para alojar confesonarios, y en el último tramo para la comunicación con corredores y salidas que no llegan tampoco a definir una clara iniciación de crucero. Acaso alguien hubiera preferido un muro liso, llevando directamente, sin rincón ni misterio alguno, la mirada hacia el altar mayor; pero, sin duda, ha habido sus motivos, aunque fueran constructivos, en el arquitecto, para disponerlo

(1) En realidad, los muros exteriores, como puede apreciarse en la planta, no son los de la iglesia, sino los de unos espacios de circulación en torno al templo, indicados en la fachada por los dos vanos ciegos laterales en arco y que pueden hacer pensar corresponden a una solución de tres naves. La iglesia propiamente dicha está como contenida en una caja de fábrica, y ello explica la solución dada a los contrafuertes interiores.

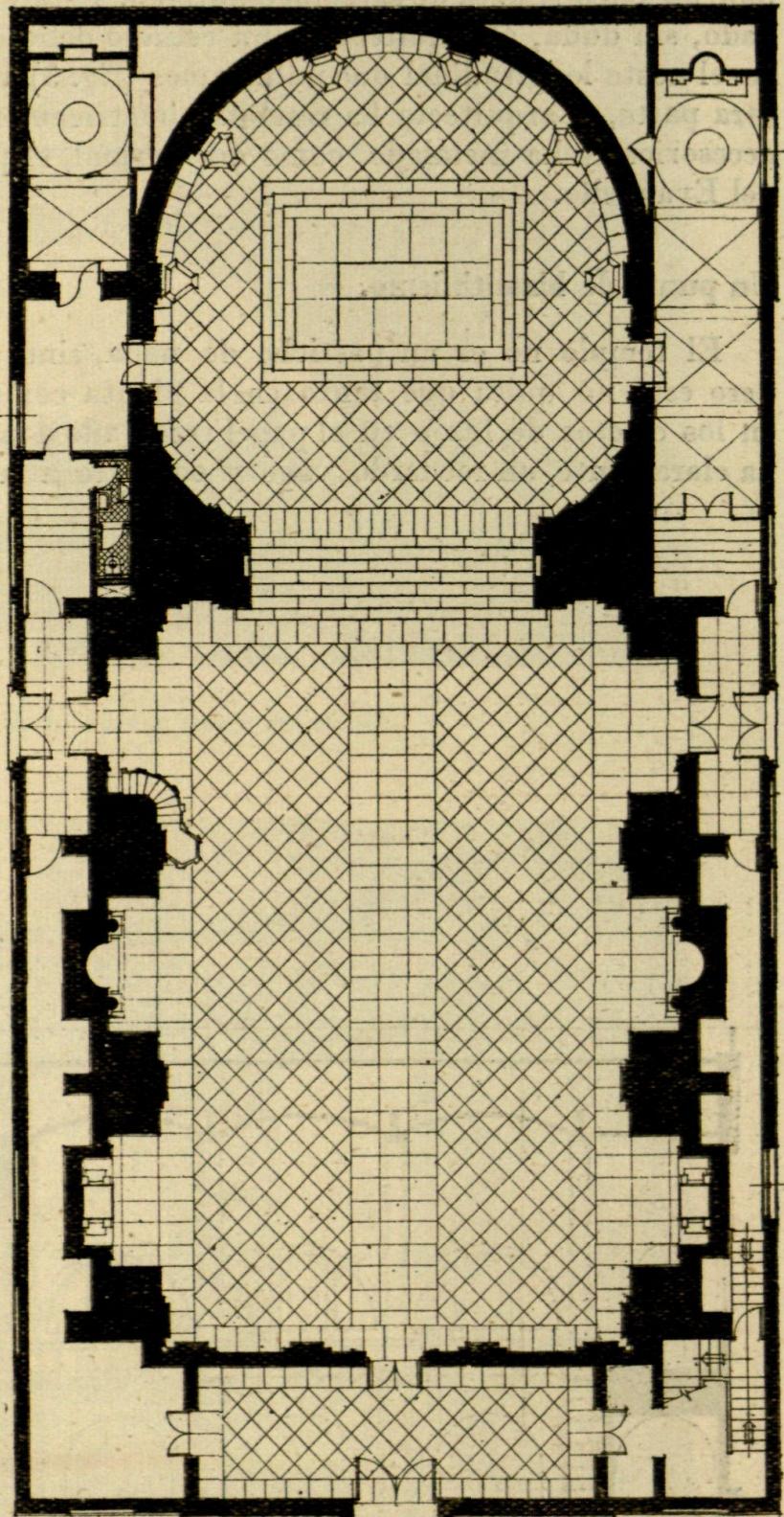
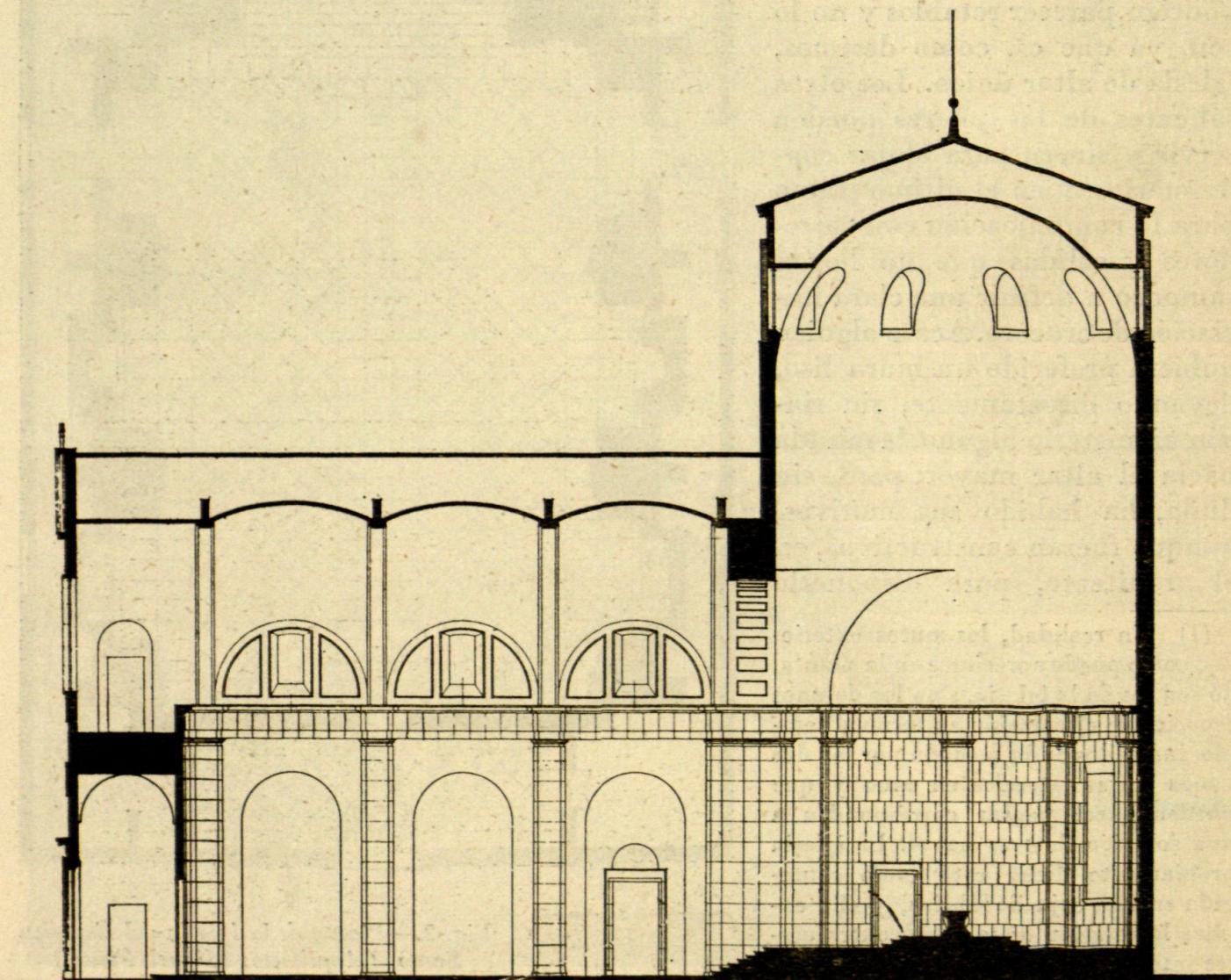


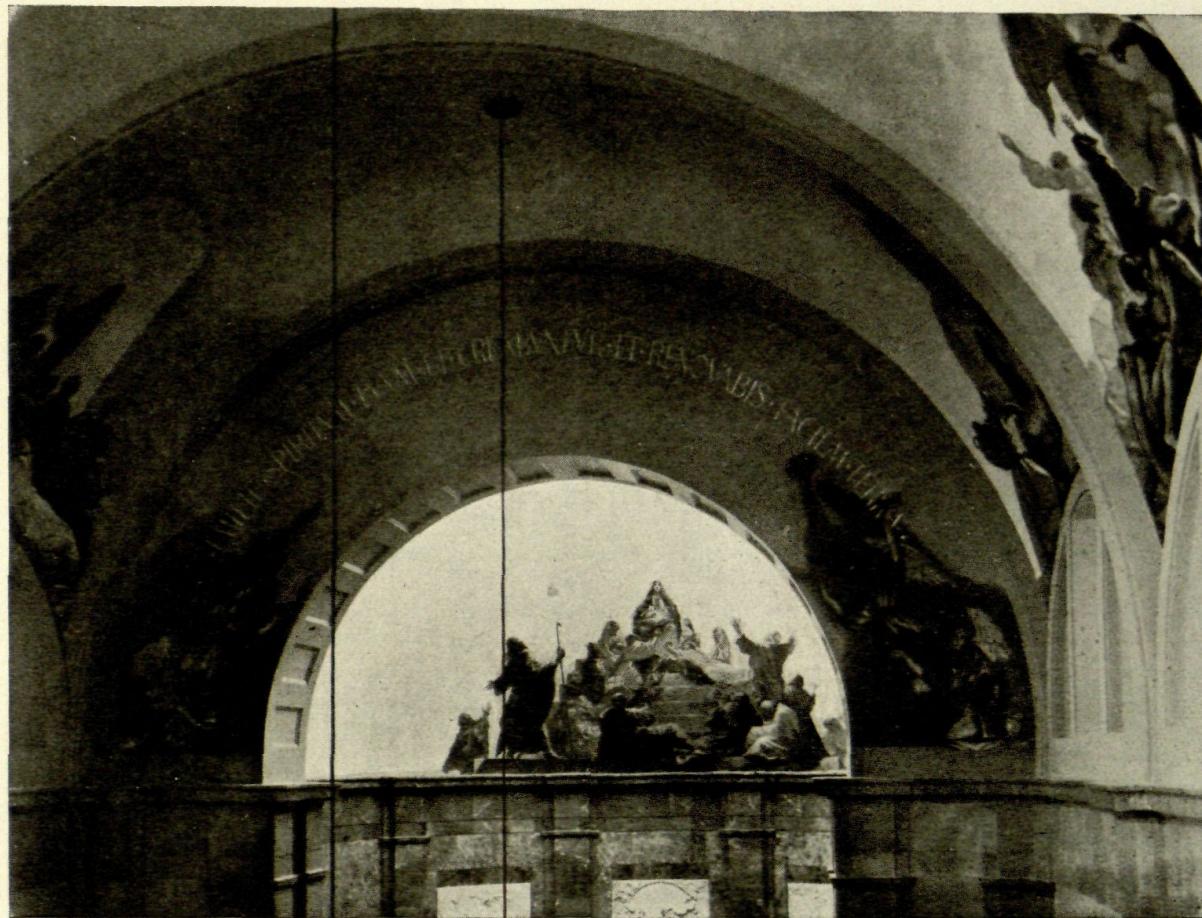
Fig. 2.—Planta de la iglesia del Espíritu Santo. (Arquitecto: Miguel Fisac.)

como en efecto lo está. La cabecera, como se ve por la planta, no es propiamente circular; en realidad se trata de un cuadrado, algo achaflanado por los grandes pilares que inician la cabecera, en el cual va inscrito un ábside semicircular; en el centro de este cuadrado, una plataforma de tres gradas, a modo de krepis griega, mantiene en alto, centrada, la mesa de altar, a la que los grandes mensulones de sus ángulos dan un poco silueta de sarcófago antiguo. Esta disposición de la cabecera ha obligado, sin duda, al arquitecto a un estudio delicado de la bóveda, que puede verse en el corte longitudinal que publicamos (fig. 3) y que aquí no he de analizar. Por otra parte, el arquitecto ha resuelto simétricamente, en torno al altar, los servicios accesorios, y ha instalado, como era normal, el púlpito en el tercer pilar del lado del Evangelio.

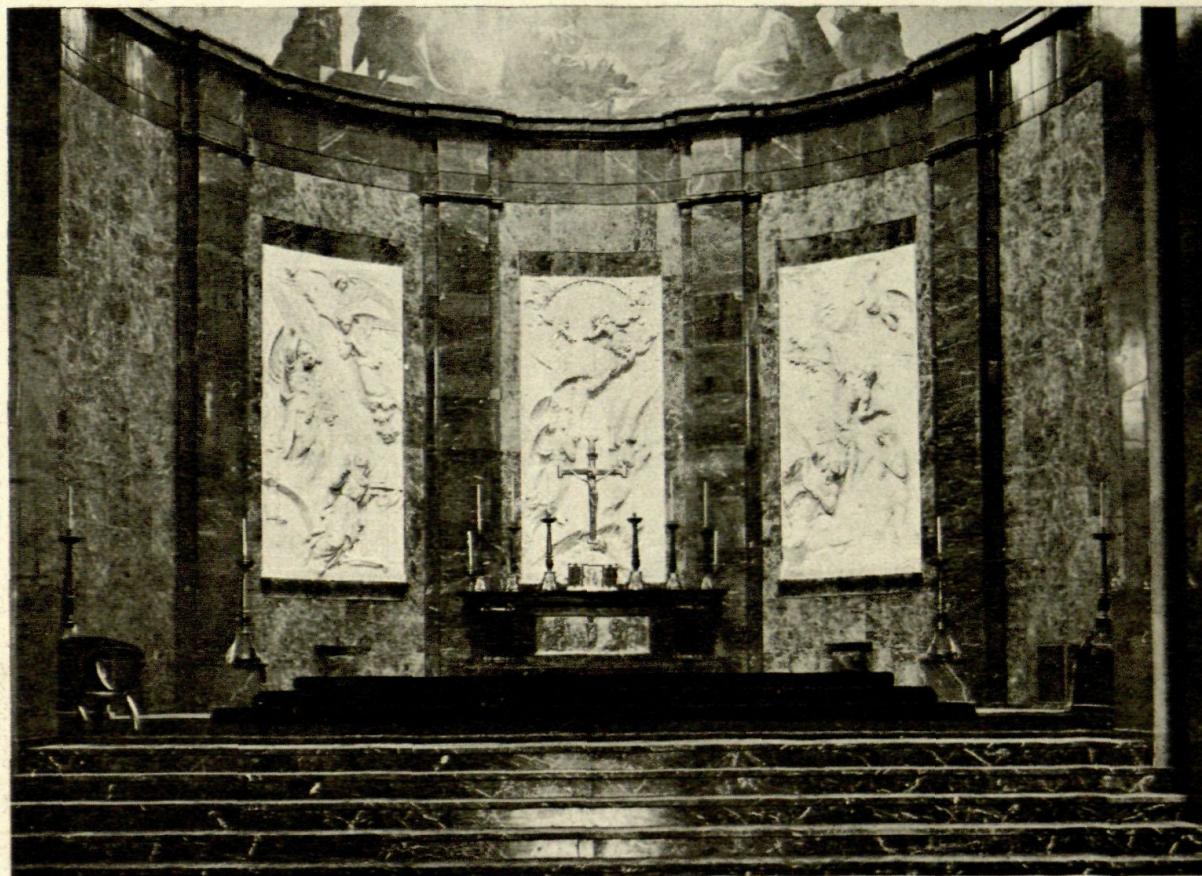
### Un punto de bizantinismo.

El templo no es un pastiche de nada, sino una solución propia y personal, pero esto no quita que tanto en la planta como en la solución de la cabecera, en los efectos de luz o en el papel reservado a la pintura, encontremos, digámoslo ya claramente, un recuerdo vago y concreto a la vez de soluciones bizantinas. Si

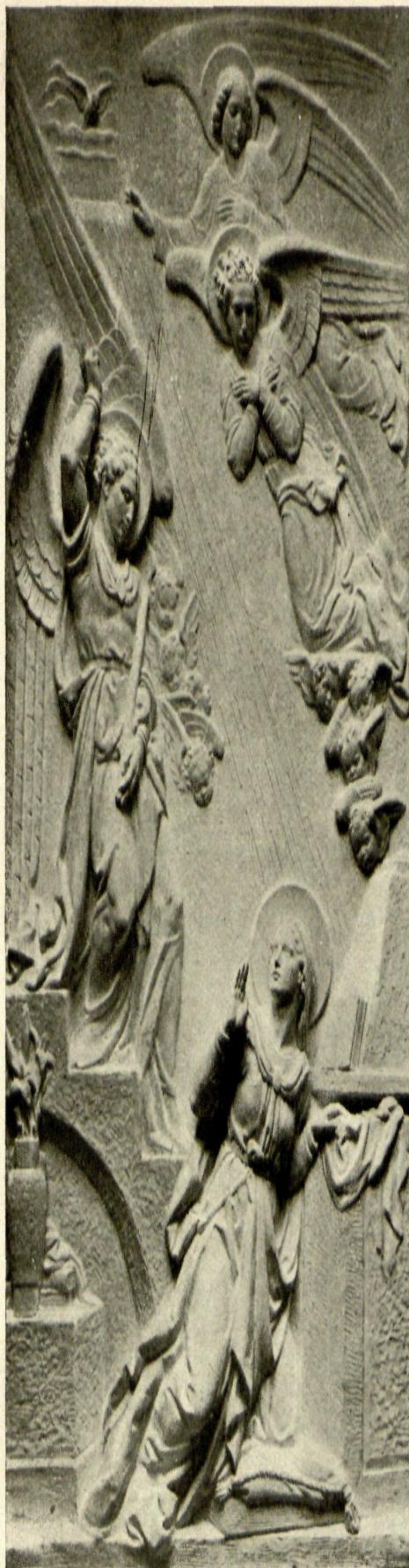




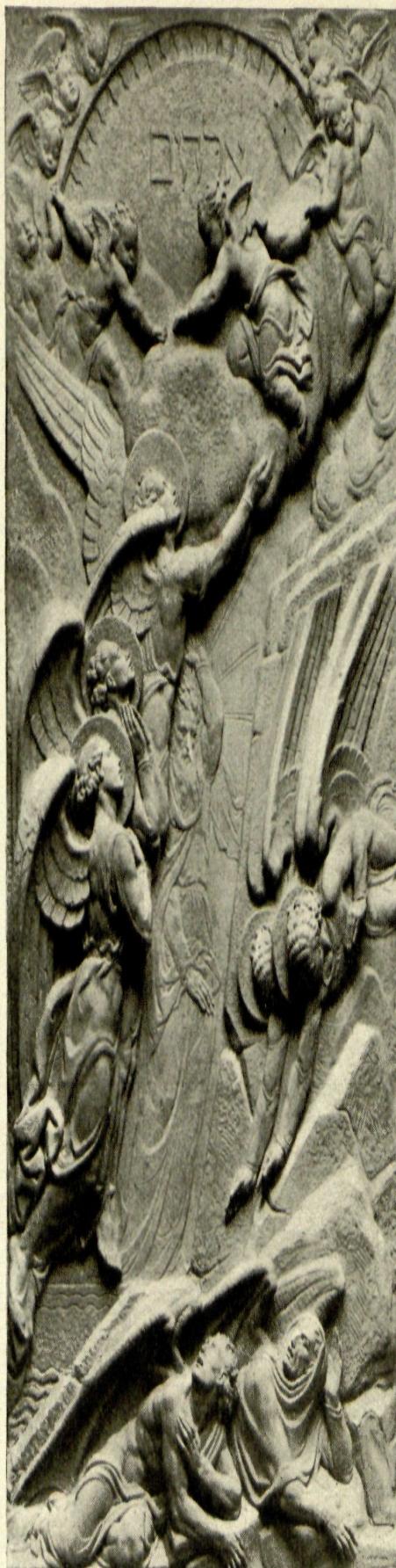
1. Bóvedas de la nave y fresco del ábside.



2. La cabecera de la iglesia con el altar exento y los relieves de JUAN ADSUARA.

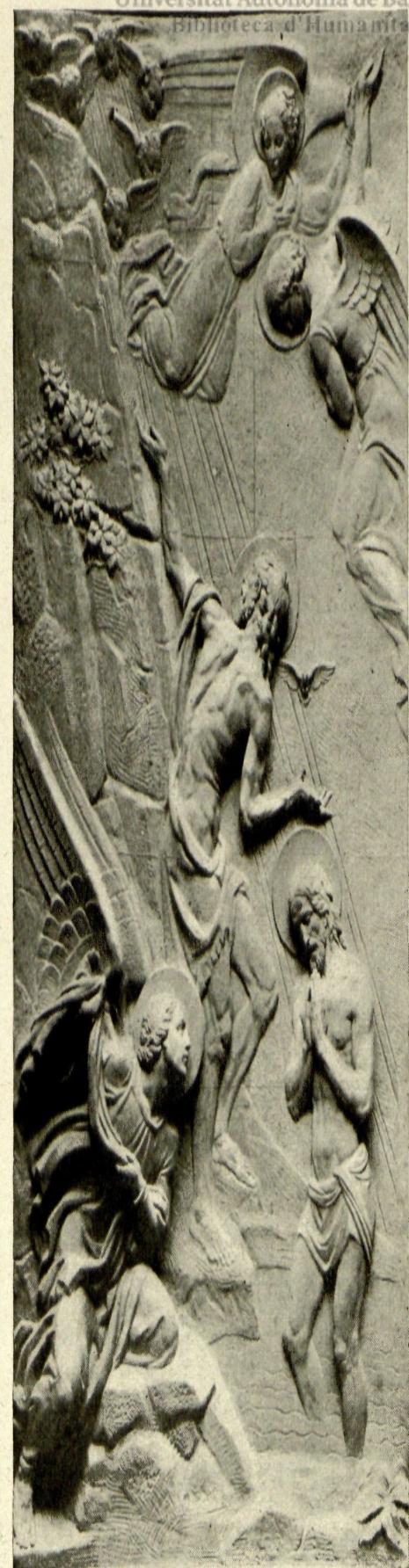


*La Anunciación.*



*La Creación.*

Los relieves de JUAN ADSUARA en el ábside de la iglesia del Espíritu Santo.



*El Bautismo de Cristo.*

algo caracteriza al templo bizantino, en evolución rápida y acaso la más extraña que puede registrarse en la historia, es la inversión del problema arquitectónico respecto del arte antiguo. Es una de las cosas más significativas de cómo la arquitectura, como las artes todas, reflejan, de una manera inconsciente, pero significativa, una determinada situación espiritual. Insisto siempre en ello cuando tengo ocasión y no me cansaré de repetirlo; para que las gentes tomen en serio lo que el arte es y derivadamente lo que la crítica y la historia del arte pueden significar será preciso convencerlas de que es el arte en verdad una función social de gravedad suma, y que ocuparse con respeto, y responsabilidad a la vez, de las obras de arte, tanto antiguas como contemporáneas, no es o no debe ser pura erudición cuantitativa, en lo que al pasado se refiere, o frivolidad de moda o compadrazgo periodístico, en lo que respecta al arte contemporáneo.

El templo antiguo es como una sólida y redonda forma esculpida que se ofrece en su perfecta exterioridad; así, el Partenón es el modelo perfecto de este concepto de arquitectura; se hace para ser contemplado desde fuera, para satisfacer nuestros sentidos y nuestra inteligencia al mismo tiempo con su proporción, su volumen y su belleza. La religión cristiana invierte los términos. El templo no es una bella exterioridad destinada a servir de casa al ídolo; es el lugar de reunión de los fieles —ecclesia=asamblea—, y por ello, los cristianos tuvieron necesidad de adaptar para su servicio el edificio pagano más propio para la reunión de una asamblea: la basílica, que sirvió al caso, precisamente porque su organización estaba en cierto modo jerarquizada por la presidencia de un ábside. La adaptación se hizo, pues, sin violencia; pero todavía la basílica era por sí misma demasiado clara y diáfana, demasiado clásica; en una palabra, hubo necesidad de que, como en toda la evolución de lo cristiano, el Oriente hiciera sentir su voz; fué Bizancio quien operó la fusión en que lo oriental y lo clásico se pusieran de acuerdo para servir más plenamente al ideal cristiano. Santa Sofía nació como el modelo perfecto de esta inversión del problema arquitectónico, dando la fórmula plena de una *arquitectura introvertida*, arquitectura de interior, concentrada, vuelta hacia sí misma, símbolo y refugio de la intimidad espiritual a que el cristianismo invitó al hombre. De aquí la importancia de la cúpula, el desprecio de los exteriores y la rica exornación figurativa y colorista del interior del templo, en el que todo fulge mágicamente como una joya valorada por la luz del fuego físico y la luz interior que enciende las almas. La arquitectura bizantina—recuérdense los monumentos de Rávena—ve desarrollarse, como un producto natural de esta temperatura sentimental, el cilindro; la torre erguida, de curvas murales, que parece símbolo y encarnación de la seguridad de refugio y defensa contra un mundo hostil, contra un mundo revuelto por las inquietudes, las disidencias, las revoluciones y los aludes de los bárbaros. Que así fué, en efecto, el mundo histórico de Bizancio, el que subsiguió al hundimiento del imperio romano, y así, durante siglos, habría de ser el mundo de Occidente. ¿Por qué extraño paralelismo histórico, por qué parentesco espiritual vuelven hoy a ponerse en primer plano en la arquitectura problemas muy semejantes a los de aquellos agitados tiempos? Nótese que si algo puede afirmarse como caracteres generales de la arquitectura de hoy, es precisamente el desdén creciente por el exterior de los edificios, la concentración del refinamiento en los interiores con un intimismo de reclusión y de aislamiento... Nótese asimismo que vuelven a aparecer las formas cilíndricas, las bóvedas embebidas y que—lo

hemos visto en los últimos años de guerra—una arquitectura tan de primera necesidad como el refugio antiaéreo, después de ensayar su enmascaramiento subterráneo, adoptó, según creo, a última hora en Alemania la forma exenta, definida y vertical del puro cilindro de hormigón armado. Son los nuestros tiempos revueltos también de confusión y de asechanza, de súbitos trastornos y de agitación apocalíptica, de invasiones de bárbaros. No me parece, pues, insensato, sin que pretenda con esto hacer en tres cuartillas filosofía de la historia, señalar la coincidencia con la aparición de este tipo de formas *bizantinas* en la arquitectura de hoy.

Me parece, pues, que al plantearse el problema de una iglesia dedicada al espíritu, lo que más asechanzas y peligros encuentra en nuestros confusos días, el arquitecto Fisac halló cuajada su fórmula en una arquitectura introvertida, intimista a su modo, revestida de color y deseosa de ver poblar de figuras esperanzadoras los muros de un oratorio. Y, por último, como resultado rigurosamente consecuente con sus premisas, su programa y su voluntad artística ha encontrado, aun sin proponérselo, para la cabecera de su iglesia, la fórmula, pura de volumen y rotunda en su expresión, del refugio solitario, es decir, del cupulado cilindro. Si lleváramos un poco más allá nuestro análisis, veríamos que, como en tantas cosas de nuestro tiempo, como a veces también en el arte y en el espíritu bizantino, existe en esta obra una íntima y tremenda contradicción; la que existe entre la nave, dentro de la tradición basilical, amplia y elevada, guardadora de ciertas proporciones, y el cilindro de la cabecera, que rebasa dominador la iglesia y, especialmente, visto desde el interior, parece ambicionar su total conquista (1). Hay quizás en la iglesia de Fisac dos ideas en lucha; si la solución del joven arquitecto está en una línea decidida de arte y no es puramente casual, él mismo sentirá la necesidad de buscar un día la fórmula completa de su arquitectura, la fusión de estos dos elementos a base de la victoria de uno de ellos. Y, nótese aunque sea en alusiones, parece que estamos trazando las coordenadas de la historia futura de nuestra época. Permitásenos, para no ponernos demasiado graves, ironizar un poco. En la proximidad entre la nave y el cilindro, me parece escuchar un mudo diálogo y surgir una inevitable conclusión disparada por la lógica: esto matará aquello. ¿Quién vencerá? En todo caso, me parece que Fisac ha quemado sus dedos al tantear una solución donde puede estar acaso el camino de una arquitectura plenamente de nuestro siglo, en que el material técnico moderno puede ser puesto al servicio de necesidades auténticas con pleno éxito, sin compromisos, y logrando una rotundidad de forma que también al hormigón le puede ser dada.

### Unidad de las artes.

Pero volvamos a la idea primaria del arquitecto, es decir, a la decoración total, a la unidad sinfónica de los elementos artísticos que entran en el plano de su

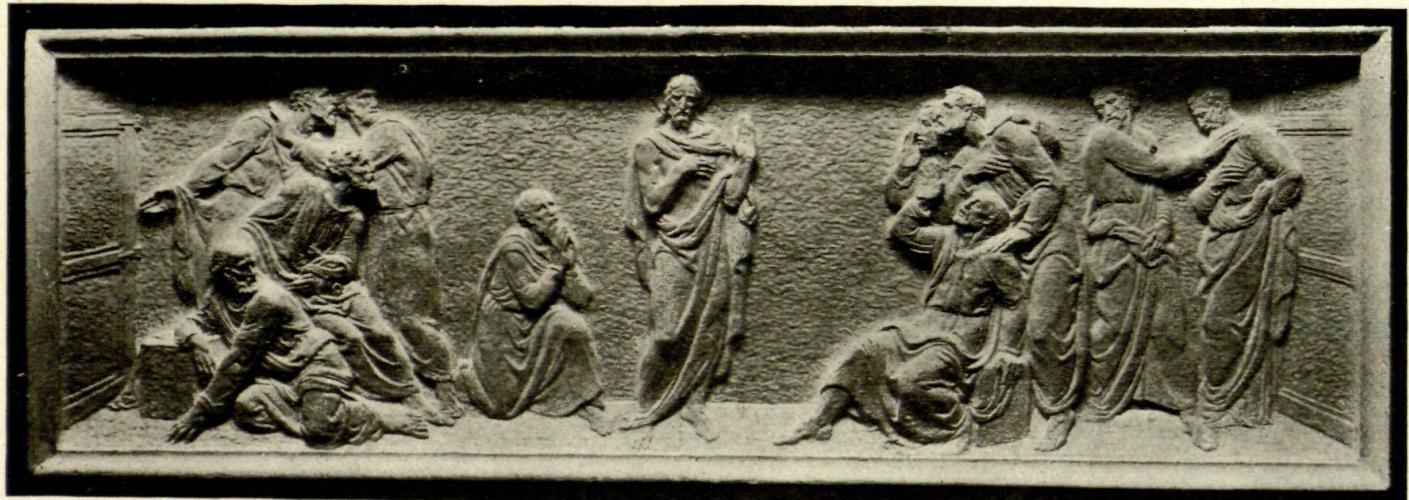
(1) Esta lucha se arrastra más o menos larvada a través de toda la historia de la Arquitectura. Es el antagonismo entre la *planta aproximadamente rectangular*—templo griego, basílica primitiva—y la *planta central*, solución oriental, “gruta mágica”, que diría Spengler, Panteón de Agripa o “Cúpula de la roca” en el templo de Jerusalén. La cuestión volvió a agitarse de nuevo, no se olvide, al proyectarse San Pedro de Roma; de Bramante al Maderna hay una larga serie de episodios que terminan por la prolongación de la nave y el triunfo de la cruz latina, del espíritu que podríamos llamar “clásico”.



RAMÓN STOLZ: *La Pentecostés*. Fresco del ábside en la iglesia del Espíritu Santo.



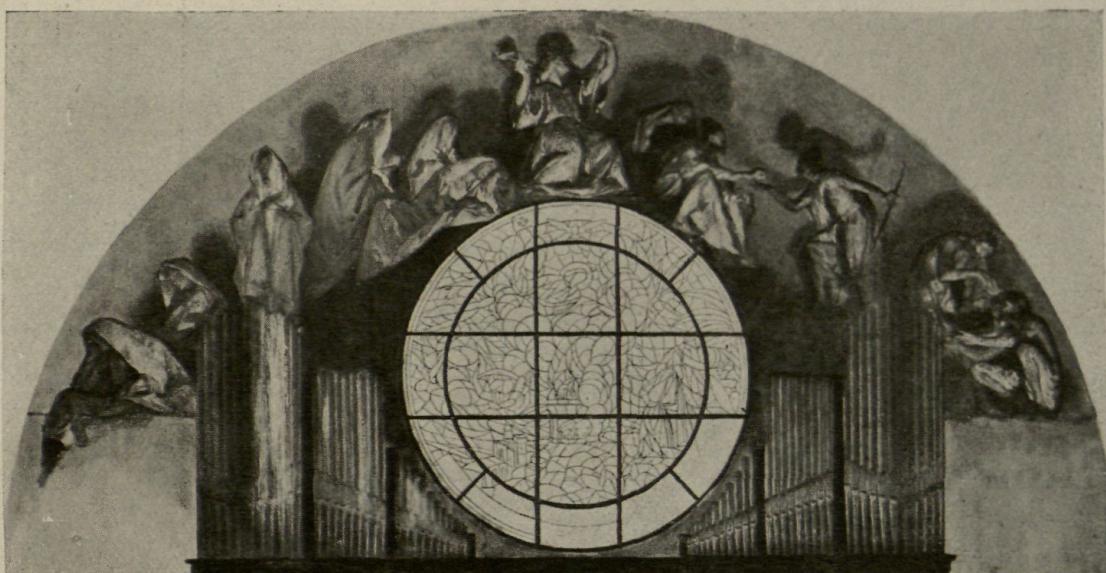
1. RAMÓN STOLZ: *Boceto para la composición de la Pentecostés en el ábside de la iglesia.*



2. JUAN ADSUARA: *Cristo apareciéndose a los Apóstoles*. Frontal en bronce en el altar de la iglesia.



1. *El coro de la iglesia del Espíritu Santo con las composiciones de RAMÓN STOLZ.*



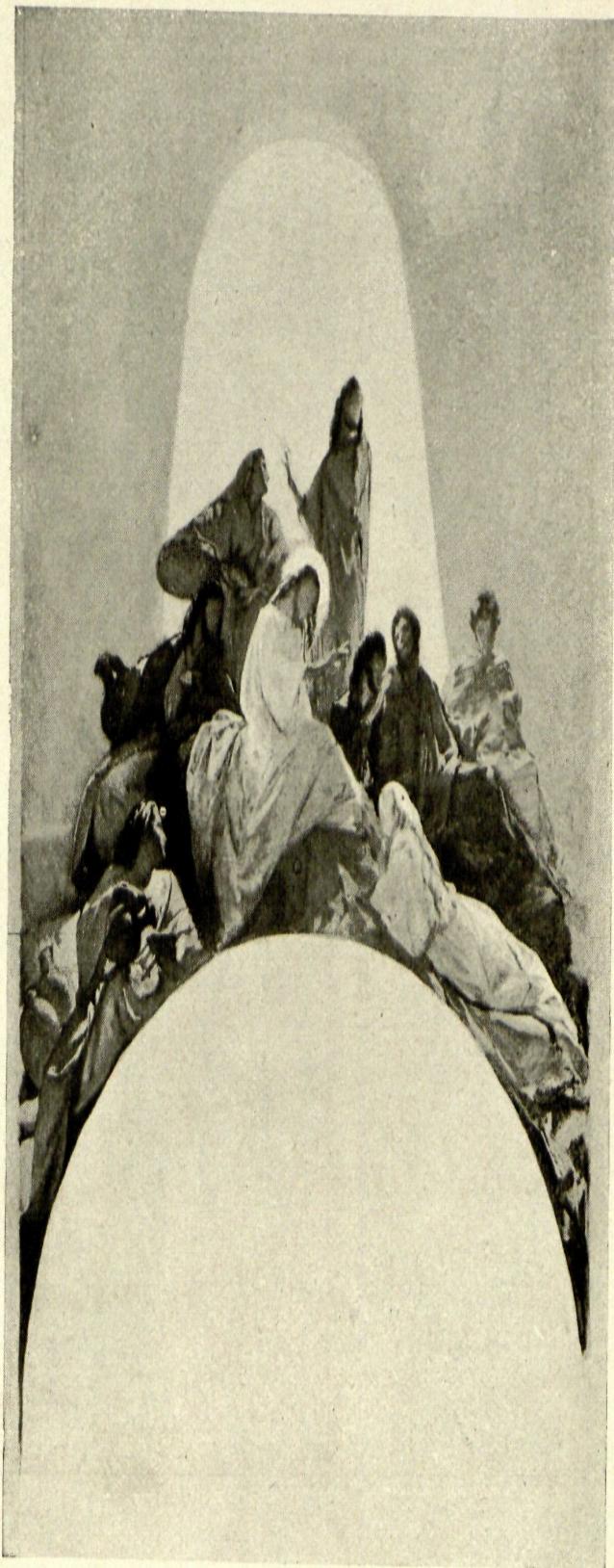
2. RAMÓN STOLZ: *Boceto para el fresco del coro (Vírgenes prudentes y vírgenes necias, El mayordomo infiel).*



3. RAMÓN STOLZ: *Dibujo preparatorio para la figura central del fresco del coro.*

RAMÓN STOLZ: *Cristo y la Magdalena.*

1. El fresco realizado en el tercer tramo de la iglesia.



2. Boceto preparatorio.

iglesia, a la colaboración de la escultura y la pintura, para terminar, y pudiéramos decir también, para explicar la solución total por él ideada. Distingamos por ello, asimismo entre las dos partes, ya que esa especie de vacilación, oposición o lucha que entre ellas señalamos ha influido, y no de modo insignificante, en la labor de los colaboradores. Así como arquitectónicamente la cabecera está del todo lograda, del mismo modo la colaboración de las otras dos artes está aquí plenamente justificada. Buscando efectos de posición tras el altar exento, una organización arquitectónica, sobria, en que apenas hay nada de los órdenes clásicos, tiene por objeto dar la nota de color de los mármoles rojos, sin los cuales la iglesia quedaría totalmente inexpresiva; pero estos mármoles de tono caliente y encendido, que reservan la claridad luminosa a lo que hay encima de la cornisa, no tienen solamente este objeto, sino buscar precisamente un efecto de contraste con los grandes relieves rectangulares, que alejados de toda idea de tríptico, y pensados con muy otra función, contribuyen a la alusión simbólica (lám. III-2 y lám. IV).

### Los relieves de Adsuara.

Ni retablos ni simples relieves ornamentales, sino sólidas representaciones fundidas con el muro mismo de la iglesia y ocupando su lugar más adecuado, los relieves de Juan Adsuara son como un trasfondo del altar, y concuerdan en sentido iconográfico con el símbolo de la iglesia. Son tres escenas en las que los motivos teológicos e iconográficos hacen plena relación al Espíritu Santo (lám. IV). A la izquierda, la Anunciación, con una interpretación llena de robustez y de movimiento, característica de la escultura de Adsuara; ninguna afectación, niñería ni afeminamiento. Las formas son plenas y robustas y expresan, con su sólida arquitectura corporal y los paños plegados con originales soluciones movidas, una devoción grave, una intensa severidad inspirada, muy distinta de lo que suele verse en escultura religiosa. En el centro encontramos un relieve de originalidad iconográfica extraordinaria, y aun creo que sin antecedentes en la historia de nuestro arte. Simboliza la intervención del Espíritu Santo en la creación del universo cuando el Espíritu de Dios se elevaba sobre las aguas; es el momento en que la creación cobra cuerpo, en que el espíritu aclara la confusión y en que un gesto de Dios organiza las formas y la vida. Los ángeles caídos experimentan, vencidos y aterrizados en el plano inferior de la composición, su confusión tremenda ante la luz del espíritu. Angeles que bajan raudos llevan en sus brazos extendidos la decisión y la voluntad del corazón, y los tres ángeles que en poderoso vuelo ascienden hacia las nubes parecen expresar la acción de gracias por el mundo creado. En el otro relieve, la Redención del Bautismo, simbolizada en el Bautismo de Cristo, en el que la paloma que preside simbólicamente el gesto de San Juan parece indicarnos también no solamente la intervención de lo Divino, sino concretamente la Redención por el espíritu, única posible para el hombre. Cada uno de los relieves, está contenido en sí mismo, pero en los tres se observan unos ritmos que componen una unidad, unidad presidida por un esquema de líneas oblicuas que da su organización y su estructura a la triple composición unitaria.

En los relieves de Adsuara encontramos alguno de los trozos más fuertes, robustos y expresivos de la escultura religiosa contemporánea en España, y ellos

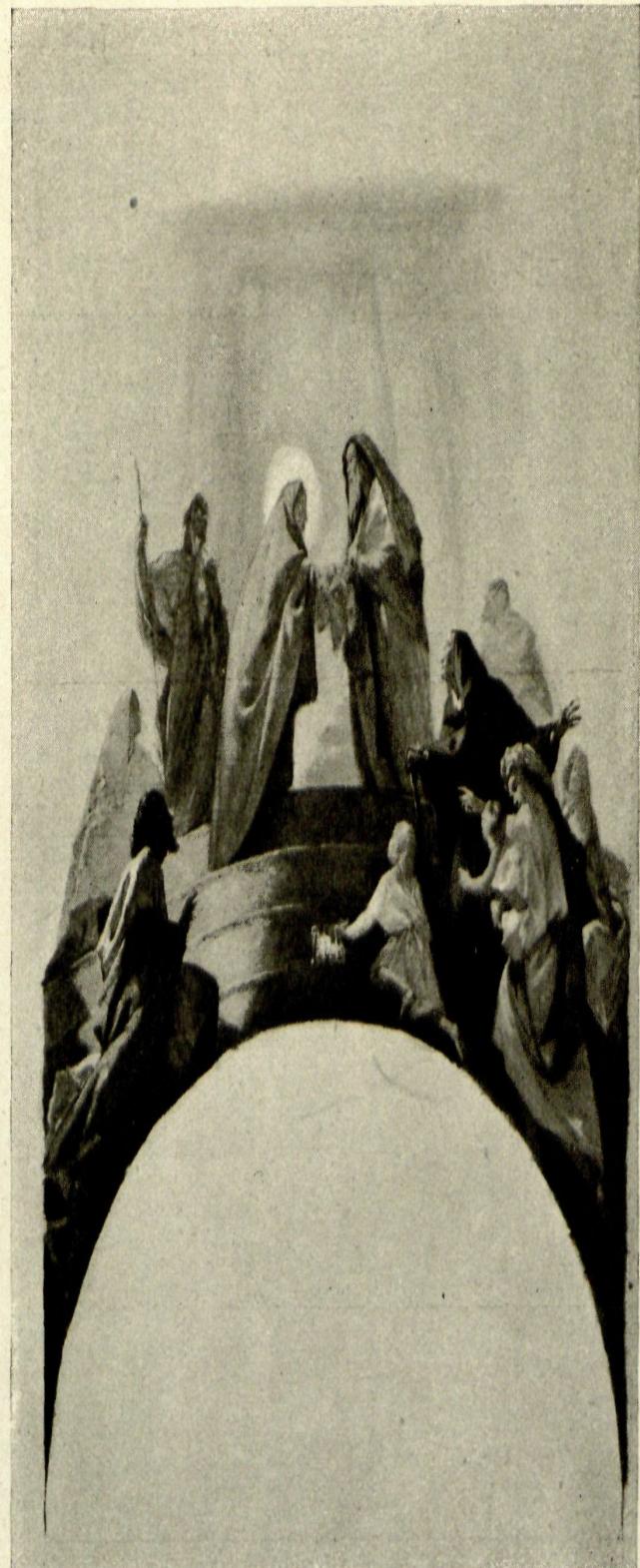
tres, con su tono blanco, con la gradación del relieve en la piedra y el contraste con el rojo mármol de Italia, sirven de modo sobrio y dignísimo a la idea total del templo y a las intenciones del arquitecto. De Adsuara son también los relieves de los evangelistas en el púlpito, llenos de esa robustez movida que es característica del escultor, que en este caso sirve para traducir la inquietud numinosa de la inspiración divina. De Adsuara es también el relieve en bronce del frontal en que Jesús resucitado se aparece a sus discípulos (lám. VI-2), y que aquí también se reproduce, siendo este conjunto descrito la obra principal de Adsuara, aunque en el templo todavía su colaboración ha alcanzado a otros detalles. No solamente la puerta del Sagrario con Jesús y el Centurión, sino los relieves en pequeño tamaño a los pies de los candelabros y las dos efigies de los santos sabios San Isidoro de Sevilla y San Alberto Magno, que figuran en las hornacinas, que no retablos, de la nave del templo en el tramo a que nos hemos referido antes, y que indicando un cierto eje secundario parecen un ensayo arrepentido de crucero. En conjunto, la obra de Adsuara puede presentarse como un modelo perfecto en sobriedad y de ejecución de lo que puede y debe hacer con dignidad y maestría plástica la escultura de hoy al servicio de la iconografía religiosa en sus figuras y relieves: ningún alarde indiscreto de personalidad exhibicionista, ningún llamativo desplante de fuerza ni de gigantismos inútiles sino obra solamente de escultor maduro que siente su cometido plenamente y lo realiza con maestría, sin titubeos.

### Los frescos de Ramón Stolz.

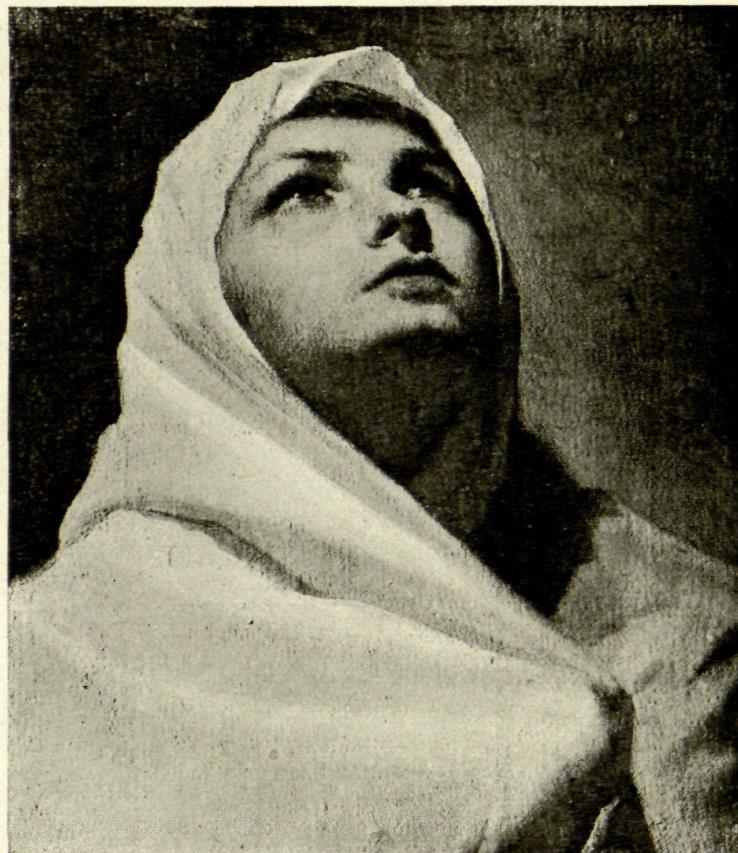
Pero el remate de la obra toda está en la tarea del pintor. Los muros del coro, el arco triunfal, el ábside cilíndrico y los tramos de bóveda, llevan composiciones de Ramón Stolz, a las que los comentarios que hemos leído sobre conjunto tan importante, no han hecho todavía justicia. El problema no era fácil; la pintura al fresco de una iglesia como ésta, en que cada composición alcanzara su pleno significado expresivo dentro de la iconografía asignada, sin caer en banales estilizaciones decorativas ni perder su acento propiamente mural, era un problema difícil que pocos artistas de hoy hubieran resuelto con dignidad y maestría; su punto más delicado era, sin duda, sobre todo, la pintura del ábside. El arquitecto lo había planeado según unas directrices que hemos analizado antes y cuyo alcance y significación estaban para él perfectamente claras. Pero jugando en la intención suya la preocupación por la luz, esta luz un tanto misteriosa, que viene de lo alto y arroja su chorro deslumbrador sobre los muros del cilindro en la cabecera, esta misma luz constituía una grave dificultad para el pintor que hubiese de acometer la exornación del ábside. El primer peligro y la primera tentación que Stolz ha tenido que sortear, ha sido evitar el recuerdo de otros grandes conjuntos de pintura mural de la época clásica, que desde el Renacimiento han impuesto su huella a casi todos los artistas. Una cómoda solución constituía, como hicieron tantos otros, Miguel Angel o Carracci, por ejemplo, organizarse previa y cómodamente de antemano, una pauta o falsilla de fingida arquitectura en la cual encuadrar sus motivos pictóricos. Esto era fácil y cómodo, y los más ilustres ejemplos hubieran abonado esta solución; Stolz ha preferido romper con este precedente y contar para sus fi-



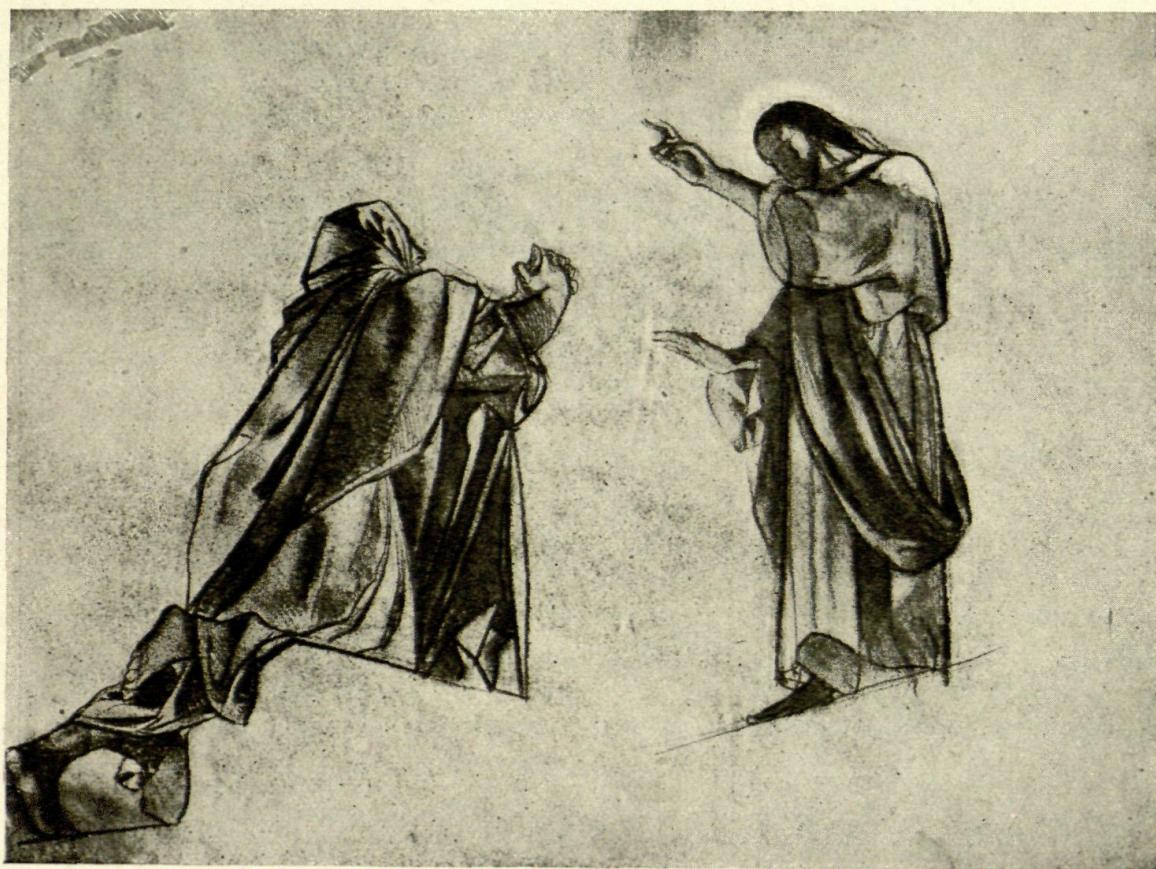
1. El fresco realizado.

RAMÓN STOLZ: *La profecía de Simeón*.

2. Estudio preparatorio.



1. RAMÓN STOLZ: *Estudio al óleo para una de las figuras de la composición central de la iglesia.*



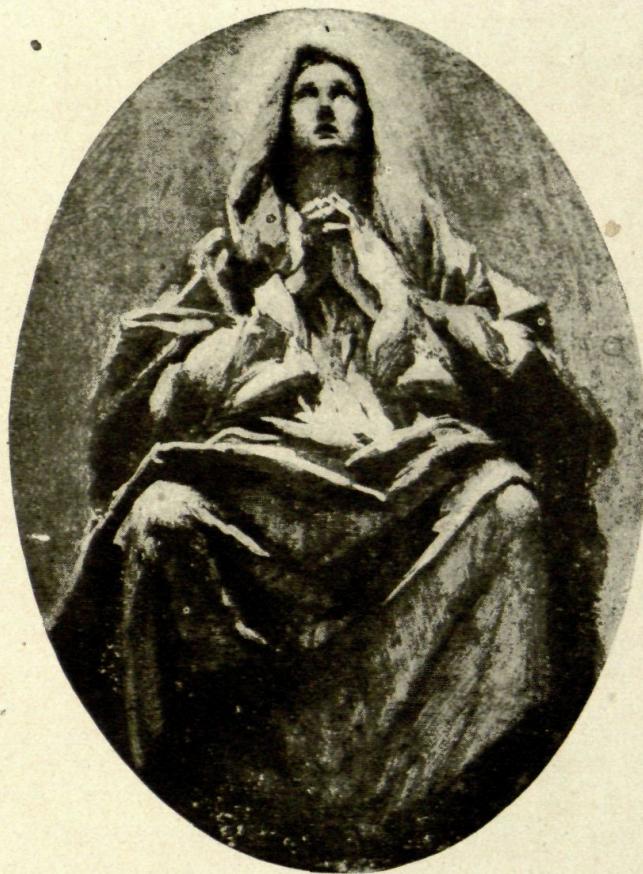
2. RAMÓN STOLZ: *Dibujo preparatorio de la composición con Cristo y la mujer cananea.*

guras con el amplio espacio que le brindaba el liso muro y la luz deslumbradora. En cuanto a arquitectura, le ha bastado con lo que Fisac le había preparado como apoyo y pedestal de su composición, y así, sobre la cornisa vemos levantarse, en sabia composición capaz de aprovechar todas las enseñanzas del pasado sin incurrir en el pastiche, aquella ordenación triangular de figuras que remata la figura de la Virgen rodeada de los apóstoles.

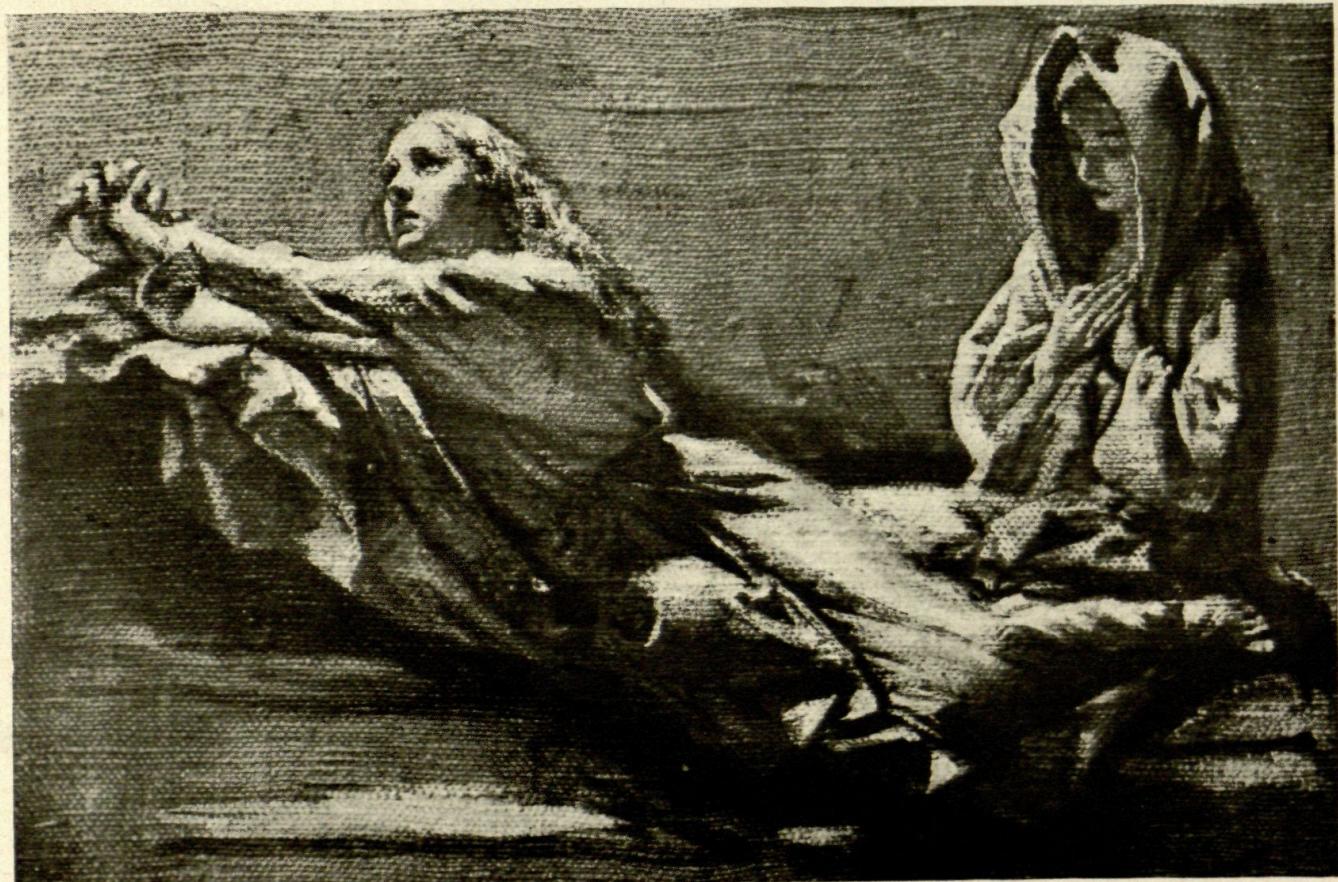
La escena de la Pentecostés (lám. V y boceto lám. VI-1), con las lenguas de fuego descendiendo desde el invisible origen de la luz, pareció a los que han planteado la iglesia el asunto central más apto para un templo dedicado al Espíritu Santo; la figura de la Virgen, de noble dignidad y de suave delicadeza, es compatible con una dulzura que puede apreciarse perfectamente en el estudio que aquí también se publica (lám. XI-1). Las figuras de los discípulos que rodean a la Virgen, están ejecutadas con una sabiduría y una solidez de dibujo que pocas gentes alcanzan hoy. Conocemos el paciente y entusiasta estudio que Stolz ha puesto en la ejecución de todas estas figuras, de sus siluetas y de sus detalles; los dibujos y bocetos en que antes de llegar a tomar situación ante el muro se han resuelto, trozo a trozo, los fragmentos de una composición concebida unitariamente, como hicieron siempre los grandes maestros. Nos interesa, por ello, reproducir aquí bocetos y dibujos (lám. X-1 y lám. XI-1 y 2 y lám. XIV-1) para algunas de las ideas y composiciones de Stolz, que informen a un público generalmente desatento. Con honradez y seriedad ejemplares fué acometida esta labor por Ramón Stolz, artista que siente la pasión de la pintura y que vive totalmente embebido en su trabajo, deseuidado de inciensos y cenáculos como de los éxitos artificiales que fabrica la crítica diaria. Sin estilización ni arbitrariedad alguna, las figuras de Stolz están concebidas con una sobria grandeza, que lleva consigo esa virtud que los más finos críticos han hallado siempre en los grandes maestros, la *monumentalidad*, esa capacidad de concebir en grande independientemente del tamaño de las obras. El escollo más difícil que había de salvar en este ábside era no sólo la inmersión del grupo en una luz deslumbradora, sino también el tamaño y proporción de las figuras, y aún más, como problema propiamente pictórico, la entonación general del fresco. Había que elegir una gama sorda, a base de tierras, pero que no quedase empastada y oscura, como un borrón, sobre la superficie del muro; había que moverse dentro de una escala armónica, logrando al mismo tiempo variedad y riqueza en el conjunto sin dejarse caer por la pendiente de la policromía excesiva. Matices muy varios de tierras, verdes apagados y notas más vivas dentro de la entonación caliente, aparecen valorados por unos blancos mates exquisitos que Stolz ha manejado sabiamente en todas las composiciones del templo. Pero aunque la composición y el ábside mismo tienen muchos puntos de vista dentro de la iglesia, era preciso que el gran triángulo que forma la Pentecostés del ábside no quedase aislado; era precisa alguna nota que diese su valor a ese gran espacio aéreo y luminoso que por encima de las figuras quedaba. Stolz ha resuelto el problema con unas figuras de ángeles en vuelo, en nota clara un poco esfumada aunque suficiente para hacer sentir el espacio.

Entre los grupos más acertados de la iglesia está, sin duda, la pintura del coro; a un lado, la representación de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias (lám. VII-1 y 2) de las cuales damos algunos de los magníficos dibujos preparatorios (lám. XIII-1 y 2, y lám. XIV-2) hechos por Stolz, así como el boceto de la composición misma. Con esta representación que evoca la virtud de la Prudencia,

comparte el muro de los pies la referencia a la Justicia en la parábola del Mayor-domo infiel (detalle de un dibujo preparatorio en la lám. XII-2), mientras a ambos lados del coro mismo, y ya sobre la curva de la bóveda, se representa el Martirio de San Esteban (dibujo preparatorio, lám. XII-1), que alude a la Fortaleza de la fe y la Predicación en el desierto, efigie de la Templanza. En el arco triunfal son simplemente ángeles con luces (láms. II y III), que destacan sus bellas y monumentales figuras sobre el fondo, en el que proyectan una sombra grandiosa; vuelven su figura hacia la nave, y con nobles y sobrios gestos parecen invitar a la adoración y mover los corazones hacia la luz del Espíritu Santo. En las bóvedas de los tramos, Stolz se ha visto obligado a destacar sus composiciones —y ello es aquí aún más difícil que en el ábside— sin referencia alguna a la arquitectura, dejando sus fondos perdidos en la curva de la bóveda, sin líneas de delimitación alguna ni perspectiva que para el espectador las recuadre. Todos los grupos tienden a la clásica composición en pirámide, pero las soluciones que la maestría en componer de Stolz nos ofrece son muy variadas y diversas. Dos a dos, los asuntos de las bóvedas representan por tramos las Virtudes Teologales, frutos de la gracia del Espíritu Santo, que aparecen en cada tramo simbolizadas por dos asuntos: Fe en el primero, a partir de los pies de la iglesia; Esperanza en el segundo y Caridad en el tercero, más próximo al presbiterio. La Fe se simboliza por dos escenas evangélicas: el Bautismo del etíope, tema que Rembrandt gustó de representar, pero muy raro en la pintura española, y la Mujer Cananea (dibujo preparatorio, lám. X-2); pertenecen estas dos composiciones a lo más movido entre todas las de la iglesia, y acaso con esta agitación de movimientos ha tratado Stolz de indicar también el primer paso hacia los dones del espíritu, en el que necesitamos ser movidos, tanto por la inquietud interior que muestran el etíope y la Cananea como por la ayuda de la gracia, que llama con gesto benévolos a la vida eterna. En la Esperanza, las composiciones se aquietan un tanto, las figuras aparecen predominantemente en una actitud de marcha o de tensión: la que la Esperanza despierta, la que expresan con sus gestos de ansiedad los pacientes y enfermos que rodean a la serpiente de bronce o la de las figuras que ascienden las gradas del templo en la escena tan bien compuesta que representa la Profecía de Simeón (lám. IX-1 y 2). Obsérvese en esta última la sobria monumentalidad y la delicada belleza de algunas de las figuras femeninas. En la Caridad reposamos ya en composiciones más tranquilas, a pesar de que en la parábola del Buen Samaritano, el caballo y el grupo que forman el caritativo personaje y el herido que coge en sus brazos tienen una cierta agitación de líneas que compensan con sus actitudes cotidianas y normales las figuras de primer plano. En la escena que representa la Magdalena a los pies de Cristo (lám. VIII-1 y 2), la mano del Salvador, al trazar en el aire un gesto amplio y reposado de apaciguamiento y de perdón, parece aquietar todas las inquietudes. Los tonos blancos y la belleza de las figuras de mujer contribuyen a esta sensación de belleza y de paz; y si algo queda intranquilo en el grupo, es por la erecta figura del discípulo que levanta su mano en el centro de la composición, como indicando una suspensión y un camino. En efecto, la Caridad, apaciguadora, nos remite a la plena entrega, pasiva y ardorosa, a los Dones del Espíritu Santo, los que, como fruto de la gracia, representa en el ábside el grupo de la Pentecostés, composición central que artística e intencionadamente preside no solamente la iglesia, sino que remata con el acierto



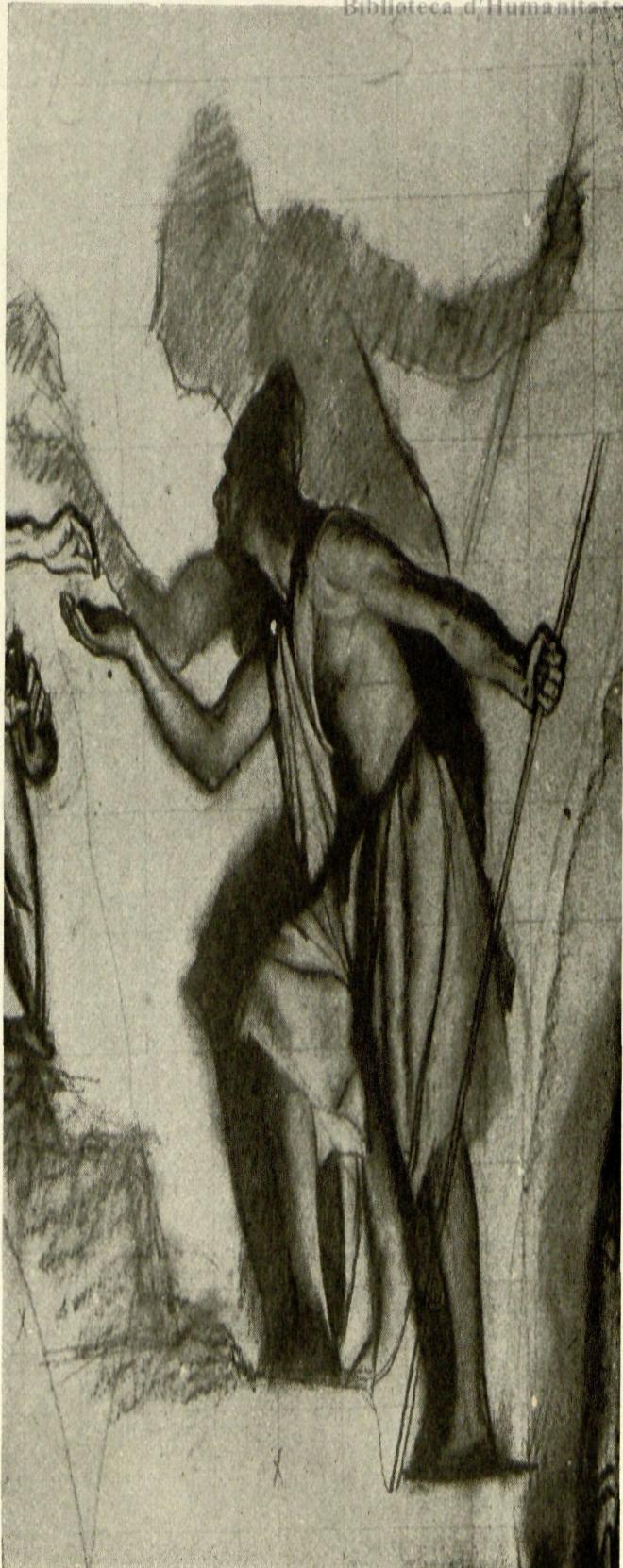
1. RAMÓN STOLZ: *Estudio para la figura de la Virgen en la composición central.*



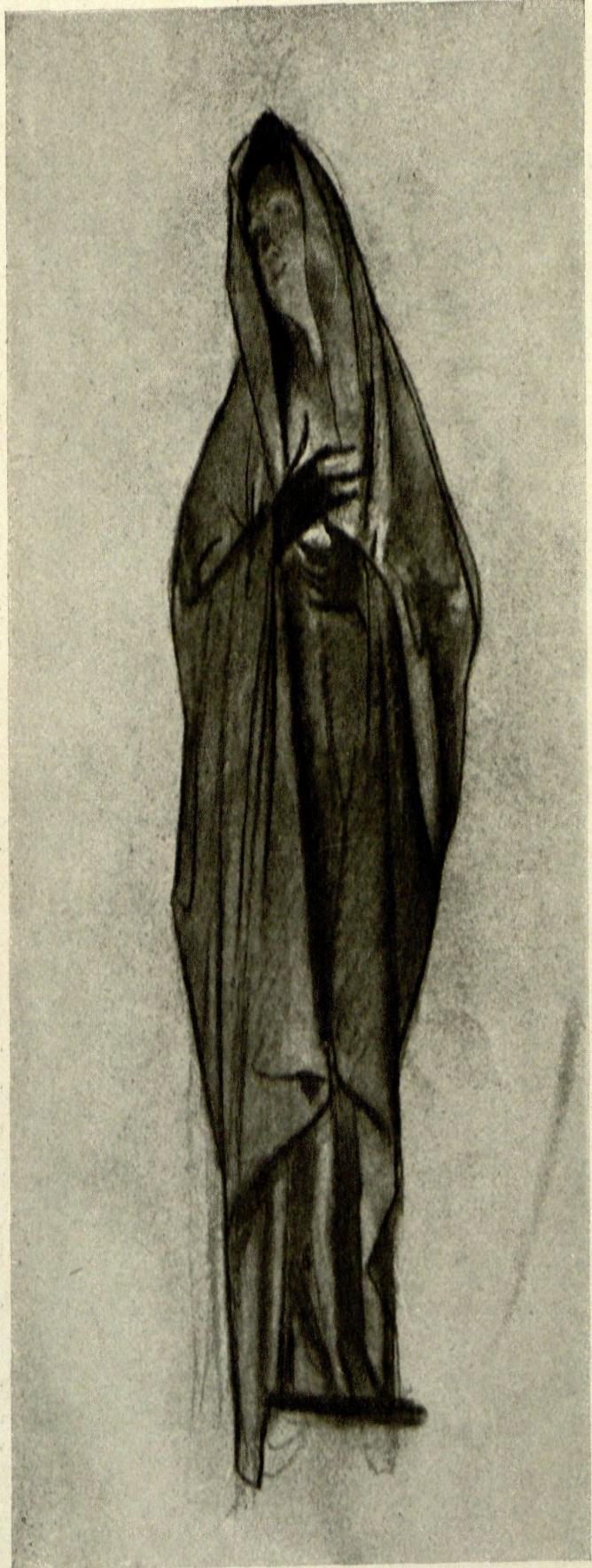
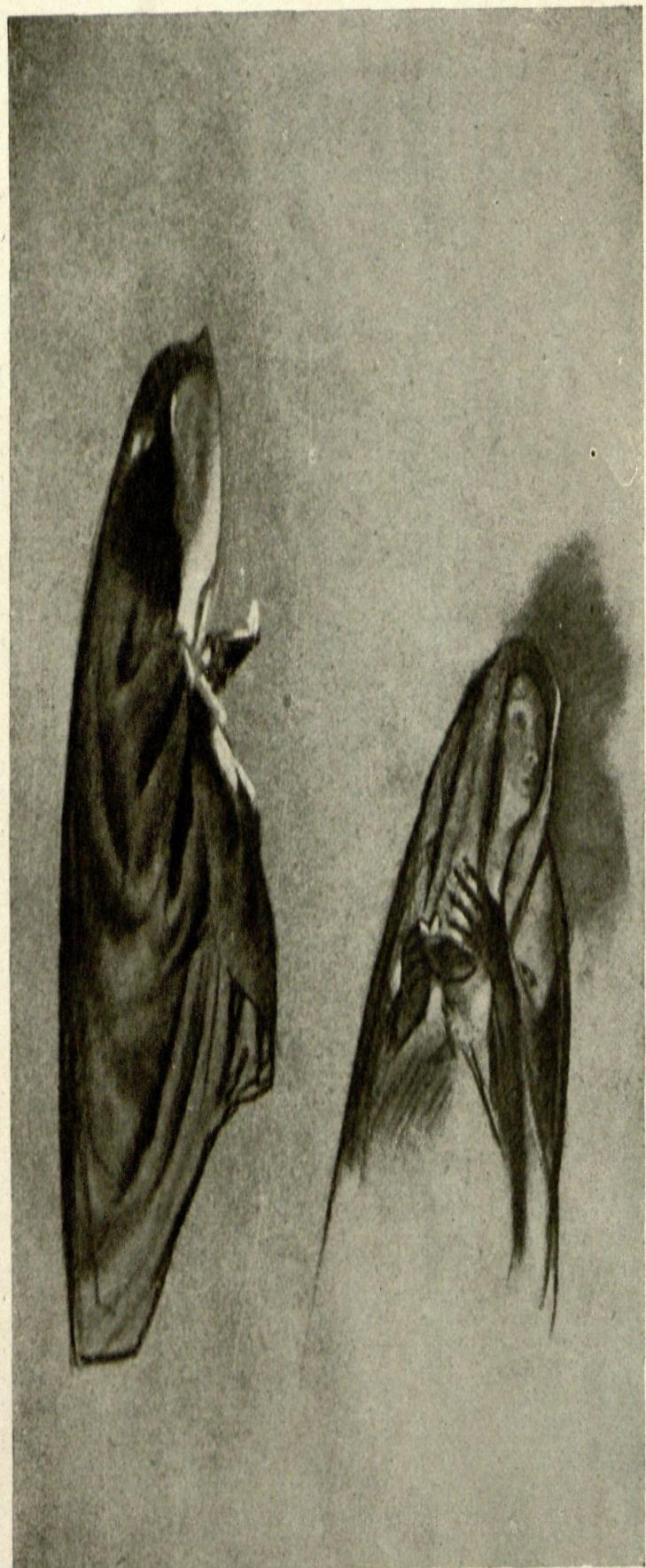
2. RAMÓN STOLZ: *Estudio preparatorio para dos figuras de la composición del ábside de la iglesia.*



1. RAMÓN STOLZ: Dibujo preparatorio para el fresco de la Lapidación de San Esteban.



2. RAMÓN STOLZ: Dibujo preparatorio del fresco del coro (El mayordomo infiel).



RAMÓN STOLZ: *Dibujos preparatorios de las figuras del fresco de las Virgenes prudentes.*



1. RAMÓN STOLZ: *Dibujo preparatorio para una de las figuras de la composición central del ábside de la iglesia.*



2. *Dibujo preparatorio para una de las figuras del fresco del coro en la iglesia del Espíritu Santo.*

de su realización pictórica la total obra llevada a cabo por los tres artistas que han realizado esta iglesia.

Queríamos comentar, aunque fuera con la brevedad que aquí se nos impone, la realización común y armónica de estos tres maestros que en la iglesia del Espíritu Santo, de Madrid, han llevado a cabo algo que hacía, no años, quizás siglos, que el arte no abordaba en España. Ante esta lograda labor, ante la plenitud de sentido y de responsabilidad que una obra tan seriamente conducida supone, lo menos que podía exigirse a la atención pública era dejar constancia de haber comprendido y valorado plenamente tan madura e inteligente consecución; esta ha sido únicamente nuestra intención al escribir estas páginas.

# La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX

Por MANUEL LORENTE JUNQUERA

## II

### LOS ULTIMOS NEOCLASICOS

Si en un artículo precedente hemos estudiado las obras de los grandes arquitectos del período neoclásico, del final del siglo XVIII, continuadores de la evolución que iniciaron en los comienzos del siglo los arquitectos italianos traídos a España por los primeros Borbones, en estas líneas, para iniciar el estudio de la arquitectura del siglo XIX, hemos de empezar por los discípulos de los grandes arquitectos antes estudiados, figuras que, dentro de un tono menor, realizan, sin embargo, obras de verdadero interés.

**Ignacio Haan.**—Nació en Alicante, estudió en la Academia y fué discípulo de Sabatini. Obtuvo varios premios, pasó a Roma pensionado, y a su regreso fué creado académico de mérito en 2 de julio de 1786. Fué arquitecto de la catedral de Toledo, en la que construyó la Puerta Llana. En esta obra, para la que atrevidamente no reparó en la unidad de estilo con el conjunto, empleó un grandioso orden jónico en piedra berroqueña, que por su gran pureza y extrema sobriedad nos demuestra que si su autor fué discípulo de Sabatini, en cambio, a quien realmente admiraba, era a Villanueva. Esta influencia se manifiesta con más fuerza en el Instituto de Segunda Enseñanza, que es, sin duda, su obra maestra (fig. 1). En la fachada principal, el pórtico jónico, precedido de escalinatas y rematado en el centro con gran motivo decorativo, nos recuerda claramente, tanto por su estilo como por la composición, la fachada norte del Museo del Prado. En cuanto al patio del edificio, con su gran columnata jónica, es tal vez de los más espléndidos construidos en el período neoclásico en España.

Otra obra suya de gran interés es el manicomio (fig 2), llamado Nuncio Nuevo, en el que empleó de la planta cruciforme con cuatro patios, tan típica de los hospitales españoles, y que pudo estudiar en el mismo Toledo, en el hospital de Santa Cruz, fundado por el Cardenal Mendoza. En las fachadas, los paños lisos son de ladrillo, y los elementos estructurales y decorativos, de piedra, como en tantas obras de Villanueva. La fachada principal, con la loggia adintelada, es de sabor muy palladiano (figs. 2 y 3).

En la sacristía de la Catedral realizó los proyectos de los retablos laterales y el central, más sumuoso, de orden corintio, que exalta la gran belleza de *El Expolio*, del Greco. Ignacio Haan falleció en Madrid en 5 de noviembre de 1810.

**Isidro González Velázquez.**—Hijo del ilustre pintor D. Antonio González Velázquez, pertenece a una de las más fecundas dinastías de artistas del siglo XIX en España. Fué discípulo de Villanueva en la Academia, y sus viajes por Francia y los países mediterráneos le prepararon para representar la corriente artística de más actualidad en Europa. En su obra más importante, la Casa del Labrador, en Aranjuez, su planta en U, los revocos rosados de las fachadas, decoradas con guirnaldas en estuco, hacen de ella una versión admirable de una villa italiana, incluso por el carácter de los jardines. Es casi evidente que la admirable villa Borghese, de Roma, y su parque, uno de los más bellos de Italia, han inspirado nuestra Casa del Labrador y su espléndido Jardín del Príncipe.

Los proyectos de las fuentes de este jardín se deben también a González Velázquez, y entre ellos se conservan algunas acuarelas admirables. Por su importancia arquitectónica se debe señalar la fuente de Apolo, en la que constituye un gran acierto la columnata sin entablamento, que sirve como de fondo o escenario a la estatua del dios, que, como otras contemporáneas, fatalmente se habría de inspirar en el Apolo del Belvedere.

En Madrid, y aparte de la probable intervención de este arquitecto en el des-truído Palacete de la Moncloa, su obra más importante es el Monumento a los Héroes del 2 de Mayo en el paseo del Prado. Este monumento es muy representativo de la erudición de su autor, ya que vemos un obelisco egipcio, como los que él habría admirado en Roma, erigidos por los papas del Renacimiento, sobre un basamento inspirado, sin duda, en las tumbas licias, pero de un efecto grandioso, acentuado por la escala reducida de las esculturas, tan sabiamente empleada (fig. 4).

Por último, debemos mencionar su proyecto de urbanización de la plaza de Oriente, en forma de hemiciclo, proyecto solamente realizado en parte, ya que los pórticos abiertos del teatro Real se debían haber prolongado lateralmente. Otra obra suya, de carácter público, es el puente sobre el Manzanares, a la entrada de la Casa de Campo.

Este ilustre arquitecto murió en Madrid en 1829.

**Antonio López Aguado (1764-1831).**—Nació en Madrid y estudió en la Academia, siendo discípulo de D. Juan de Villanueva. Después de ser nombrado académico de mérito, llegó a ser director en 1805. Fué también arquitecto mayor de Madrid y de los Reales Hospitales. Entre sus obras citaremos, en primer lugar, la monumental Puerta de Toledo (1813-1827) (fig. 5), en la que se muestra fiel continuador de Villanueva. Su composición, de un hueco central en arco, con huecos rectangulares a los lados, es un motivo palladiano, ya empleado por Villanueva en la planta baja de la fachada occidental del Museo del Prado. Tal composición sería inútil buscarla en los arcos de la antigüedad romana, si bien la Puerta de Toledo está mucho más cerca de ellos que la Puerta de Alcalá, impregnada de barroquismo. Otras características, también muy de Villanueva, encontramos en la Puerta de Toledo, como, por ejemplo, el entablamento liso sobre el hueco central, la carencia de frontones y hasta el aparejo de los dinteles, en juntas verticales. Todas las

formas son de un purismo helenizante, y el orden jónico que decora la puerta está tratado con gran delicadeza.

Se deben también a López Aguado los palacios de Villa-Hermosa (fig. 6), en el paseo del Prado, y de Tepa (fig. 7), en la plaza del Angel, que, aunque de gran corrección y siguiendo las normas de Villanueva en el empleo de materiales, ladrillo y piedra, presentan poco interés.

López Aguado proyectó también el teatro Real, con su espléndida sala, trazada sobre los modelos italianos de la Scala de Milán y S. Carlo de Nápoles.

De Antonio López Aguado y su hijo Martín es la encantadora fachada del palacio de la Alameda de Osuna, con su ligerísima columnata corintia, y al último se deben también otras construcciones menores en el parque, que forman un conjunto de lo más representativo del período fernandino (1).

De Martín López Aguado hemos encontrado en el Archivo Municipal un dibujo a la aguada, realizado con soltura admirable, que corresponde al proyecto de la casa en la calle de Los Madrazo con vuelta a la del Marqués de Cubas. Por desgracia, esta casa ha sido muy reformada, desapareciendo los torreones al aumentarla un piso, si bien aún podemos admirar su correcta ordenación.

## EL FINAL DEL NEOCLASICISMO EN PROVINCIAS

Para no omitir lo más importante de lo realizado en el final del período neoclásico en provincias, aparte de lo ya mencionado en Toledo, debemos mencionar la catedral de Cádiz como el ejemplo más importante del estilo en el campo de la arquitectura religiosa. El proyecto, debido a Vicente Acero, fué puesto en ejecución en 1722, y las obras se terminaron en 1853, interviniendo varios arquitectos, entre los cuales, el que más huella dejó fué Torcuato Cayón de la Vega.

La obra responde a un estilo tan correcto, que en algunos elementos no está exenta de la frialdad que caracteriza la arquitectura inglesa o americana contemporánea. En este aspecto se debe señalar, sobre todo, la capilla mayor, que es del tipo debido al genio de Siloe, en la catedral de Granada, y nos recuerda, por su rotonda de orden corintio, al mausoleo de Diocleciano en Dalmacia. Esta sugerencia o influencia es probable, ya que este monumento de la antigüedad acababa de ser estudiado por el arquitecto más famoso de Europa: Robert Adam.

En Barcelona debe retener nuestra atención la iglesia de San Miguel del Puerto, cuya fachada es, sin duda, el mejor ejemplo que poseemos en España del tipo barrocorromano. Su autor, Miguel Cermeño, trató los detalles con un exquisito gusto rococó, por lo que esta fachada ha sido justamente calificada de encantadora por Otto Schubert.

En la arquitectura civil, Juan Soler y el Conde de Roncali adoptan también el gusto francés; el primero, al revestir las fachadas de la Lonja medieval con formas del más depurado gusto clasicista, y el segundo, construyendo la Aduana en jugoso estilo Luis XV, que le resta, sin embargo, un tanto del empaque oficial de estos edificios, construídos en otras provincias dentro del estilo italianizante.

Por último, y como arquitecto muy representativo de los finales del neoclasi-

(1) Véase IÑIGUEZ, en *Archivo Español de Arte*, número 70. Año 1945.

cismo en la época fernandina, debemos citar a Silvestre Pérez (1767-1825). Nacido en Épila, fué discípulo de D. Ventura Rodríguez, a quien presentó un levantamiento admirable de la iglesia del Pilar.

Debido a los azares políticos derivados de la guerra de la Independencia, este arquitecto ilustre hubo de acogerse a la hospitalidad de las provincias vascas, donde está casi toda su obra: plaza Mayor y Ayuntamiento de San Sebastián (figura 8), y también los de Bermeo, Motrico y Durango. Por último, construyó el teatro de Vitoria, quizá su obra más representativa.

El interesante edificio de la antigua alhóndiga de San Sebastián debemos atribuirlo a Silvestre Pérez, ya que sus grandes columnas jónicas, encajadas en las esquinas, acusan fuerte palladianismo (fig. 9). El Ayuntamiento donostiarra y la Comisaría del Patrimonio Artístico han evitado recientemente un derribo, que hubiera sido lamentable.

## EL PERÍODO ISABELINO

En este período, que podemos considerar de 1840 a 1870, al terminarse la primera guerra civil española, se acusan nuevas corrientes que prestan a la arquitectura una novedad e interés de que carecía el pálido palladianismo de los últimos continuadores de Villanueva. Va a comenzar entonces lo que en nuestro artículo precedente nos permitíamos llamar la Babel arquitectónica del siglo XIX, como consecuencia de la simultaneidad de escuelas diferentes u opuestas, adscritas a los distintos estilos, a que los artistas mostraran su admiración. En esto habrá un tanto de corriente general de la moda; pero nada impedirá a los arquitectos seguir un estilo u otro, según el gusto particular, o hasta separarse de su escuela preferida, cuando el carácter de la obra le incline a ello. En realidad, en todo esto debe verse la consecuencia de las ideas políticas triunfantes, exaltadoras del liberalismo individualista. El arquitecto más ilustre del período es:

**Narciso Pascual Colomer.**—Nació en Valencia en 1801, donde estudió en la Academia de San Carlos. Obtuvo el título de académico de mérito en 1844 y fué director de la Escuela de Arquitectura desde 1852 hasta 1854, donde explicó Teoría General de la Construcción. Murió en Madrid el 9 de junio de 1870.

Su obra más importante de carácter oficial es el Congreso de los Diputados (figura 11) (1843-1850), cuyo pórtico corintio, un poco desligado del conjunto de la fachada, es un ejemplo admirable de corrección y delicadeza clasicista. En el interior, el salón de sesiones, en hemiciclo, presenta una decoración pictórica muy cuidada, y en la ornamentación se deja sentir, en general, el gusto por los gruescos del Renacimiento italiano.

Pero la obra más representativa del talento de Pascual Colomer es el palacio del Marqués de Salamanca (fig. 12), en el paseo de Recoletos, actualmente propiedad del Banco Hipotecario. Pertenece al tipo de palacio o villa del Renacimiento italiano. Sus fachadas recuerdan mucho, por su composición y carácter, a la villa Farnesina, en Roma (fig. 13), obra de Peruzzi, que hizo exclamar a Vasari: "Non murato ma veramente nato", por lo que ante aquel edificio sentía. Pero si, por ejemplo, ante la Casa del Labrador, en Aranjuez, nos encontramos ante una arquitectura que presenta cierta fragilidad, viendo el palacio del Marqués de Sa-

lamanca, nos encontramos ante una escenografía; casi diríamos, una arquitectura de bambalinas; tal es su ligereza.

Pero como hemos señalado el parentesco con la villa Farnesina, creemos vale la pena tener en cuenta algunas coincidencias curiosas: El Marqués de Salamanca, gran financiero, invirtió grandes sumas en los ferrocarriles romanos, y no es raro que en la Ciudad Eterna fijase la atención en la villa Farnesina, que construyó el gran banquero Chigi, quien, en su fastuosidad, usaba con sus invitados vajilla de oro; de D. José Salamanca sabemos que, para inaugurar una línea férrea, hizo colocar unos tramos de carriles de plata (1).

En cuanto a los palacios respectivos, la semejanza de las fachadas principales es tal, que empieza por coincidir el número de tramos, que es nueve en ambas, y en cuanto a la composición y carácter arquitectónico, es tan evidente el parentesco, que parece inútil insistir sobre ello. Sin embargo, debemos señalar que la decoración alcanza en nuestro edificio delicadezas extraordinarias, por la sabia adaptación al yeso de las formas renacentistas italianas.

Y las similitudes artísticas de las dos mansiones no paran en los edificios, sino que subsisten en el gusto que preside el jardín y las fuentes, todo ello dispuesto para alegrar el edificio sin ocultarlo. En los detalles, tanto las pilastras con galbo como el balconaje del piso principal, caracterizan el edificio de Colomer como bien claramente de su tiempo; pero la persistencia de los temas italianos se ve en las veneras sobre las ventanas de la planta baja, y en el recuerdo de Serlio y de Palladio, en la composición del balcón central.

En el interior, la gran escalera con nichos, en los que se ven bustos que imitan personajes romanos, y el patio espléndido con dos órdenes superpuestos, dórico el inferior y corintio el de encima, como en las fachadas, hacen de este edificio, en su conjunto, algo de valor extraordinario dentro de su época.

Para el mismo Marqués de Salamanca construyó en Carabanchel el palacio de Vista Alegre, que es una deliciosa construcción de planta baja, cuya fachada, muy movida, presenta en el centro un pórtico dórico, muy característico de la época y de influencia de la antigüedad pompeyana. En las alas laterales parece percibirse influencia francesa, de los trianones de Versalles.

También se debe a Pascual Colomer el palacio de Béjar, en la calle del Barquillo, donde estuvo en tiempos la Sociedad de Arquitectos y el Círculo de Bellas Artes. Dicho edificio, que presenta un patio abierto, no deja de interesarnos; pero su aspecto está muy desfigurado por revocos modernos muy inapropiados.

Obra suya es también la decoración del paraninfo de la Universidad, antes iglesia del noviciado de los Jesuítas, en la que empleó un orden de pilastras corintias, muy ricamente revestido con relieves, y en cuyos medallones están las cabezas de los más ilustres españoles.

No escapó Pascual Colomer a la moda del neogótico, y entre sus obras en este estilo cabe citar la portada principal de San Jerónimo, realizada, según afirma D. Elías Tormo, bajo la influencia del estilo de San Juan de los Reyes, de Toledo. Para nosotros, estas versiones isabelinas del gótico adolecen de cierta endeblez, pero no tienen el carácter pretencioso de los "pastiche" de época posterior.

(1) Por otra parte, debemos recordar que la villa Farnesina ha pertenecido hasta nuestros días a la familia española de los Bermúdez de Castro, y es posible que Salamanca se albergase en la misma villa.



Fig. 1.—IGNACIO HAAN: *Instituto de Segunda Enseñanza, en Toledo.*



Fig. 2. — IGNACIO HAAN: *El Manicomio, en Toledo.*

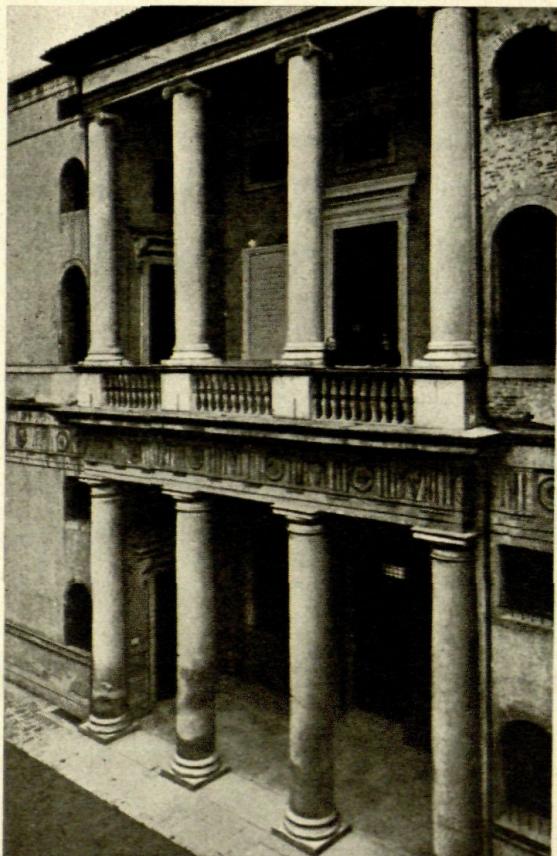


Fig. 3.—PALLADIO: *Loggia posterior del palacio Chiericati, en Vicenza.*

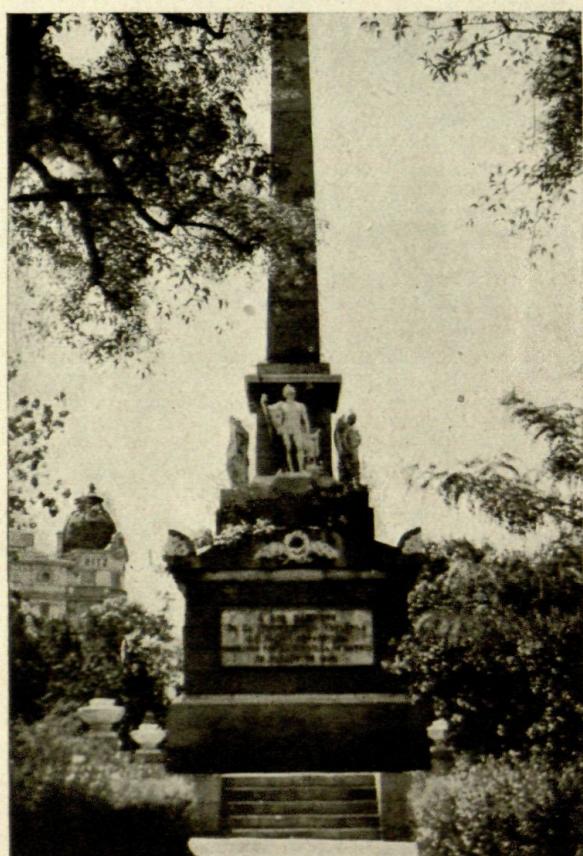


Fig. 4. — ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ: *El Obelisco del 2 de Mayo, en Madrid.*



Fig. 5.—ANTONIO LÓPEZ AGUADO: *La Puerta de Toledo, en Madrid.*



Fig. 6.—ANTONIO LÓPEZ AGUADO: *El palacio de Villa-Hermosa, en Madrid.*

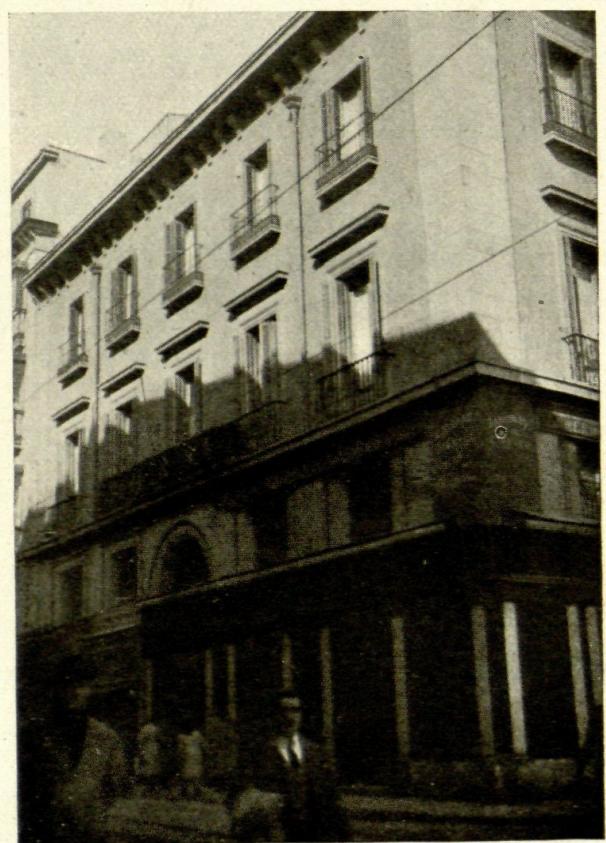


Fig. 7.—ANTONIO LÓPEZ AGUADO: *El palacio de Tepa, en Madrid.*



Fig. 8.—SILVESTRE PÉREZ: *El Ayuntamiento de San Sebastián.*



Fig. 9.—SILVESTRE PÉREZ: *La alhóndiga de San Sebastián.*

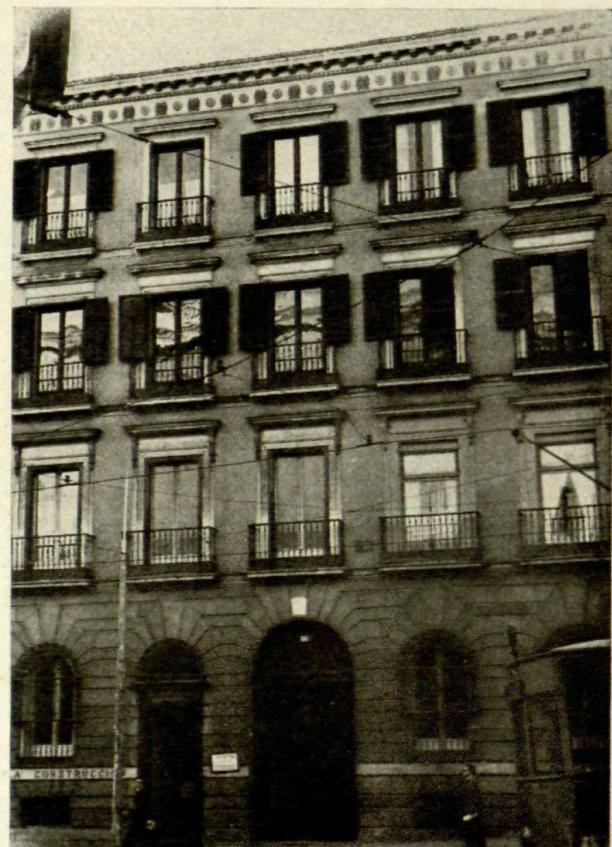


Fig. 10.—ANÍBAL ÁLVAREZ BOQUEL: *Casa en la carrera de San Jerónimo, en Madrid, recientemente derribada.*

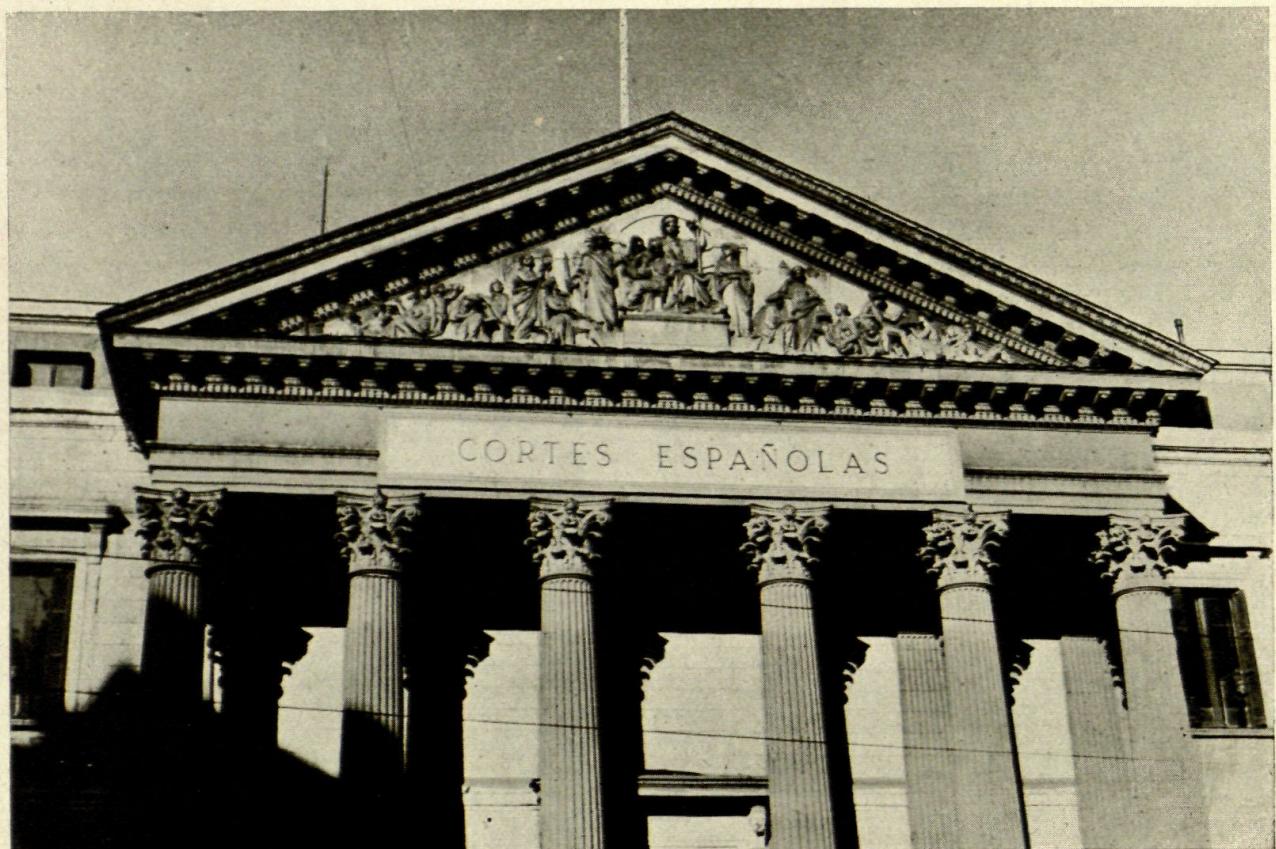


Fig. 11.—NARCISO PASCUAL COLOMER: *El Congreso de Diputados, en Madrid.*



Fig. 12.—NARCISO PASCUAL COLOMER: *El palacio de Salamanca, en Madrid.*



Fig. 13.—BALDAZARE PERUZZI: *La Villa Farnesina, en Roma.*

Debemos también mencionar de este ilustre arquitecto la preciosa fuente y el pedestal sobre el que se yergue la estatua ecuestre de Felipe IV, en la plaza de Oriente. Las estatuas de los ríos Jarama y Manzanares se inspiran en las figuras fluviales legadas por la antigüedad clásica.

Para terminar esta reseña, diremos que en el Museo del Prado, en el paso de la rotonda a la galería central, unas rejas circulares, muy bellamente trabajadas, que están en el suelo cubriendo unas claraboyas, llevan la firma de Pascual Colomer.

Y aun habríamos de mencionar sus trabajos como jardinista destacadísimo, director de una escuela de jardinería creada por él, para terminar la versión de los trabajos tan variados y magistrales debidos a este gran arquitecto.

### Aníbal Alvarez Bouquel (1806-1870).

Este arquitecto, hijo del escultor Manuel Alvarez, fué discípulo de D. Isidro González Velázquez, en la Academia de San Fernando, siendo académico de número desde 1857 y director de la Escuela Superior de Arquitectura.

Su obra más importante es la adaptación del edificio del Senado, que fué colegio y convento de D.<sup>a</sup> María de Aragón. La fachada y el interior del edificio, como la sala donde están los cuatro grandes lienzos históricos, el más importante *La rendición de Granada*, por Pradilla, ha sufrido reformas al final del siglo (1); pero el salón de sesiones conserva el carácter en que lo dejó Aníbal Alvarez. Es un gran salón de planta oval, casi idéntica a la del actual paraninfo de la Universidad, ya citado entre las obras de Pascual Colomer. Sin embargo, lo probable es que Colomer se inspirase en el actual Senado, ya que el salón de éste no es sino la antigua iglesia del convento, que se sabe proyectó el Greco. Aníbal Alvarez respetó la estructura y aun vemos la bóveda de la iglesia del Greco; pero la decoración de los muros fué renovada totalmente, empleando un gran orden jónico, de medias columnas adosadas, entre las que quedan las tribunas, dispuestas con gran acierto. Los elementos decorativos están valorados con los dorados tan característicos de la época.

Las obras más importantes de Aníbal Alvarez en la arquitectura privada son los palacios de Gaviria, en la calle del Arenal, y de Veragua, en la calle de San Mateo (fig. 14). Estos palacios siguen, en cuanto a empleo de materiales (piedra y ladrillo) y composición general, sobre líneas serenamente horizontales, el tipo definido por Villanueva y seguido por sus discípulos inmediatos, López Aguado, por ejemplo; pero en el detalle decorativo, a veces un poco mezquino, se acusa el gusto neogriego, que por entonces no deja de avanzar.

También son obras de este arquitecto el palacio de Abrantes, en la calle Mayor, hoy muy reformado por el Estado italiano, y la reforma del palacio de Villagonzalo, en la calle de San Mateo.

Entre las casas de pisos que construyó, mencionaremos, por su importancia, una en la plaza de las Descalzas (fig. 15), con planta baja en arcos y grandes pilastres jónicas, que abarcan los dos pisos de encima, y otra en la carrera de San

(1) La portada del Senado es obra de Gándara. (Vid LOREDO: *H. del A. Woerman*, IV, pág. 622).

Jerónimo (fig. 10), cuyo reciente derribo es casi vergonzoso (1). Esta casa tenía una planta baja en arcos de recuerdo florentino y preciosa cornisa de estilo románorrenacentista, que hacía pensar en el conocimiento del magnífico libro de Leterouilly.

**Francisco de Cubas (1826-1899).**—Es un arquitecto cuya obra presenta en gran parte extraordinario interés, estando lo mejor de ella dentro del período isabelino, si bien por la larga y fecunda vida que alcanzó, queda comprendido también en el período que sigue, o sea el alfonsino. Su laboriosidad y talento fueron reconocidos oficialmente, otorgándosele los títulos de Marqués de Cubas y de Fontalba.

Después de estudiar varios años en Roma, regresó a Madrid, su ciudad natal, donde la alta aristocracia tuvo el don de gustar las extraordinarias dotes artísticas que él poseía. Y así, entre los años 1865 y 1872, construye en el paseo de Recoletos, a continuación del convento de San Pascual, las mansiones o palacetes en que vemos aunarse una exquisita suntuosidad, con cierta recatada discreción, que presta a estos edificios su mayor encanto.

Ha sido para mí una gran satisfacción poder encontrar en el Archivo Municipal, gracias a las facilidades y amabilidad con que fuí atendido, los planos originales de estos palacetes y lograr conocer el autor de todos ellos, Francisco de Cubas, ya que hasta entonces los datos que yo conocía eran incompletos y confusos.

El primero que se construye es el contiguo a San Pascual, que se hizo en 1865 para el Marqués de Alcañices y se conoce vulgarmente como palacio del Duque de Sexto y Alburquerque (figs. 16 y 17).

La fachada del palacio, que ha sido bastante alterada por una reforma reciente, al descentrar el hueco de entrada y agregar balcones al piso alto, conserva, sin embargo, gran belleza. El zócalo es en listas verticales, y la planta baja está listada en horizontales; y decimos así y no hablamos de almohadillado, porque las entrecalles no pierden la horizontalidad ni al atacar el extradós del arco del portal. La ordenación de huecos es movida sin perder corrección, con lo que tiene las características del protorrenacimiento del norte de Italia. Y la decoración en yeso es una deliciosa adaptación de los motivos escultóricos de la loggia de Verona o de los palacios de Bolonia. Así, las cabezas que asoman en los medallones nos miran de frente, como en el palacio Amorini, de Bolonia, o en el hospital de Milán (fig. 18).

El gusto neogriego apunta también en ciertos detalles, como la moldura de ovas que corre bajo las ventanas del piso alto, las ménsulas de los balcones de este mismo piso y la decoración de la cornisa general, con motivos grabados en el cimacio. En las barandillas del balcón central, con sus cadenas colgantes, que hacen como un festoneado, y en las de la planta baja, reducidas al zócalo y al pasamanos, vemos la influencia de Schinkel, el arquitecto germano, máxima figura del neoclásico moderno, cuyas obras principales podemos dar por desaparecidas. Rendimos a Cubas un tributo si decimos que sin duda admiró a tal genio.

(1) Me consta que este derribo ha sido autorizado por los concejales madrileños, contra la opinión de la Dirección Municipal de Arquitectura.

La casa inmediata, número 40 de la carrera de San Jerónimo, con sus pilastras corintias y cariátides en el último piso, es uno de los ejemplos más interesantes que aún nos quedan del arte isabelino. Es obra del arquitecto José Alejandro y Alvarez (1846). Gracias a la Dirección General de Arquitectura, esta casa ha sido recientemente salvada de una reforma excesiva.



Fig. 14.—ANÍBAL ALVAREZ BOQUEL: *Palacio de Veragua, en Madrid.*



Fig. 15.—ANÍBAL ALVAREZ BOQUEL: *Casa en la plaza de las Descalzas, en Madrid.*



Fig. 16.—FRANCISCO DE CUBAS: *Palacio de Sexto, en Madrid.*



Fig. 17.—FRANCISCO DE CUBAS: *Detalle del palacio de Sexto, en Madrid.*



Fig. 18.—Palacio Amorini, en Bolonia.

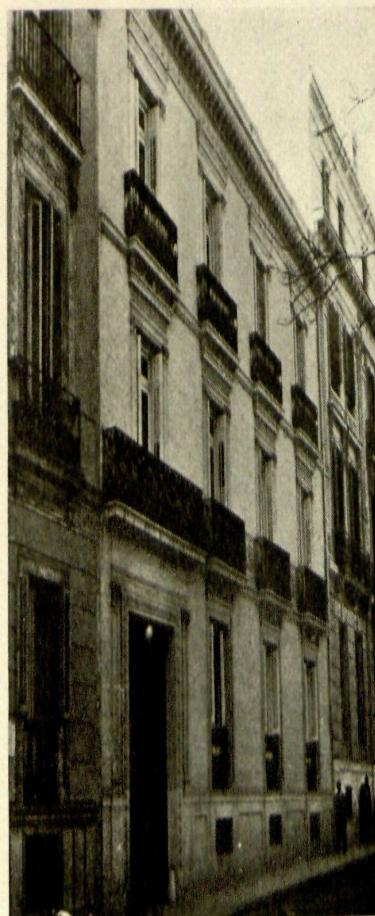


Fig. 19.—FRANCISCO DE CUBAS: Palacio López-Dóriga, en Madrid.



Fig. 20.—FRANCISCO DE CUBAS: Palacio de San Nicolás de Noya, en Madrid.



Fig. 21.—FRANCISCO DE CUBAS: Detalle del palacio de San Nicolás de Noya, en Madrid.

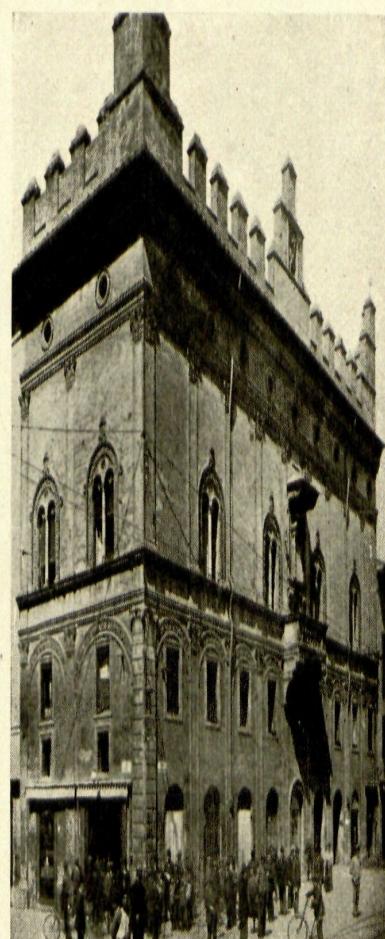


Fig. 22.—Palacio Malaguti, en Bolonia.

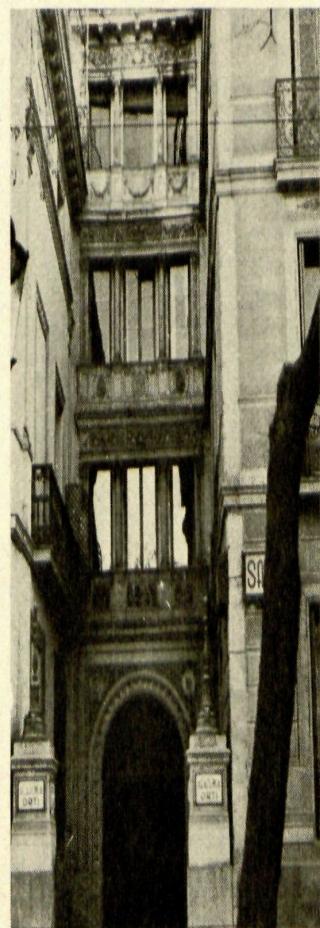


Fig. 23.—FRANCISCO DE CUBAS: Patio exterior del palacio de San Nicolás de Noya (destruido).

El palacete inmediato (fig. 19) fué construído por Cubas para la familia López-Dóriga y Salaverría en 1872. Responde, más que el precedente, al tipo de casa madrileña, con sus balcones repetidos; pero también es de una admirable distinción. La guarnición de la entrada está decorada con una guirnalda de frutas, que recuerda mucho la de la puerta oriental del Baptisterio de Florencia, la obra maestra de Ghiberti. Los huecos de los balcones están decorados con pilastras y entablamentos, que nos recuerdan los palacios de Bolonia; pero su cerrajería está tratada con vigor y originalidad extraordinarios. El gusto neogriego se percibe en ciertos detalles, como las acróteras de las cornisas guardapolvos.

El admirable palacio que fué construído para D. Ramón Aranaz en 1866 (figura 20), hoy propiedad del Marqués de San Nicolás de Nora, en el paseo de Recoletos esquina a Bárbara de Braganza, es también obra de Francisco de Cubas. El conjunto es de más empaque arquitectónico que en los edificios anteriores, y el acento italianizante persiste, si bien los detalles neogriegos en los guardapolvos y copetes que lo coronan, como también en los dinteles con rosetas del piso alto, están más acusados. El orden de pilastras corintias en la planta noble nos encanta con toda la libertad en que están tratadas sus proporciones, y el friso tiene toda la altura necesaria para alojar las ventanas apaisadas del último piso. Entre estas ventanas, unos angelotes con guirnaldas parecen arrancados de un sepulcro italiano del siglo XV. También este palacio nos hace recordar un monumento de Bolonia: el palacio Malaguti o del "arte dei drapieri", en el que vemos también la característica del gran friso, en este caso con ventanas redondas (figs. 21 y 22).

También las casas adyacentes a este palacio, con fachadas al paseo de Recoletos y a Bárbara de Braganza, son obra de Cubas, y aunque dentro de una mayor simplicidad, que distingue muy bien las casas del palacio, están tratadas con gran delicadeza. En la del paseo de Recoletos debemos hacer notar el patio exterior (fig. 23), con el portal al fondo y las galerías superpuestas, decoradas con riqueza y gusto insuperables (1). Y todo ello realizado como en la Alhambra, con yeso, o sea el material sobre el que nosotros, los arquitectos de este siglo, habíamos concentrado nuestro desprecio.

Como resumen, podemos decir que en estos palacios el arquitecto Cubas ha seguido la tendencia renacentista de Colomer, con un mayor regusto neogriego, y llegando a lograr, por la profusión de balonaje principalmente, tipos en cierto modo madrileños.

De los precedentes del Norte de Italia que hemos señalado, debemos reconocer que durante nuestro período romántico constituyen, sin duda, una verdadera pasión, que fué de carácter general y demuestra la cohesión de las tendencias que cuajan en el estilo de la época. Y, por ejemplo, los retratos de Federico de Madrazo, entre los que podemos citar el de la Condesa de Vilches, en el Prado, están, en cierto aspecto, más cerca del arte de Solaro o Catena que las obras de nuestros italianizantes del siglo XVI. Pero, evidentemente, en pleno siglo XIX, la erudición no prendía exclusivamente sobre un estilo, y así, el Marqués de Cubas, en la casa de Isern, en la carrera de San Jerónimo, que data de 1866, empleaba motivos góticos, y aunque hoy día tiene interés de época, notamos cómo en este ejemplo la

(1) Toda la admirable decoración de este patio se ha hecho desaparecer durante la reforma que actualmente se realiza. No sabemos si el Ayuntamiento madrileño ha llegado a enterarse.

adaptación al gótico de los sistemas de construcción del siglo XIX ha resultado deficiente.

Ya dentro del período alfonsino, en los años 1876-1878, construyó dos casas gemelas en la calle de Villalar, y en esta misma calle, con fachada principal a la de Olózaga, el hotel de la familia Arenzana, actualmente Embajada de Francia, en el que la decoración, no tan selecta como en los palacetes de Recoletos, nos hace recordar el renacimiento francés de la época de Francisco I; por ejemplo, el pabellón de caza en la avenida Alberto I, en París.

Pero, sin duda, conforme la edad de Cubas va aumentando, su actividad parece resentirse de cierta industrialización, y sus obras, dentro del período Alfonsino ya avanzado, que siguen la corriente medievalista, quedan ya fuera del cuadro que limita el presente artículo.

# Bibliografía

*La Heráldica en el Arte*, por el MARQUÉS DEL SALTILLO.

Año tras año, la Sociedad Española de Amigos del Arte ha venido celebrando sus exposiciones y publicando esos catálogos que forman hoy una imprescindible biblioteca para todo aquel que, como aficionado o profesional, tenga alguna relación con el Arte. En ellos se ha catalogado, después de rigurosa depuración, buena parte del acervo de pinturas, dibujos, hierros, muebles, abanicos, plata, tejidos, etc., que forma el tesoro artístico de España. Y hoy, que se valoran y se estiman más que nunca el mueble, el grabado, el cuadro, la porcelana, el libro, etc., esos catálogos vienen a ser la guía más segura de que se dispone para fichar y reconocer muchas obras de arte. No es sorprendente que se hallen agotados y sea necesaria la reimpresión—en curso—de varios de ellos.

A los ya publicados ha venido a sumarse uno que es fiel recuerdo de la exposición que mayor número de entradas ha ocasionado desde que la Sociedad existe. Se trata del *Catálogo de la Heráldica en el Arte*, tema que hubiera parecido distante a las más notorias aficiones del público, tenidas hoy—según parece indispensable suponer—de las preocupaciones meramente pragmáticas y urgentes de la vida práctica contemporánea. Y, sin embargo, la experiencia ha mostrado hasta qué punto el tema de la Heráldica, abordado con la seriedad del rigor científico y el boato de la manifestación artística, atrae al público y le inspira interés y admiración. Si el Derecho enfada en manos de arguciosos leguleyos, deleita manejado por solventes juristas. Asimismo la Heráldica, caída hace algún tiempo en desprestigo por el abuso que de ella hiciera la huera vanidad, se ha prestigiado, como otras tantas cosas, en el olvido y el apartamiento, para mostrarse en sus genuinas y más auténticas expresiones de todos los tiempos. En esta exposición reapareció la heráldica española, no sólo decantada y situada en el lugar que le corresponde, sino revestida, a

la vez, de galas cuyo hábito se ha perdido, sin que deje de inspirar nostalgia.

El Catálogo, sobrio y sumuoso, que con su competencia habitual ha redactado el Marqués del Saltillo, máxima autoridad en la materia, enumera y analiza la heráldica contenida en la exposición, precediéndola de interesantes consideraciones normativas, en que se manifiesta su filosofía o su historia, y haciéndola seguir de numerosas notas, tan oportunas y concretas, que maravilla pensar las que ha de tener este historiador prevenidas en sus bien pertrechados ficheros para poder contestar, así, al azar de un elenco de piezas de la más varia procedencia y composición.

El Marqués del Saltillo ha tenido el acierto—secundado por su competencia—de iniciar su Catálogo con un preámbulo, en el cual ofrece, de un modo sucinto y digno de ulterior desarrollo, algunas bases históricas de esa filosofía de la Heráldica, tan olvidada en general, pero tan necesaria a quien pretenda discernir el sentido auténtico que la caracteriza. Los manuales reiterarán tópicos que, por conocidos, no son siempre exactos, y no abordan, sino de un modo puramente anecdótico y consabido, aquello que constituye la honda trama interna de una ciencia y un arte que se pierde en la noche de los tiempos. La Heráldica es un lenguaje, y como tal ha interesado a quienes investigan el origen de las relaciones humanas. Un filósofo y matemático, ajeno a esta disciplina, como es Whitehead, ha escrito en *Moods of Thought* que "los símbolos heráldicos de los nobles fueron un sustituto de la escritura", allá en los tiempos en que se hallaba muy extendido el analfabetismo. Si hasta hace pocos años relativamente sólo una pequeña minoría sabía leer, era preciso que cada cual se hiciese anunciar por figuras que tuvieran un sentido semántico capaz de decir algo a quien las advirtiera. Así mostraría su tonel el tabernero o sus tijeras el esquilador: no como fatua ostentación ciertamente, sino como un modo de proclamar su condición y su presencia, a los efectos inmediatos. De la misma manera podemos suponer que el hi-

dalgo, de solar conocido, pero que, por azares de la vida, se avecindaba en sitio donde sus privilegios no eran notorios, se veía obligado a poner el escudo de sus armas sobre su puerta para advertir de su exención al recaudador de las contribuciones. (Andando el tiempo, no hubo en España caserío que no ostentase el fénix en llamas de una Sociedad de Seguros.) Otro escritor inglés, heraldista éste, ha podido decir que el emblema que aparece en cualquier blasón es, en rigor, como marca registrada, que pretende imponer y prestigar esta o la otra firma. Me refiero a Scott-Giles.

Pero siguiendo con el tratadista español, anotemos que su primer empeño es atribuir a la Heráldica un primordial propósito de identificación. Y eso es, en efecto: un decir y callar al mismo tiempo, un sugerir y a la vez ocultar, que por lo que tiene de expresión y de enigma participa de algunas virtudes de la poesía, y, como ella, puede atraer con su misterio y subyugar con su ensalmo. Por una parte, es cierto que no sabrá leer el contenido de un blasón quien no se halle iniciado en heráldica, y por otra, es también evidente que ante la figura representada de un león leerá "león" hasta quien sea incapaz de leerlo escrito, bien porque sea extraño o ignorante, pues para el caso es lo mismo. No lo es, en cambio, subrayar cómo la Heráldica puede llegar, y llega, con su dicción y con su encanto allí donde acaso no llegan los medios más directos de lenguaje. (Dígalo la afluencia con que se vió premiada esta exposición, y de la cual es este excelente Catálogo digno remate.)

Se dirá que la anterior alusión comprende únicamente las armas parlantes; y aun podría añadirse que éstas, en realidad, las menos heráldicas, no solamente porque son, en general, tardías, sino porque corresponden muchas veces a una denominación que ha sido, a veces, alterada por una defectuosa fonética. El león simbolizaba al pueblo de Israel, y vino a ser emblema heráldico de un reino que por su etimología de "legión" hubiera podido lógicamente ostentar más bien un águila. Lo que acaso sucede es que cuanto a lenguaje se refiere, y más aún si es lenguaje gráfico, ha de apoyarse en una convención, y su inteligencia será la resultante de una reunión de saberes y de coronadas necesarias, que le dan, además de utilidad, emoción y poesía. Por eso, la Heráldica se siente o no se siente; y a los que la sienten, apasiona sobremanera. El Marqués del Saltillo, en su aparente impasibilidad y precisión lapidaria, es de los que más y mejor se communionen con los cantos de esa sirena.

La Exposición de la Heráldica en el Arte fué

presentada con arte insuperable por el Marqués de Moret. Y entre los colaboradores habremos de limitarnos a citar a quienes, por haber fallecido posteriormente, no han de prestar ya su valiosa aportación a la Sociedad: el Conde de Polentinos y el Sr. Martín Mayobre. Tal fué el resultado, que el público no dejó de afluir, agotando catálogos de mano. Los menos entendidos en Heráldica recorrían sus salas, admirando la cueva del dragón, ora en los Cuevas de Alburquerque, ora en la de Bedmar; la espina ahincada de Spínola; las águilas en alcándara de Moncada; los jaqueles de Toledo, y los lobos de Ayala, y los cebados y sin cebar de Haros y Avellaneda; las cerámicas que evocan al Conde de Aranda y los muebles que sugieren al Duque de Rivas; el retrato de Superunda; los jirones de Osuna y la banda de Lerma. Ahí el capillo del Cardenal Mendoza; allí un azulejo de D. Diego de Deza; y tallas, y pasaportes, y *ex libris*, y reposeros, etc.

El Catálogo ha logrado ordenar y comentar la exposición pieza a pieza. Habrá de ser ampliación eficaz al recuerdo que la exposición nos dejara, y por añadidura un tratado, en cuatro palabras, concisas e imprescindibles de la Heráldica en general y de sus aplicaciones artísticas, si que también un glosario documental de tantos casos, traídos al zar, pero ilustrados e identificados con tal ciencia que adquieran un valor de indudable ejemplaridad.—M. de Montesa.

Luis DE HOYOS SAINZ y Nieves DE HOYOS SANCHEZ: *Manual de Folklore. La vida popular tradicional*.—Madrid. Manuales de la "Revista de Occidente", 1947.

Para que la cultura española alcance la densidad que deseamos, lo primero que hay que procurar es que todo lector de nuestra lengua pueda tener a su alcance un buen manual, escrito con información y competencia por gentes enteradas y con arte para tareas de este tipo, en que se ofrezca al día el estudio de cualquier rama de la ciencia. En este sentido, la *Revista de Occidente*, que tan gran servicio ha prestado a nuestra cultura, informándonos, con sus traducciones, de ciclos culturales muy extensos y diversos, acomete ahora una biblioteca de manuales escritos por autores españoles. El *Manual de Folklore* de que aquí damos cuenta no solamente es un texto de esta colección, sino que inicia toda una biblioteca sobre el folklore español, que ya es hora de que sea acometida por los que a estas cosas se dedican en nuestro país. Sabido es que España es un venero riquísimo en este aspecto y que la curiosi-

dad despertada por nuestras cosas populares ha de permitir notables ensanches, que puedan tener siempre un eco internacional. Pero este tipo de trabajos, en el que hay siempre que contar con la colaboración de muchas gentes, incluso del aficionado de buena voluntad, necesitaba de la publicación en España de un manual que pueda orientar las iniciativas individuales y ofrezca a las gentes con vocación para el trabajo, un cuadro general en el que inserte sus investigaciones, y una orientación sobre métodos que evite desperdicio de tiempo y de esfuerzo. Esto es lo que significa el libro de que damos cuenta. En sus 602 páginas, cuajadas de interés, de bibliografía y de ilustraciones, se ofrecen al espontáneo aficionado a estas cuestiones una base de información magnífica y un encuadramiento de sus posibles trabajos futuros. Es el libro la coronación de toda una vida de vocación precursora por estas cosas, la del profesor D. Luis de Hoyos Sainz, que en su fecunda ancianidad ha podido tener la satisfacción de que colabore con él y continúe su obra su propia hija Nieves de Hoyos, ya conocida por artículos de aportación muy notables, aparecidos en revistas españolas. El libro, que esperamos alcance numerosas ediciones, marcará, sin duda, una época en estos estudios dentro de nuestro país.—E. L. F.

*Cuadernos de Arte dirigidos por D. Luis M. Feduchi... I. La Ruta de Colón y las Torres del Condado de Niebla.*—Estudio históricoartístico por D. José HERNÁNDEZ DÍAZ... Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, 1946.

Los cuadernos de arte que comienza el Instituto de Cultura Hispánica con este volumen suponen la iniciación de una empresa de positiva importancia para la divulgación de nuestra riqueza artística. La relación entre el arte de las dos orillas del Atlántico es algo no por evidente bastante asentado todavía en la conciencia de las gentes. Toda la arquitectura colonial americana no puede estudiarse sin el previo conocimiento del barroco andaluz. Y, desgraciadamente, el barroco andaluz no ha logrado todavía publicaciones de síntesis que las haga entrar plenamente en la historia del arte, pues no basta en absoluto que unas cuantas gentes bien documentadas y de talento conozcan las obras y se refieran a ellas alusivamente en estudios concretos y monográficos. Para que este acervo de monumentos tome lo que pudiéramos decir estado histórico, es preciso que se incorpore, de una manera viva, gráfica y ordenada, a libros que puedan estar en manos

de muchos. Precisamente la Escuela de Historia del Arte sevillana, creada en torno al maestro don Francisco Murillo, está dando ejemplos, desde hace muchos años, de competencia, seriedad y altura extraordinaria en las contribuciones que a la historia del arte español ha producido. El catálogo monumental de la provincia de Sevilla, de Hernández Díaz y sus colaboradores y los trabajos sobre arquitectura hispanoamericana de Angulo y Marco Dorta, muestran perfectamente que el conocimiento de lo andaluz ha alcanzado estado científico; pero, desgraciadamente, ninguno de estos infatigables trabajadores ha producido obras de síntesis sobre temas de ellos tan bien conocidos. Luis Feduchi ha comprendido la urgencia de mostrar a los estudiosos de Hispanoamérica la importancia y el detalle de los monumentos andaluces, estrechamente hermanados con los del otro lado del Océano, y para su divulgación ha ideado este procedimiento de cuadernos de gran riqueza gráfica, en los que parece que las obras van a agruparse según criterios geográficos. La iniciativa es excelente, mas lo que interesa sobre todo es la continuidad. El día que tengamos una colección de 20 ó 30 cuadernos de este tipo, en los que a las espléndidas reproducciones de fotografías acompañan dibujos y alzados y detalles arquitectónicos, se habrá realizado una verdadera contribución a la historia de la arquitectura española y a la del arte hispanocolonial. En este primer volumen, Feduchi estudia los monumentos más salientes y los aspectos urbanos de los pueblos situados en la ruta de las andanzas de Colón por Andalucía, añadiéndoles una antología de torres del Condado de Niebla. Muchos de estos monumentos se reproducen por primera vez, y a su novedad acompaña, en este caso, la belleza, belleza impresionante que será sorpresa hasta para muchos españoles que desconocen capítulos de nuestra historia del arte, tan desgraciadamente abandonados, incluso por las obras generales hasta ahora aparecidas. A los detalles del palacio de San Telmo y de la Fábrica de Tabacos sevillana, o de la Maestranza, acompañan espléndidas fotografías de iglesias, casas, torres y patios de los pueblos incluidos en el itinerario del volumen. Destacan entre lo reproducido la bellísima Torre de Manzanilla y la asombrosa iglesia, elegante y esbeltísima, de Palma del Condado, una de las obras maestras del barroco andaluz que, por su gracia, su esbeltez y la luminosidad de sus volúmenes arquitectónicos, nos da como un punto de enlace entre la tradición de la Giralda y lo que serán más allá del mar las bellas iglesias coloniales. Iglesias de Huelva, patios de Moguer, casas de Niebla y Villalba o de Manzanilla, con otros detalles de mo-

numentos de esta comarca, completan un interesantísimo y breve volumen, que se integra con excelentes dibujos de detalle muy útiles para la comprensión y el estudio de tales monumentos. La obra lleva un prólogo de Luis Feduchi, una nota preliminar de José Hernández Díaz y un catálogo detallado de las láminas con traducción al inglés. Las fotografías de Juan del Palacio son verdaderamente espléndidas. Es de desear que el Instituto de Cultura Hispánica prosiga, sin pausas excesivas, publicación tan interesante.—E. L. F.

Douglas FISHER: *Wooden Stars*.—London. T. V. Boardman & Company, Limited. 1947.

Hojeando este libro breve y de muchas más láminas que texto, se nos invita a una reflexión sobre el mundo de las marionetas, mundo universal y necesario para el hombre que quiere serlo íntegramente, olvidándose del excesivo trascendentalismo que abruma la vida de nuestros días. Desde hace más de veinte años existe en Europa un interesantísimo movimiento de restauración del teatro de marionetas; el primer impulso lo dió, sin duda, aquel maravilloso Teatro dei Piccoli, que hace bastantes años recorrió toda Europa, actuando en Madrid, donde sus representaciones quedaron como algo inolvidable para los que las vimos. Su animador y director, el Sr. Podrecca, estuvo en Londres en la temporada de 1923, y a él se le reconoce como indudable precursor del movimiento de teatro de guíñol que surgió poco después en Inglaterra. Del ejemplo de Podrecca y de las teorías de un inglés, Mr. Whanslaw, expuestas en un libro sobre el teatro de todos, surgió la iniciativa del British Puppet and Model Theatre Guild, y posteriormente un teatro de marionetas en Londres, que empezó con modestos comienzos, llegando a un éxito de público y económico realmente sorprendente. Todo esto fueron experimentos que precisaron avances en cuanto a la escultura de los muñecos, a la técnica interior del teatro, a la iluminación y a los trucos, y sirvió para desarrollar una enorme curiosidad en torno a este teatro de muñecos, que, en cierto modo, vino a coincidir con el origen y los primeros grandes éxitos de las películas de dibujos animados. Ambos géneros tienen mucho de común. Los que pudiéramos llamar los filósofos del guíñol reconocen que las marionetas tienen virtu-

des teatrales superiores a las de los actores humanos. En efecto, tanto en teatro como en cine, el actor que encarna el papel, que viene a ser muy conocido del público y cuyos gestos y voz son familiares hasta el cansancio, chafa muchas veces, precisamente por esta familiaridad, por esta imposibilidad de escapar a su propia personalidad, ya excesivamente modelada y acaso deformada, el efecto a que se aspira llegar en la encarnación de la sutil y peculiar personalidad del personaje literario. La voz, el gesto y los tics del actor estropean el efecto y nos impiden lanzarnos, invitados por el escritor, en alas de la fantasía. Un público atento ha podido comprobar hasta qué punto delicados matices de expresión, detalles impagables de poesía y de sentimiento, son mejor encarnados por los dibujos movientes en el cine o por las marionetas en el teatro de los niños. Así, el teatro de muñecos ha llegado a convertirse, en manos de gentes de talento que han sabido extraer toda la peculiar belleza que puede expresar, en un género de teatro enteramente serio, es decir, para mayores. En Inglaterra, la iniciativa más importante corresponde a Waldo Lanchester, que, casado con una distinguida escultora, fundó un teatro de marionetas que comenzó a actuar hacia 1935, con un éxito tal, que exigió la celebración de tres sesiones por día. Lanchester representaba piezas dramáticas clásicas, piezas escritas especialmente para su teatro y *ballets* de singular originalidad, en los que se lograban efectos imposibles de conseguir en la escena viva. Sus éxitos trascendieron de Inglaterra; actuó en 1937 en París, y con un teatro portátil recorrió varias ciudades de Inglaterra, e incluso dió representaciones extraordinarias durante la guerra, en servicio que pudiéramos llamar militar. Desde 1943, Lanchester logra el patronato del Arts Council, montando espectáculos nunca vistos en el teatro, al menos en nuestro tiempo, en los que piezas clásicas y música exquisita colaboraron hasta lograr representaciones de primer orden. El libro relata toda esta historia y todas estas experiencias en muy breves páginas, y completa esta información con una documentación gráfica interesantísima sobre la fabricación de los muñecos, la técnica de su manejo y las creaciones más importantes logradas en el reciente teatro inglés de marionetas, que ojalá pueda extender su acción a otros países y encontrar imitadores entre nosotros.—E. L. F.

# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

## JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* • Vicepresidente: *Marqués de Valdeiglesias.* • Tesorero: *Marqués de Aledo.* • Secretario: *Marqués del Saltillo.* • Bibliotecario: *D. Gelasio Oña Iribarren.* • Vocales: *D. Miguel de Asúa.* — *Conde de Peña Ramiro.* — *D. Francisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *D. José Ferrandis Torres.* — *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de Montesa.*

## PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

*Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español*, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

*Catálogo de la Exposición de Dibujos originales*, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

*Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte"*, con 96 páginas de texto y 117 láminas.

*Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

### CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

*Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles*, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

*Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España*, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

*Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano*, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

MINIATURAS DE RETRATOS.

*El Palacete de la Moncloa*, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

*Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias»*, con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

*Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

*Catálogo de la Exposición de Lencerías y Encajes Españoles*.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTICUOS ESPAÑOLES.

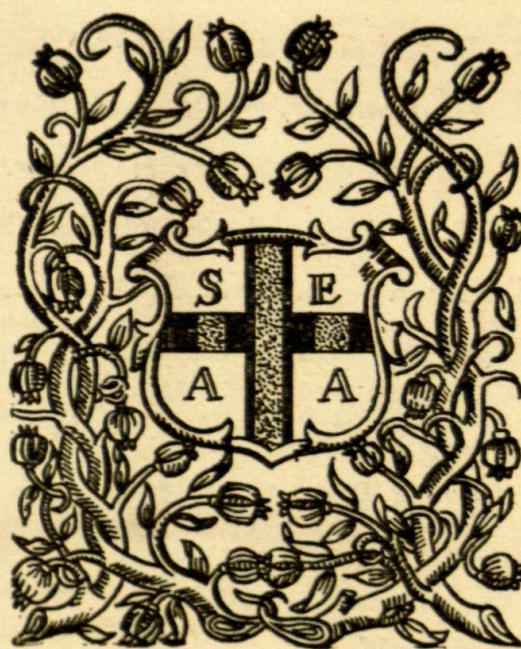
*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas*, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

*Catálogo de la Exposición de Pinturas de "FLOREROS*

Y BODEGONES".



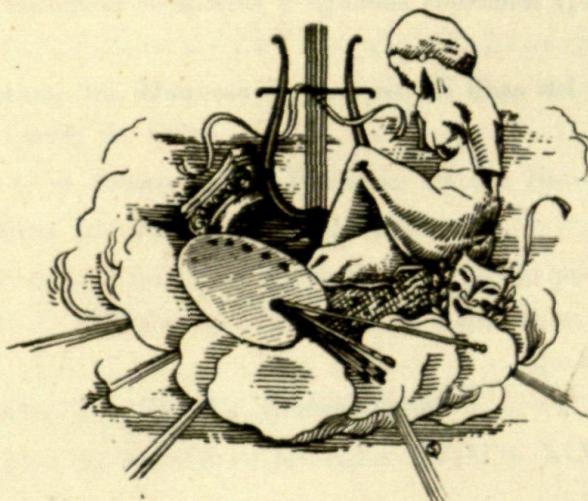
# ARTE ESPAÑOL

**UAB**  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

TOMO XVI

1946-1947



ÍNDICES

# ARTE ESPAÑOL

*REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE*

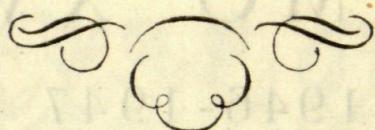
AÑOS XXX - XXXI, V Y VI DE LA 3.<sup>a</sup> EPOCA

o

TOMO XVI

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



INDICES

## INDICE DE MATERIAS

### DEL TOMO XVI

AÑO 1946

## PRIMER CUATRIMESTRE

	Pag.
El Conde de Casal, nuevo Presidente de la Sociedad de Amigos del Arte, por C. de P. . . . .	1
La miniatura en porcelana, por el Dr. Arturo Perera. . . . .	2
Figuras y paisajes de Juan Bautista Porcar, por Carlos G. Espresati. . . . .	16
Miscelánea de pintura sexcentista, por Juan Antonio Gaya Nuño. . . . .	35
El Beato Juan de Ribera y no el Beato Juan de Villegas (Nota sobre una tabla de Morales en el Museo del Prado), por A. Rodríguez Moñino. . . . .	39
Bibliografía: <i>Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Catálogo de Dibujos.—I. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial. Estudio preliminar por Matilde López Serrano.</i> (E. Lafuente Ferrari.) . . . . .	41

## SEGUNDO CUATRIMESTRE

Exposición anual de la Sociedad: Acuarelas y aguadas españolas (junio-julio 1946), por el Dr. Arturo Perera. . . . .	43
En el homenaje a la Exema. Sra. Duquesa de Parcent: El libro del amor filial (apunte bibliográfico), por el Conde de Casal. . . . .	46
Primer Salón Nacional de la Acuarela, por Francisco Esteve Bote. . . . .	49
Sobre las pinturas de Oriz, por Ricardo Martín Mayobre. . . . .	53
Obras que deben hacerse en la Catedral de Sigüenza antes de dar por terminadas las actuales de reconstrucción y restauración. Opiniones y sugerencias, por Francisco Layna Serrano . . . . .	57
El pintor Gregorio Toledo, por Antonio Jiménez-Landi. . . . .	68
La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX, por Manuel Lorente Junquera. . . . .	74
Bibliografía: <i>Lafuente Ferrari, Enrique: Breve historia de la pintura española.</i> (G. O. I.). . . . .	80
» <i>Escrivá de Romaní, Manuel, Conde de Casal: Historia de la cerámica de Alcora.</i> (G. Oña Iribarren). . . . .	82

## TERCER CUATRIMESTRE

Otro retrato desconocido del Gran Duque de Alba, por el Duque de Alba. . . . .	85
Aportación documental en torno a un cenotafio (1829), por Enrique Pardo Canalís. . . . .	87
¡Así está aún el palacio del Infantado!, por Francisco Layna Serrano. . . . .	94
Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronces religiosos españoles, por Manuel Aulló Costilla. . . . .	105
Una escultura de Canova, por Ricardo Martín Mayobre. . . . .	113
Bibliografía: <i>Pedro Beroqui: Ticiano en el Museo del Prado.</i> (G. Oña Iribarren). . . . .	124

AÑO 1947

## PRIMER CUATRIMESTRE

Pág.

Un coleccionista notable: El Conde de Adanero, por el Marqués de Valdeiglesias. . . . .	1
Juan Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga.—III. Palacios y jardines, por Juan Tem- bouy y Fernando Chueca. . . . .	7
Visitando colecciones: La del Marqués de Montortal, por Leandro de Saralegui. . . . .	20
Bibliografía: <i>Elie Lambert: L'Art en Espagne et au Portugal.</i> (L. T. B.). . . . .	41
» <i>Maria de Cardona: Santa Flora (una mártir mozárabe).</i> (A. P.). . . . .	41
» <i>Ruiz Cabriada, Agustín: Aportación a una bibliografía de Goya.</i> (E. L. F.).	42

## SEGUNDO CUATRIMESTRE

El Conde de Polentinos, por el Conde de Casal. . . . .	43
Qué era la "Dama de Elche" (ensayo interpretativo), por Arturo Perera. . . . .	47
Datos documentales sobre los hijos de Goya, por José Bueno Paz. . . . .	57
Don José de Madrazo, por Bernardino de Pantorba. . . . .	64
Bibliografía: <i>J. A. Gaya Nuño: Historia del arte español (La historia para todos).</i> (E. L. F.).	75
» <i>T. D. Kendrick: Anglo-Saxon Art to A. D. 900.</i> (E. L. F.). . . . .	76
» <i>Guy Paget: Sporting pictures of England (Britain in Pictures).</i> (E. L. F.). . .	76
» <i>Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico, vol. I.</i> (E. L. F.). . .	76
» <i>Elizabeth Rothenstein: Stanley Spencer.</i> (E. L. F.). . . . .	77
» <i>José E. Uranga Galdiano: Retablos navarros del Renacimiento.</i> (E. L. F.). .	77

## TERCER CUATRIMESTRE

Antiguas huertas y jardines madrileños, por el Conde de Polentinos. . . . .	79
Un templo madrileño y sus artífices (La iglesia del Espíritu Santo), por E. Lafuente Ferrari. .	90
La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX, por Manuel Lorente Junquera. . . . .	102
Bibliografía: <i>Marqués del Saltillo: La Heráldica en el Arte.</i> (M. de Montesa). . . . .	111
» <i>Luis de Hoyos Sainz y Nieves de Hoyos Sancho: Manual de Folklore. La vida popular tradicional.</i> (E. L. F.). . . . .	112
» <i>L. Feduchi y José Hernández Díaz: La ruta de Colón y las torres del Condado de Niebla.</i> (E. L. F.). . . . .	113
» <i>Douglas Fisher: Wooden Stars.</i> (E. L. F.). . . . .	114

## ÍNDICE DE AUTORES

	Año	Pág.
<b>A. P. Véase PERERA PRATS (Antonio).</b>		
<i>Bibliografía.</i> —María de Cardona: Santa Flora (Una mártir mozárabe). . . . .	1947	41
<b>ALBA (Duque de).</b>		
Otro retrato desconocido del Gran Duque de Alba. . . . .	1946	85
<b>AULLÓ COSTILLA (Manuel).</b>		
Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronces religiosos españoles. . . . .	1946	105
<b>BUENO PAZ (José).</b>		
Datos documentales sobre los hijos de Goya. . . . .	1947	57
<b>C. DE P.</b>		
El Conde de Casal, nuevo Presidente de la Sociedad de Amigos del Arte. . . . .	1946	1
<b>CASAL (Conde de).</b>		
En el homenaje a la Exma. Sra. Duquesa de Parcent: El libro del amor filial (apunte bibliográfico). . . . .	1946	46
El Conde de Polentinos. . . . .	1947	43
<b>E. L. F.</b>		
<i>Bibliografía.</i> —Agustín Ruiz Cabriada: Aportación a una bibliografía de Goya. . . . .	1947	42
<i>Bibliografía.</i> —J. A. Gaya Nuño: Historia del Arte español. (La historia para todos. . . . .	1947	75
<i>Bibliografía.</i> —T. D. Kendrick: Anglo-Saxon Art to. A. D. 900. . . . .	1947	76
<i>Bibliografía.</i> —Guy Paget: Sporting pictures of England (Britain in Pictures)	1947	76
<i>Bibliografía.</i> —Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte hispánico. Vol. I.	1947	76
<i>Bibliografía.</i> —Elizabeth Rothenstein: Stanley Spencer. . . . .	1947	77
<i>Bibliografía.</i> —José E. Uranga Galdiano: Retablos navarros del Renacimiento. . . . .	1947	77
<i>Bibliografía.</i> —Luis de Hoyos Sainz y Nieves de Hoyos Sancho: Manual de Folklore. La vida popular tradicional. . . . .	1947	112

A	R	T	E	E	S	P	A	N	O	L
Bibliografía.—L. Feduchi y José Hernández Díaz: La ruta de Colón y las torres del Condado de Niebla. . . . .										
1947 113										
Bibliografía.—Douglas Fisher: Wooden Stars. . . . .										
1947 114										
<b>ESPRESATI (Carlos G.).</b>										
Figuras y paisajes de Juan Bautista Porcar. . . . .										
1946 16										
<b>ESTEVE BOTEY (Francisco).</b>										
Primer Salón Nacional de la Acuarela. . . . .										
1946 49										
<b>G. O. I.</b>										
Bibliografía.—Enrique Lafuente Ferrari: Breve historia de la pintura española. . . . .										
1946 80										
<b>GAYA NUÑO (Juan Antonio).</b>										
Miscelánea de pintura sexcentista. . . . .										
1946 35										
<b>JIMÉNEZ-LANDI (Antonio).</b>										
El pintor Gregorio Toledo. . . . .										
1946 68										
<b>L. T. B.</b>										
Bibliografía.—Elie Lambert: L'Art en Espagne et au Portugal. . . . .										
1947 41										
<b>LAFUENTE FERRARI (E.).</b>										
Bibliografía.—Matilde López Serrano: Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Catálogo de Dibujos.—I. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial. Estudio preliminar. . . . .										
1946 41										
Un templo madrileño y sus artífices (La iglesia del Espíritu Santo). . . . .										
1947 90										
Véase también E. L. F.										
<b>LAYNA SERRANO (Francisco).</b>										
Obras que deben hacerse en la Catedral de Sigüenza antes de dar por terminadas las actuales de reconstrucción y restauración. Opiniones y sugerencias. . . . .										
1946 57										
¡Así está aún el palacio del Infantado! . . . . .										
1946 94										
<b>LORENTE JUNQUERA (Manuel).</b>										
La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX. . . . .										
1946 74										
La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX. . . . .										
1947 102										
<b>MARTÍN MAYOBRE (Ricardo).</b>										
Sobre las pinturas de Oriz. . . . .										
1946 53										
Una escultura de Canova. . . . .										
1946 113										

## MONTESA (M. de).

*Bibliografía*.—Marqués del Saltillo: La Heráldica en el Arte. . . . . 1947 111

## OÑA IRIBARREN (G.).

*Bibliografía*.—Manuel Escrivá de Romaní, Conde de Casal: Historia de la cerámica de Alcora. . . . . 1946 82

*Bibliografía*.—Pedro Beroqui: Ticiano en el Museo del Prado. . . . . 1946 124

Véase también G. O. I.

## PANTORBA (Bernardino de).

Don José de Madrazo. . . . . 1947 64

## PARDO CANALÍS (Enrique).

Aportación en torno a un cenotafio (1829). . . . . 1946 87

## PERERA PRATS (Doctor Arturo).

La miniatura en porcelana. . . . . 1946 2

Exposición anual de la Sociedad: Acuarelas y aguadas españolas. (Junio-julio 1946). . . . . 1946 43

Qué era la "Dama de Elche" (Ensayo interpretativo). . . . . 1947 47

Véase A. P.

## POLENTINOS (Conde de).

Antiguas huertas y jardines madrileños. . . . . 1947 79

Véase también C. de P.

## RODRÍGUEZ MOÑINO (A.).

El Beato Juan de Ribera y no el Beato Juan de Villegas. (Notas sobre una tabla de Morales en el Museo del Prado). . . . . 1946 39

## SARALEGUI (Leandro de).

Visitando colecciones: La del Marqués de Montortal. . . . . 1947 20

## TEMBOURY (Juan) y CHUECA (Fernando).

José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga.—III. Palacios y jardines. 1947 7

## TORRES BALBÁS (Leopoldo). Véase L. T. B.

## VALDEIGLESIAS (Marqués de).

Un coleccionista notable: El Conde de Adanero. . . . . 1947 1

- III 7101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 23 6101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 151 6101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 10 7101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 13 6101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 12 6101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 64 6101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 71 7101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 97 7101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 98 6101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 92 7101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 7 7101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".
- 1 7101 ... 1917. Es un escripte en català de 1917. Els autors són els membres del col·lectiu "El Poble Català".

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

7/186

