

ARQUITECTURA

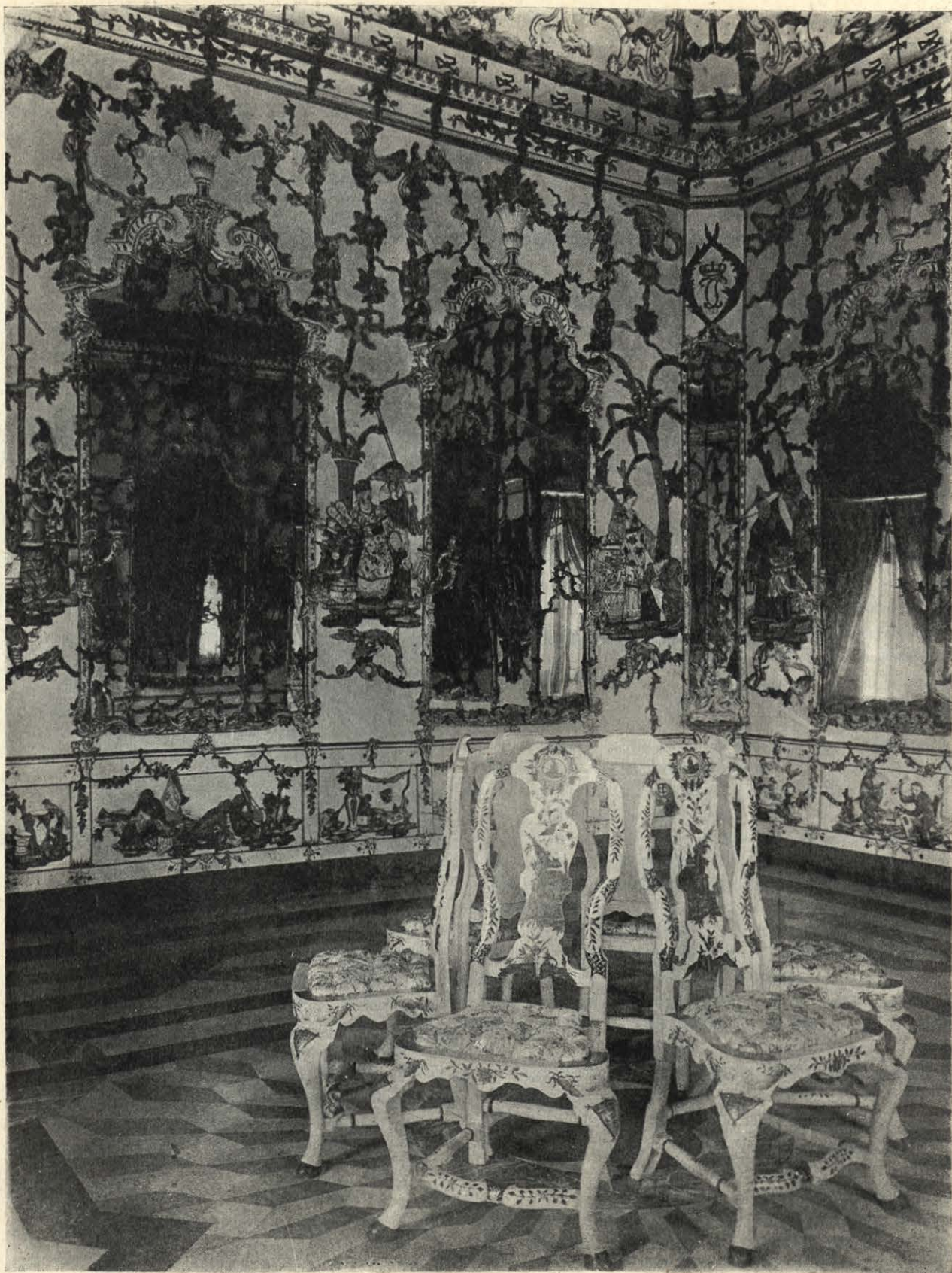
ORGANO OFICIAL DE LA
SOCIEDAD CENTRAL DE
ARQUITECTOS. MADRID

M A Y O N U M . 8 5

AÑO DE MCMXXVI

S U M A R I O

FOT. WUNDERLICH.....	Palacio de Aranjuez: Salón chino.
M. DURÁN	El simbolismo en Arquitectura. I.
M. AGUILAR	Puerta de la Moncloa.
J. RIVAS EULATE.....	Casas de alquiler en las calles de Torrijos y López de Rueda. Fotografías y dibujos.
F. G. MERCADAL	La casa mediterránea.
E. COLÁS HONTÁN.....	Arquitectura natural.
J. ADSUARA	«La Madre», escultura.
F. RIBAS	Hierros repujados.
M. DOMÍNGUEZ.....	Nota sobre un libro de Tristan Edwards. Revista de libros y revistas.



PALACIO DE ARANJUEZ. — SALÓN CHINO.

Fot. Wunderlich.

ARQUITECTURA

REVISTA MENSUAL-ÓRGANO
OFICIAL DE LA SOCIEDAD
CENTRAL DE ARQUITECTOS

PRÍNCIPE, 16

Año VIII Núm. 85

MADRID

Mayo de 1926

EL SIMBOLISMO EN LA ARQUITECTURA

NOTAS AL MARGEN DE UN LIBRO

I

Con el título de *El simbolismo religioso en las construcciones de la Edad Media* publicóse hace más de un año un libro pulcramente editado, que venía a iniciar, más que a seguir, entre nosotros el estudio de los monumentos cristianos españoles bajo un aspecto de lo más sugestivo. El autor de dicho trabajo, padre benedictino D. Ramiro de Pinedo, al descubrir el misterio que encierran los capiteles del claustro de Silos, discurre con apasionado estilo y buen caudal erudito sobre el tema tan debatido de las interpretaciones simbólicas, demostrando poseer ese factor personal de sagacidad y sutileza, indispensable a quien pretenda adentrarse con fruto en la selva intrincada de la expresión simbolista.

Libro el del P. Pinedo que invita al comentario, hemos de dedicarle desde estas columnas la atención que merece, saludando su aparición, aunque tardíamente, con el mayor agrado, seguros de que ha de estimular en España, y particularmente entre arquitectos, la afición a tan interesantes cuestiones.

Más que un análisis de tan interesante trabajo, pretendemos hacer en las siguientes páginas algunas apuntaciones sobre las materias que trata, las cuales quizás puedan servir de introducción somera al estudio del simbolismo.

Símbolo y simbolismo

Si tratásemos de definir lo que se entiende por símbolo, tendríamos que comenzar por historiar una antigua querella de arte, todavía pendiente entre los pensadores. Noción fugaz e imprecisa, fué objeto en todo tiempo de diversas y singulares acepciones, muy restringidas algunas en su contenido; otras, tal vez excesivamente amplias; las más de ellas, vagas y oscuras.

Platón hace consistir el símbolo en «decir una cosa para dar a entender otra», mientras que entre los modernos, André Gide (1) define el símbolo «todo lo que parece», y para Camille Mauclair (2) es «todo objeto» y conside-

(1) *Traité du Narcisse* (1892).

(2) *Eleusis* (1894).



SANTIAGO (GALICIA).—CAPITEL DEL PÓRTICO DE LA GLORIA,
CON ESCENA SIMBÓLICA DE DRAGONES LUCHANDO.

Fot. J. Roig.

ra los símbolos «como una agrupación de caracteres constitutivos de la escritura del mundo».

En cuanto al simbolismo, que algunos autores señalan como un medio de expresión inherente a la naturaleza humana, no merece propiamente, en el sentir de otros, el título de arte, no siendo otra cosa que un teorema del idealismo hegeliano.

Para nuestro objeto, y rehuyendo estas controversias de escuela, hemos de distinguir, con Vischer (1), el *simbolismo estético* del que llama *simbolismo claro o intelectual*, que es el que nos interesa, según el cual, «una cosa cualquiera expresa con el fundamento de la tradición o del convenio un contenido con el cual nada tiene que ver por su forma».

Así fijado el concepto de símbolo, pronto echamos de ver que para percibirle es preciso penetrar de lleno en su interior, elevándonos

de la expresión formal a su contenido espiritual, de lo visible a lo invisible, de la sensación a la idea; y para esto no son aptos nuestros sentidos corporales, se hace necesaria la *interpretación*.

Mas esta tarea interpretativa se halla erizada de espinosas dificultades. Un mismo símbolo puede ser interpretado «según una jerarquía de sentidos superpuestos y progresivos» (2).

En Egipto, el buey Apis no sólo simboliza el trabajo bienhechor en su sentido más popular; para el sacerdote representa el Nilo, y para el iniciado en el fondo del santuario es el principio creador.

A veces una misma figura puede ser representativa de ideas antagónicas. Esto es frecuente en las representaciones de animales, y deriva generalmente de las diversas y aun opuestas cualidades que con frecuencia atribuyen los *Bestiarios* a un mismo animal. Así, el león, al que el *Physiologus* griego señala muy diversas características, además de significar la custodia y vigilancia del templo,



SANTIAGO (GALICIA).—CONVENTO DE SAN FRANCISCO: CAPITEL CON SIRENAS-AVES ENFRONTADAS Y ESCENAS DE CAZA.

Fot. J. Roig.

(1) Cfr. E. MEUMANN: *Introducción a la Estética actual*. — Calpe.

(2) Cfr. M. KLIPPEL: *Philosophie et poesie*. — París, Alcan.

es símbolo de Jesucristo y símbolo del demonio (1).

Es de notar también que los símbolos evolucionan, modificándose a través de los tiempos. Este hecho podemos comprobarlo siguiendo, por ejemplo, en la mitología griega las diversas representaciones de Zeus y Afrodita.

Hay una inmensa variedad en la forma de presentarse el símbolo, y a veces es casi insuperable la dificultad de descubrir su sentido exacto. En la idea del artista pueden intervenir complejísimos factores y circunstancias particulares de imposible determinación.

De ahí que el pensamiento simbólico no pueda ser objeto de conocimiento analítico, que resultaría necesariamente imperfecto. Según Bonilla, «El misterioso encanto del símbolo procede, precisamente, de su vaguedad interpretativa, que obra la virtud de excitar la curiosidad y provocar el comentario» (2).

Si en muchos casos el símbolo aparece claro y transparente, en otros no reside sino en la



SANTIAGO (GALICIA). — CONVENTO DE SAN FRANCISCO: CAPITEL CON REPRESENTACIONES DE SIRENAS-AVES.

Fot. J. Roig.



SANTIAGO (GALICIA). — CAPITEL DEL TRIFORIO DE LA CATEDRAL, CON ESCENA DE LEONES Y CACHORROS; REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DENOMINADA DEL «BESTIARIO».

Fot. J. Roig.

imaginación del contemplador. Por eso, nada tan estéril como la tendencia dominante en algunos arqueólogos del siglo pasado, al buscar una intención simbólica en todas las cosas, hasta en sus más nimios detalles. Recordemos la cuestión de la desviación del eje en el ábside de algunas iglesias, en lo que se quiso ver la inclinación de la cabeza de Cristo sobre la cruz, pero que Lasteyrie demostró que obedecía a causas accidentales.

En resumen: toda incursión en el campo del simbolismo que pretenda elucidar la expresión oculta de las formas artísticas, debe, para ser atrayente y eficaz, rehuir intenciones doctrinales demasiado herméticas. ¿Se manifiesta el P. Pinedo acorde en todo momento con esta opinión? Consignemos que, a despecho de ciertas afirmaciones, tal vez excesivamen-

(1) Cfr. EVANS: *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*. London.

(2) *El Arte Simbólico*. — Madrid, 1902.



SANTIAGO (GALICIA). — CAPITELAS SIMBÓLICAS DEL PÓRTICO DE LA GLORIA: EN EL DE LA IZQUIERDA, LEONES ENFRONTADOS ADO-
RANDO EL «ÁRBOL DE LA VIDA».

Fot. Ksado.

te categóricas, acusa su libro una gran sagacidad inductiva, manteniendo en todas sus páginas un tono de exaltación cordial que le aleja del frío objetivismo, de la «curiosidad erudita sin emoción ni íntimo amor a las cosas investigadas» de que habla en su prólogo el docto crítico Méndez Casal, y éste es, a nuestro juicio, uno de los méritos mayores del libro y el principal estímulo de su lectura.

El simbolismo cristiano

La escuela alemana, que pudiera llamarse *naturalista* (1), que tendía hace algunos años a negar toda intención simbólica en los monu-

(1) Eran sus principales representantes Schultze, Hasenclever y Achelis.

mentos primitivos del cristianismo, fué tan rudamente combatida por Liell, Wilpert y Pitra, entre otros, que hoy es unánimemente compartida la opinión de estos arqueólogos, aceptándose la idea de una expresión simbolista como una de las características del arte de las catacumbas.

En este simbolismo primitivo de la Iglesia cristiana encontramos las huellas de la simbólica natural divulgada en los *Physiologus* y *Bestiarios*, desarrollándose los elementos concernientes a la criptografía apostólica, tomados de los alfabetos griego y hebraico, y apuntándose ya los relativos a aquella aritmética mística, basado en el concepto pitagórico de los números, que tuvo su máximo desarrollo en la arquitectura medieval.

Los padres de la Iglesia habían recomen-



SANTIAGO (GALICIA). — BASA DEL PÓRTICO DE LA GLORIA, CON FIGURAS SIMBÓLICAS.

Fot. Ksado.

dado que se adornaran todas las cosas con el nombre de Dios, y por eso se encuentran los monogramas apostólicos y siglas criptográficas en todos los elementos arquitectónicos. Muchas veces los animales y plantas representados en los capiteles, frisos, frontones, etcétera, no son sino sustentáculos de esas cifras secretas que los cristianos habían escogido en un principio para desorientar a sus perseguidores y que perduraron por tradición, después del edicto de Milán, cuando recobraron su libertad (1).

Hemos de analizar únicamente dos de estos símbolos. El más antiguo es el del pez, nacido probablemente en Alejandría, que tanto dió que hacer a los arqueólogos. Lo adoptaron los cristianos como representativo de Cristo, porque las letras de su nombre griego: *ichthys*,

son las iniciales de las palabras, también griegas, significativas de «Jesucristo, hijo de Dios, Salvador» (1).

Otro símbolo muy notable en su desarrollo es el de la hiedra, escogido por los fieles porque los nervios y peciolo de sus hojas dibujan el Chrismon-rech, que representa «Cristo Dios» (2).

Podrían multiplicarse los ejemplos de representaciones simbólicas entre los antiguos cristianos, y su número aumenta extraordinariamente en siglos posteriores, llegando en la Edad Media a adquirir un desarrollo inmenso.

En el período románico, cuando después de largos siglos de postración, contenidas ya las invasiones bárbaras, resurge el arte cristiano occidental, el simbolismo vuelve a cobrar nue-

(1) Cfr. LANGE y SOURDAT. *Traité de Cryptographie*. — París, 1925.

(1) Cfr. MARUCCHI. *Manuale di Archeologia Cristiana*.

(2) Cfr. LANGE y SOURDAT. Obra citada.



SANTIAGO (GALICIA). — CAPITALES DEL PÓRICO DE LA GLORIA.

Fot. Ksado.

vo brío. Es entonces el símbolo, como el arte de que deriva, fruto de las más variadas y extrañas influencias, y de aquí su gran complejidad. A los símbolos de la tradición cristiana se suman los inspirados en las fuentes históricas, teológicas y literarias de la época, y las que con su arte fueron importadas por el mundo oriental.

Analicemos sumariamente estas influencias.

Las fuentes del simbolismo

«La ciencia de la Edad Media—dice Emile Mâle—no era otra cosa que la ciencia antigua, pero abreviada por los compiladores y reducida a su mínima expresión» (1).

El programa del arte occidental era enseñar e instruir, y es natural que se reflejara en él

aquella tendencia enciclopédica que caracteriza la ciencia de la época. Pretendía ser entonces el arte cristiano una imagen fiel del mundo, y su enseñanza había de ser a la vez religiosa, intelectual y moral.

Pero la realización de tan vasto plan estaba reservada al siglo XIII, más rico en recursos técnicos que los siglos anteriores, y esto explica que en las representaciones del arte románico, al ser la intención doctrinal muy superior a las posibilidades de la técnica, se encuentren a veces titubeos y extravíos, que se traducen en incoherencias aparentes y en el desarrollo, ilógico a nuestra vista, al interpretar las más variadas escenas.

Muchas veces se desconocen las fuentes que han inspirado a los artistas románicos y no sabemos desentrañar el sentido oculto de sus representaciones. Citaremos a este propósito, que en la fachada de Notre Dame de Poitiers se

(1) *L'Art Religieux du XII siècle en France.*—París, 1922.

desarrolla una sucesión de escenas religiosas e imágenes a primera vista sin ilación alguna, pero que según explica Brehier (1) son, en realidad, la ilustración de un sermón atribuido a San Agustín.

Este lenguaje familiar a los fieles, porque era empleado cotidianamente en las homilías, tiene que ser para el simbolista muchas veces oscuro.

El pensamiento inspirador de las grandes obras de la Edad Media lo recibieron los artistas «por tradición doctrinal que de los padres de la Iglesia a San Isidoro de Sevilla, el venerable Beda, Rabano Mauro y sus continuadores, hasta los exégetas y liturgistas del siglo XII, se había repetido y recargado más que enriquecido» (2).

Estas mismas son las fuentes cuyo conocimiento nos permite penetrar en el simbolismo medieval. A ellas tenemos que agregar los antiguos tratados de Historia Natural y Cosmografía, y particularmente el *Physiologus* griego y los *Bestiarios* latinos, de que ya hicimos mención, obras sutiles, cuya inteligencia estaba reservada al clero, al paso que las fábulas, inspiradas en Fedro y en Esopo, transmitían a los fieles su sabiduría práctica, eminentemente popular.

Entre este cúmulo de materiales, capaz de desalentar al investigador más esforzado, hay por fortuna obras sintetizadoras que pueden dar, en general, la clave de las interpretaciones simbólicas, ayudándonos a caminar con paso firme por un terreno a primera vista inaccesible.

Nos limitaremos a enumerar sólo dos obras, debidas a dos esclarecidos padres de la Iglesia: San Melitón de Sardes y San Isidoro de Sevilla.

La «Clave de Melitón» y las «Etimologías»

Si San Dionisio Areopagita estableció los principios del simbolismo cristiano, San Melitón de Sardes completó su obra al dar a luz, a mediados del siglo II, un verdadero método. El famoso Códice, de Clermont, que contenía

una traducción del siglo VI del tratado de Melitón, fué encontrado por Don Pitra, después cardenal Pitra, el año 1863, cuando ya había dado antes con otras versiones más o menos puras de la misma *Clave*.

La publicación del manuscrito de Clermont por el mismo sabio arqueólogo, rindió a la ciencia un gran servicio, que amplió con su erudición al comentarlo y enriquecerlo con anotaciones y apéndices, formando una especie de *corpus symbolicum*, destinado a aclarar las fórmulas melitonianas (1).

El cuadro que abarca esta *Clave* es vastísimo: «Dios, la Creación y la Humanidad entera» se estudian en sus trece capítulos, en los que más de mil palabras son explicadas en los diferentes sentidos que les dan las Santas Escrituras (2).

«Viene a ser — dice el mismo Don Pitra — una patología simbólica, con sus formularios y sus escolios en prosa y verso, ordenados por siglos e ilustrados por los monumentos.»

Otra obra capital para el simbolista la constituyen las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla.

Posterior en cuatro siglos a la *Clave* de Melitón, es una enorme enciclopedia de toda la ciencia profana y religiosa de la época. Como obra compilatoria de todas las doctrinas entonces en auge, y formada en su mayor parte con extractos de libros, algunos de ellos perdidos, su utilidad para el conocimiento de la Edad Media es inmensa (3).

El desconocimiento de los límites geográficos del mundo dió rienda suelta a la imaginación de los antiguos, que inventaron regiones maravillosas pobladas de monstruos y pigmeos.

Estos pueblos singulares y animales fantásticos fueron minuciosamente descritos en las *Etimologías*, sirviendo de inspiración a los artistas románicos.

MIGUEL DURÁN,
Arquitecto.

(Continuará.)

(1) Cfr. DON CABROL: *Histoire du cardinal Pitra*. — París, 1893. La *Clave* y trabajos de Don Pitra, acerca de ella, están contenidos en los tomos II y III del *Spicilegium Solesmense*.

(2) Cfr. E. CARTIER: *L'Art Chretien*. — París, 1881.

(3) Cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, tomo I. — Madrid, 1883.

(1) *L'Art Chretien*.

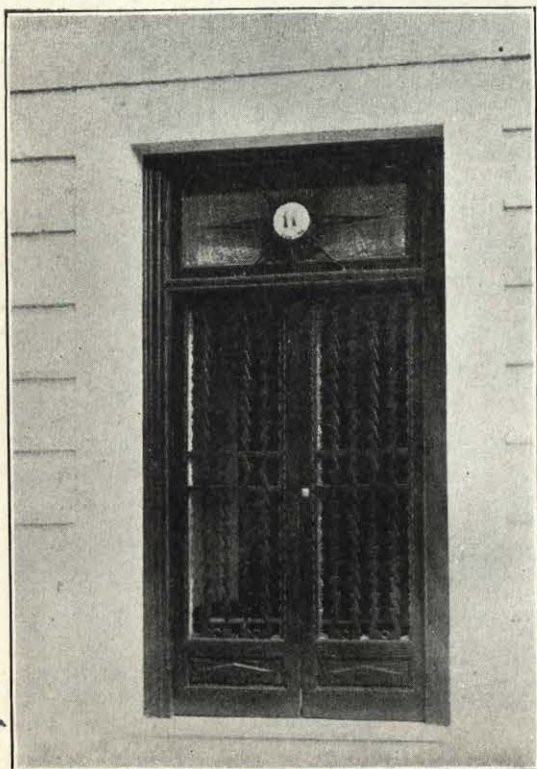
(2) ENLART: *Histoire de l'Art*, tomo I, 2.ª parte (André Michel). 1905.



MADRID. — PUERTA EN LA MONCLOA

Fot. Lladó.

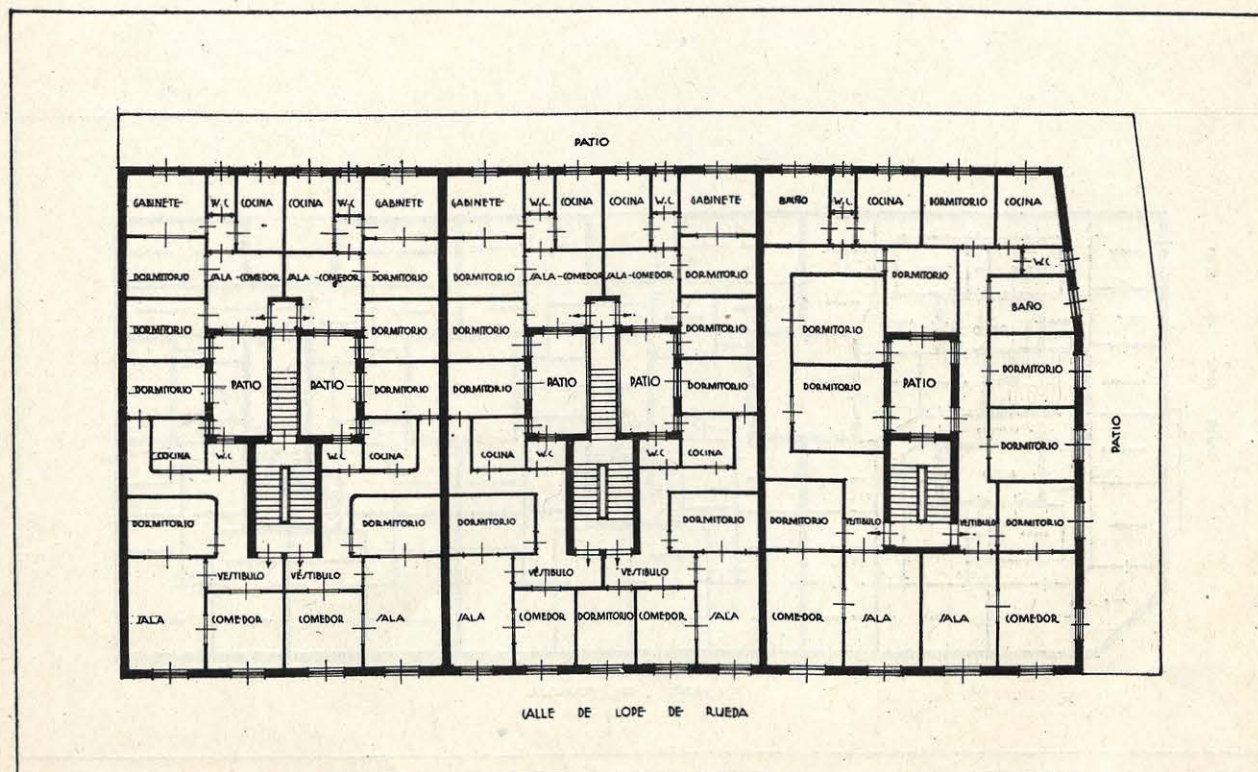
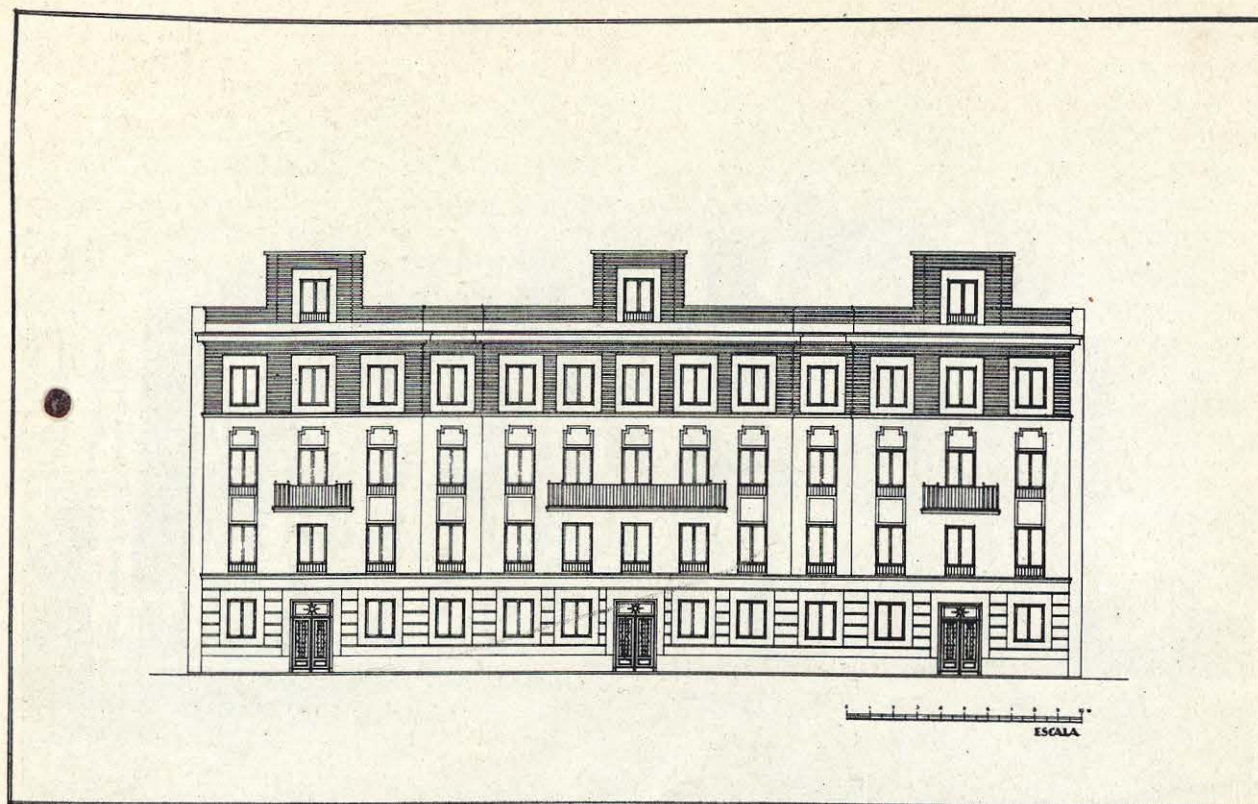
CASAS EN LA CALLE DE LOPE
DE RUEDA.
Arquitecto: J. M. Rivas Eulate.



Notas sobre dos grupos de construcciones económicas

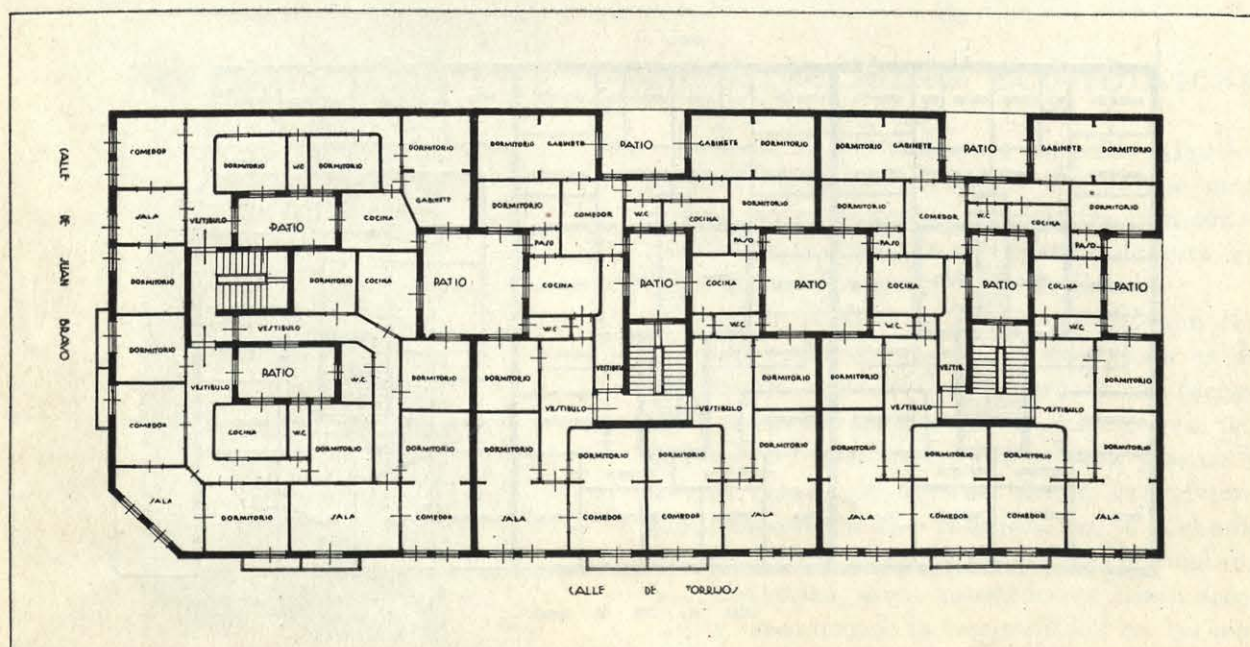
A base de viviendas de reducido alquiler para la clase media, que es el tipo que más escasea actualmente en Madrid, se han construido dos bloques, de tres casas cada uno, en las calles de Torrijos y Lope de Rueda.

Casas en la calle de Torrijos. — Fueron las primeramente edificadas. Su estructura es de hormigón armado. La construida con fachadas a las calles de Torrijos y Juan Bravo, tiene tres viviendas exteriores en cada planta; y las dos casas restantes del grupo, dos viviendas exteriores y una interior. En la fachada, ligeramente movida de planta, se ha buscado la simplicidad, tanto constructiva como decorativa, procurando la tranquilidad en las masas y proporciones. Lleva un ritmo de huecos que son sencillos en la planta baja y pareados



CASAS EN LA CALLE DE LOPE DE RUEDA. — ALZADO Y PLANTAS DE PISOS.

Arquitecto: J. M. Rivas Eulate.



CASAS EN LA CALLE DE TORRIJOS. — VISTA EXTERIOR Y PLANTA DE PISOS.

Arquitecto: J. M. Rivas Eulate.

en las restantes, de todos los cuales sólo hay uno volado por vivienda para acentuar la sobriedad. La nota de simplicidad que se ha querido dar ha sido conseguida solamente en parte, por no haber podido prescindir en absoluto de prejuicios de los que por tradición o enseñanza es tan difícil desligarse.

Casas en la calle de Lope de Rueda. — Su estructura, como la de las anteriores, es de hormigón armado. De las tres casas, dos constan de dos viviendas exteriores e igual número de interiores por planta; y la tercera, sólo de dos viviendas por planta.

La lección provechosa adquirida en la construcción de las anteriores casas, se ha procurado llevar a éstas, y las ideas que presidieron la formación de los proyectos del bloque de Torrijos, se han señalado en éste de manera más completa, acentuando los caracteres de sobriedad de la fachada, y buscando únicamente en la ponderación de las masas el efecto estético.

Se ha prescindido en absoluto de la escayola, tendiendo hacia la línea geométrica, aunque dentro de proporciones clásicas; y se ha disminuído el número de balcones volados, que tanto descomponen y pesan en las fachadas, poniendo sólo tres grupos de éstos en la planta principal. La fachada lleva revoco pétreo, sin despiezo, a excepción del piso de áticos, que queda de ladrillo aparente. No se ha falseado ningún material, apareciendo éstos con todo su valor, y se ha tratado de dar más importancia al conjunto, para formar un todo armónico, que al detalle, que casi desaparece.

Se ha intentado, en suma, que la lógica prevalezca en estos edificios, ya que por ser obra que persigue un fin económico debe ser ante todo racionalista.

JOSÉ MARÍA RIVAS EULATE,

Arquitecto.

(Fots. F. Salvador.)



UN «CHALET» EN SICILIA.

Arquitecto: García Mercadal.

ARQUITECTURA MEDITERRANEA ⁽¹⁾

El fenómeno geográfico ligado a nuestra vida es la habitación, que es tan efímera como la vida misma, y que si bien desaparece y se renueva con gran rapidez, presenta, por otra parte, una cierta permanencia, tanto en sus caracteres generales como en sus formas —en cierta medida éstas dependientes del ambiente—, de las condiciones naturales del suelo, variando, sin embargo, poco la estructura fundamental de la casa, por responder a pocas formas de economía agraria.

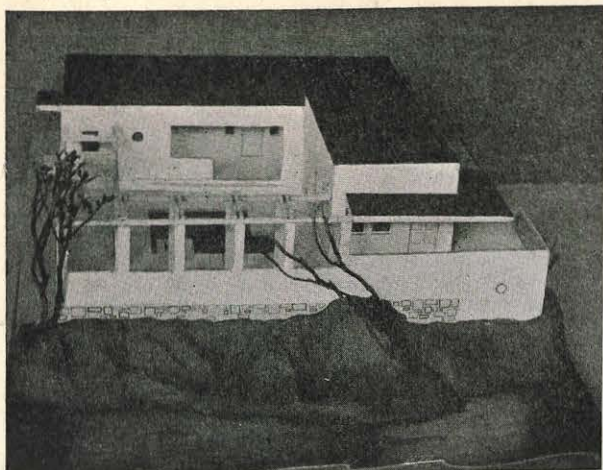
Entre todas, la casa rural, la verdaderamente popular, aquella que en sus orígenes es construida por un solo hombre, es la que expresa más claramente los caracteres de dependencia

frente a frente del cuadro geográfico, constituyendo un precioso documento de la historia.

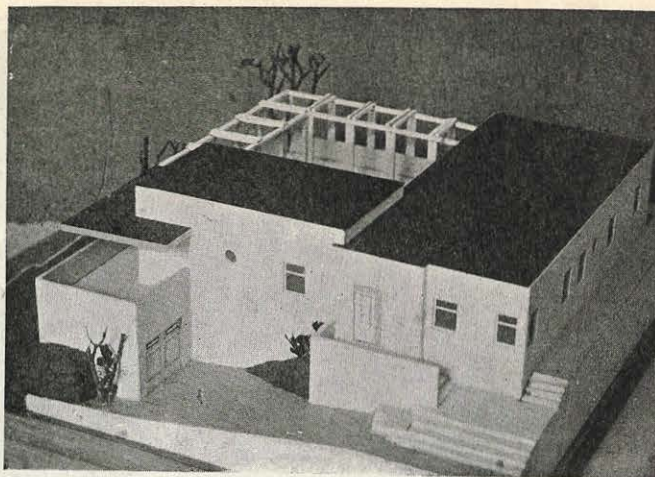
Existen lugares, como en algunos del mundo mediterráneo, donde esta dependencia de la casa al suelo es tan grande, tan íntima la compenetración con el paisaje, que se diría inseparable del mismo; la casa aquí es tan del paisaje como los árboles o los montes, la casa es como una vegetación natural.

Esta maravillosa compenetración de la Arquitectura con la Naturaleza, sólo la encontramos conseguida en las construcciones rurales, tan al margen de los cánones escolásticos, y constituye por eso mismo una de las mayores dificultades que tiene que vencer el arquitecto de hoy, eminentemente escolástico, cuando

(1) Notas de un estudio en preparación sobre «La casa mediterránea».



UN «CHALET» A LA ORILLA DEL MAR.



Arquitecto: García Mercadal.

debe construir en el campo, en plena Naturaleza.

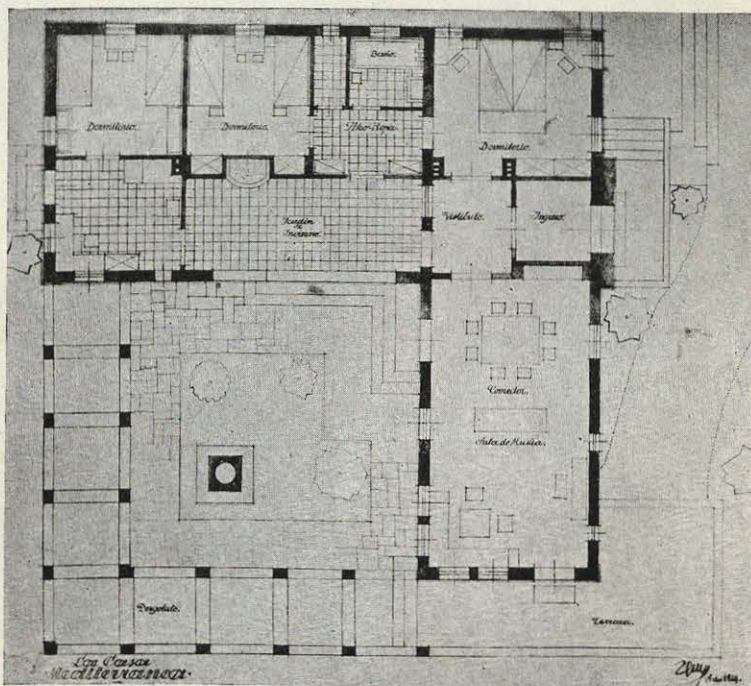
La clasificación más general que se hace de las construcciones rurales de Europa, es aquella que considera solamente dos tipos: *la casa de madera* del Centro y Norte de Europa, o sea las regiones forestales, y *la casa de piedra* o del mundo mediterráneo, que con un carácter uniforme se opone, por la serenidad de su suelo y la aspereza de sus montañas, a la Europa central y occidental. El carácter de estos tipos depende, sobre todo, del sistema de cubierta, siendo la casa de piedra, por su naturaleza misma, susceptible de variaciones mucho más caprichosas que la casa de madera.

La habitación rural es, ante todo, un hecho de economía agrícola; y así, Demangeon clasifica las habitaciones rurales, no por sus materiales ni por sus formas exteriores, sino más bien por su plan interno, por las relaciones que se establecen entre los hombres, los animales y las cosas, por lo que podemos llamar su función agrícola, ya que el campesino concibe su casa como un instrumento de trabajo que adapta a las condiciones de explotación.

Es la casa en altura, cubierta en terraza, del tipo de las que encontramos en buena parte del Mediterrá-

neo, ese tipo de casa de la que Bernard, en su encuesta sobre las habitaciones rurales de los indígenas en Argelia, dice que no evoluciona nada o que evoluciona poco, porque ella realiza la perfección de un tipo de habitación, grosera quizás, pero original y acabado en su género.

Las fantásticas estructuras de estas casas mediterráneas son sus cubiertas abovedadas

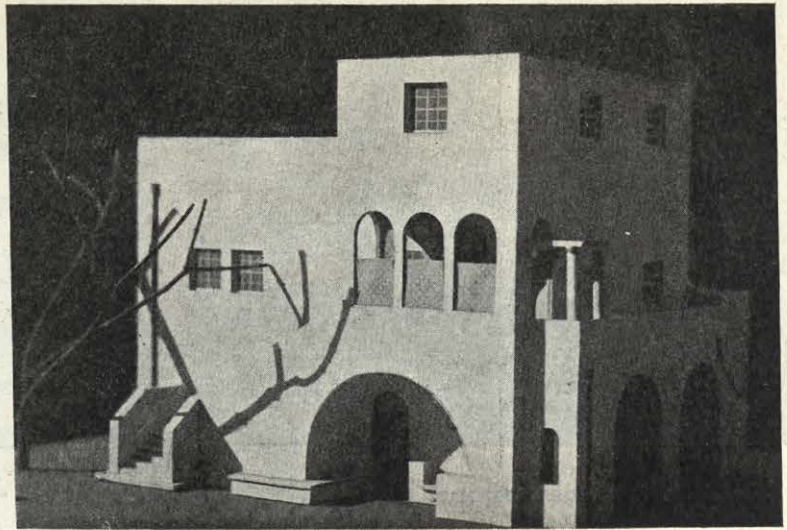


UN «CHALET» A LA ORILLA DEL MAR, CON PEQUEÑO JARDÍN, PERGOLATO, GARAGE...

Arquitecto: García Mercadal.



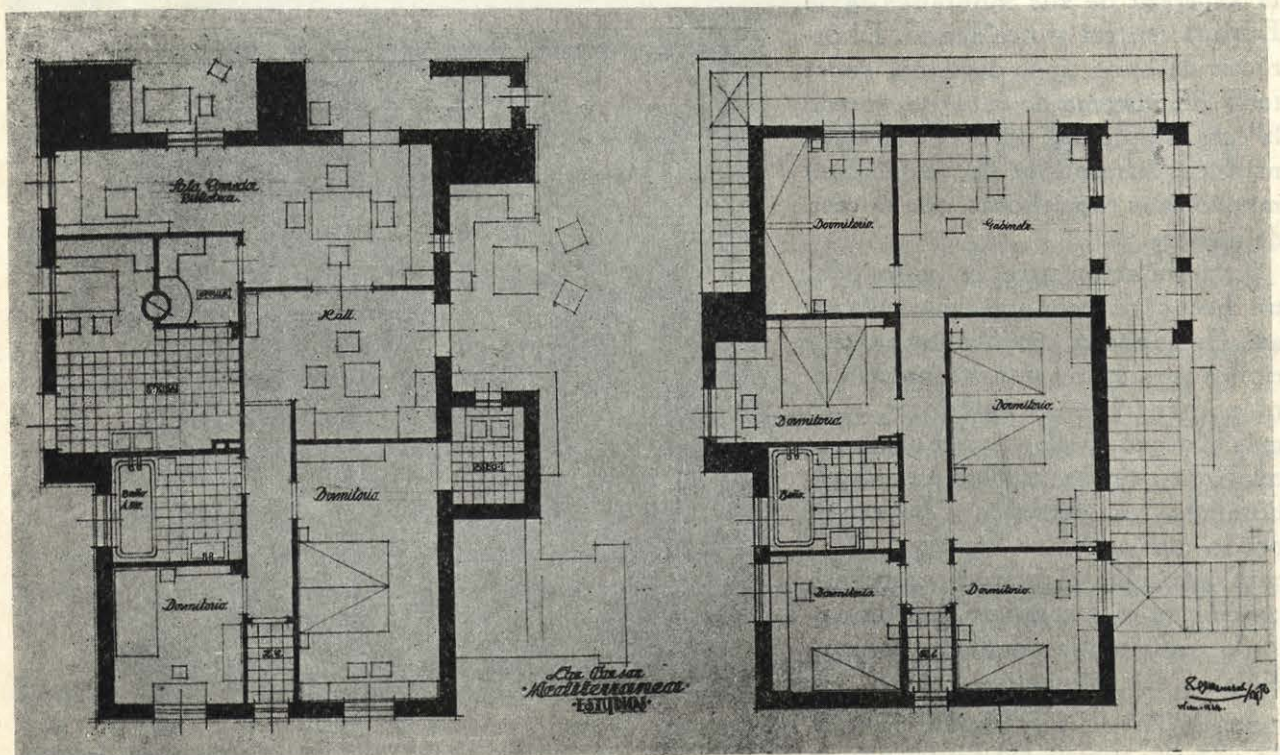
UNA CASA EN SICILIA.



Arquitecto: García Mercadal.

acusadas al exterior y como modeladas a mano; son elementos espontáneos, creación de este pueblo meridional, que armonizan perfectamente con el paisaje, con sus grandes pinos aislados y dispersos sobre las colinas y los valles, con las palmeras traídas por los sarracenos durante el tiempo de su dominación, que

se remonta a los siglos VII y VIII, y que tuvo una tan evidente influencia étnica sobre estas regiones, influencia que sobrevive en la técnica y en el gusto del arte de la construcción, y que se funde, primero, con la tradición arquitectónica romana y griega; más tarde, con las influencias normandas, y que se ha conservado hasta



UNA CASA EN SICILIA. — PLANTAS BAJA Y PRINCIPAL.

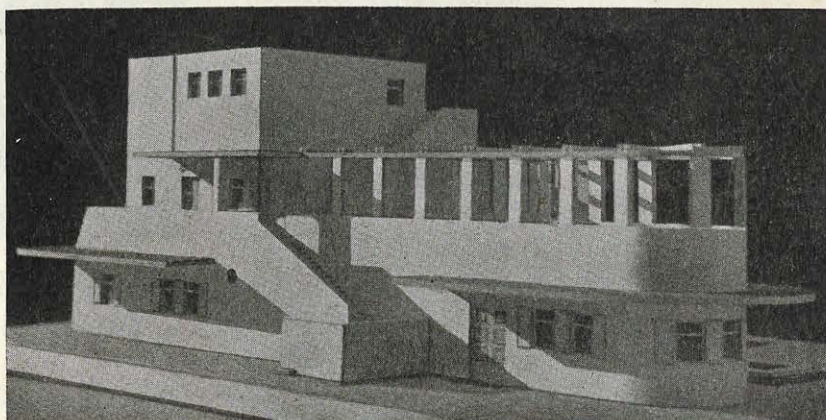
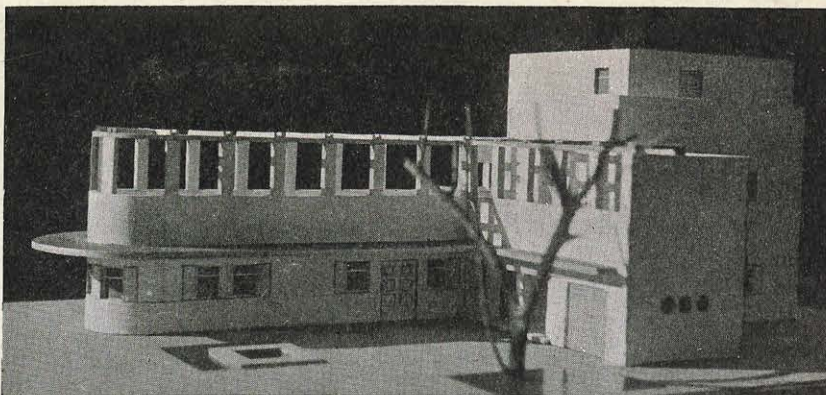
Arquitecto: García Mercadal.

hoy en la arquitectura rural, en la vida y en el arte popular de la costa meridional tirrena.

De todos conocida la máxima importancia del Mediterráneo en la historia de la civilización; aquí el antiguo florecer de fenicios, cretenses, etruscos, cartagineses; aquí la gloria de Grecia y Roma; aquí la civilización cristiana y el imperio de Constantinopla, el dominio de los árabes y la grandeza naval de Génova y Venecia...

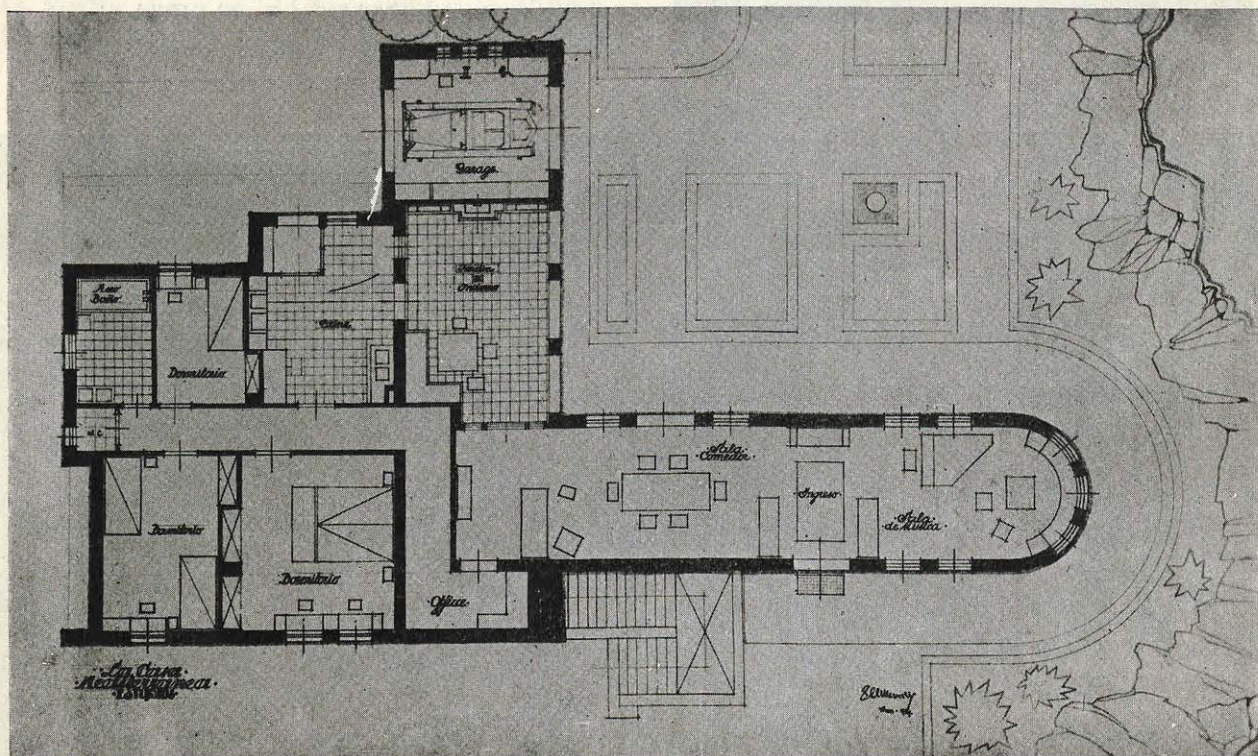
El mundo mediterráneo, que engloba la Europa meridional, el Asia occidental y el África septentrional, presenta una gran homogeneidad, debido a que la estructura de su suelo, el clima, las producciones naturales y las condiciones de vida, dan a sus diversas partes una fisonomía idéntica.

Las características mediterráneas son las mismas en las



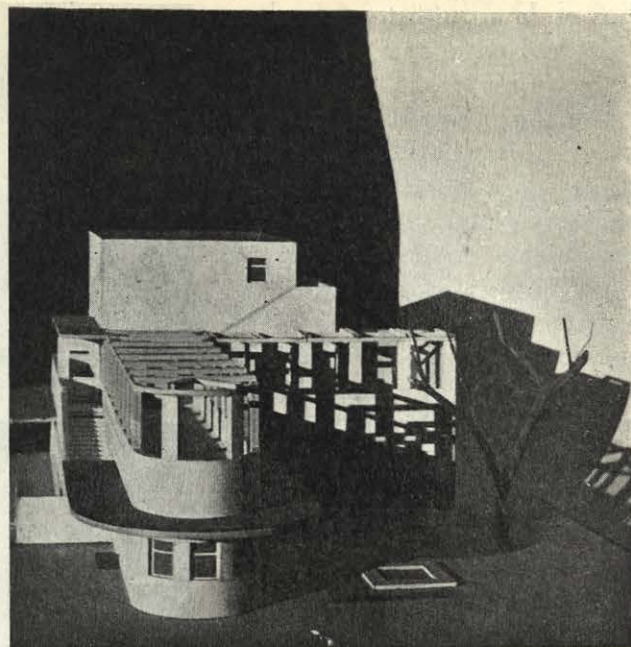
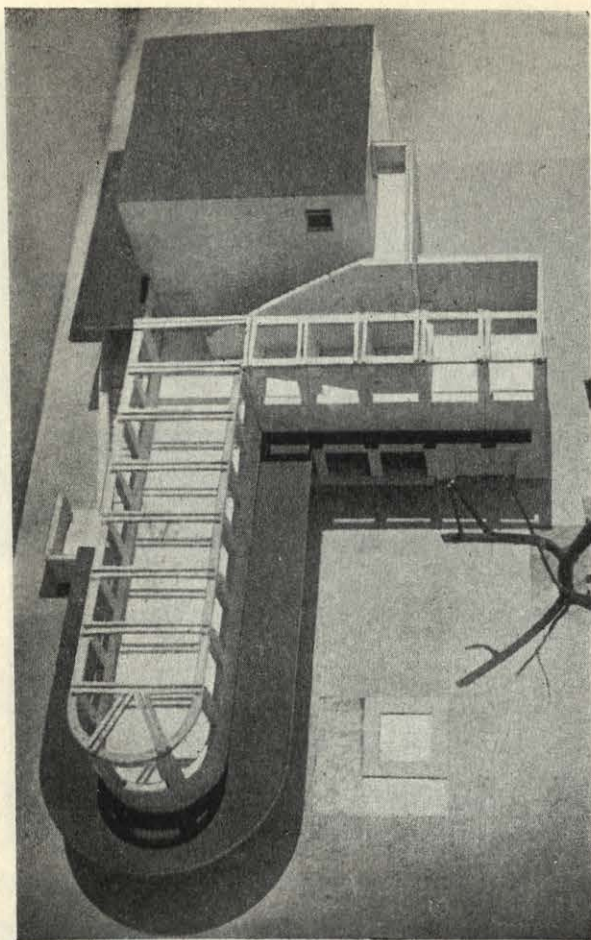
CASA A LA ORILLA DEL MAR.

Arquitecto: García Mercadal.



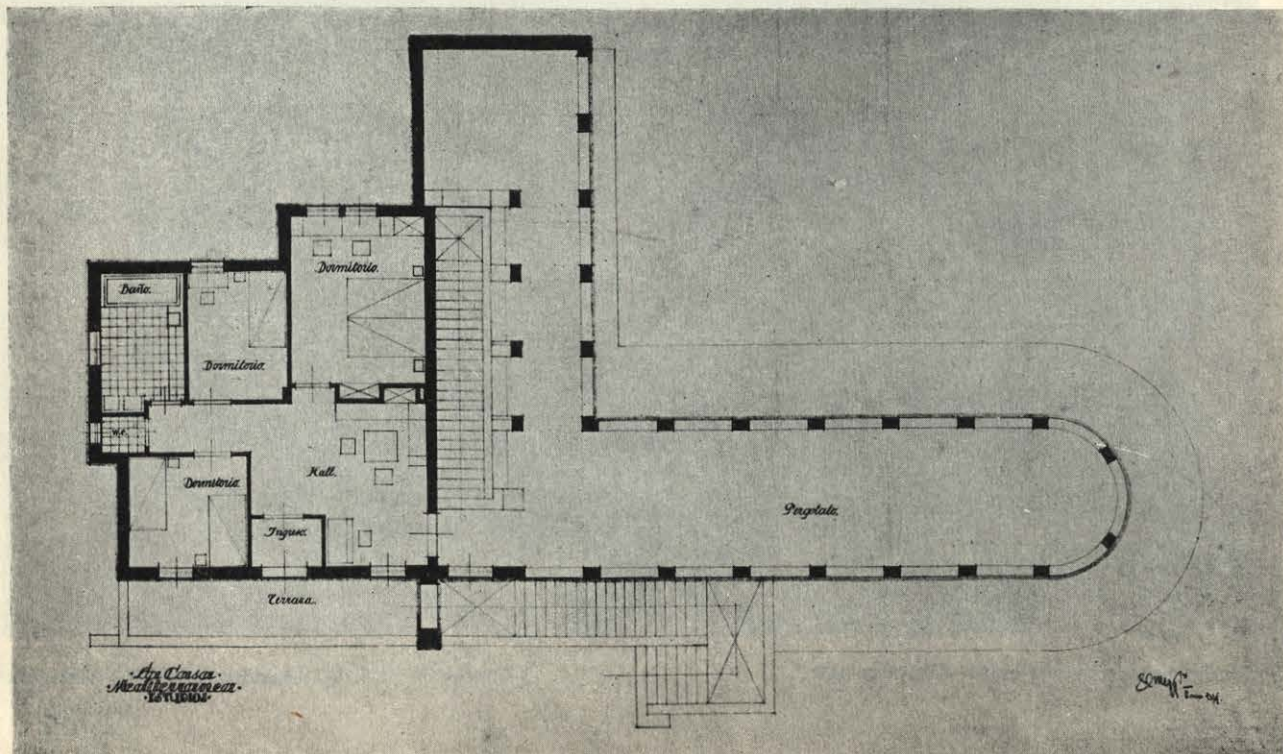
CASA A LA ORILLA DEL MAR. — PLANTA BAJA.

Arquitecto: García Mercadal.



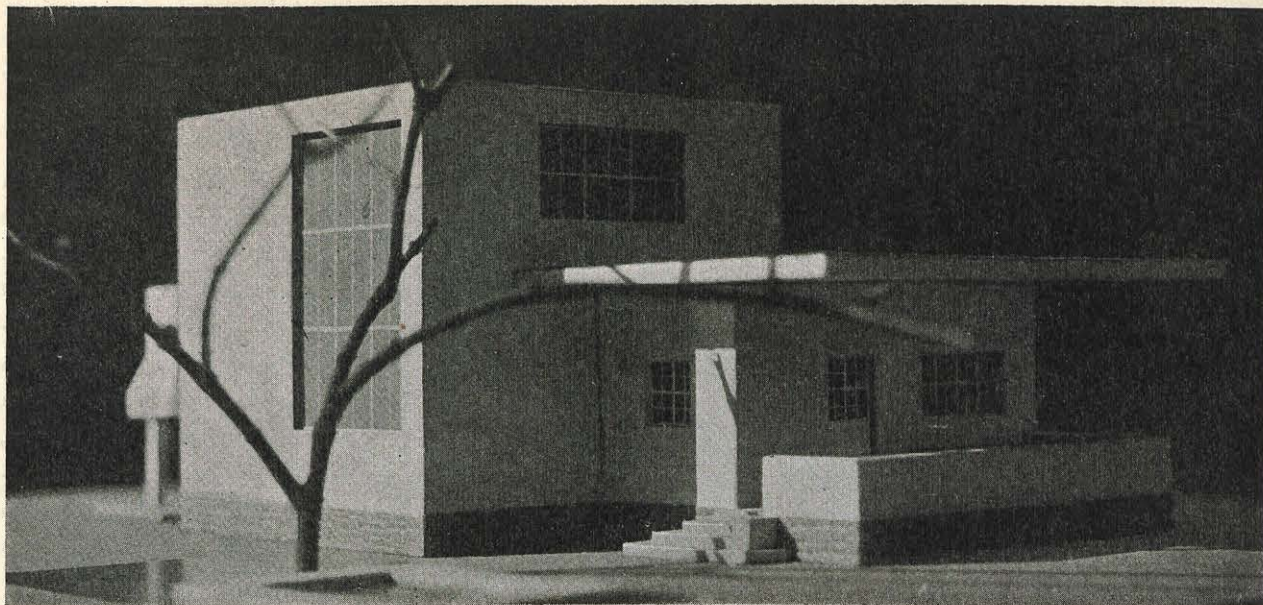
CASA A LA ORILLA DEL MAR. Arquitecto: García Mercadal.

CASA A LA ORILLA DEL MAR. — VISTA DE PÁJARO: PERGOLATO.
Arquitecto: García Mercadal.



CASA A LA ORILLA DEL MAR. — PLANTA PRINCIPAL.

Arquitecto: García Mercadal.



ESTUDIO PARA EL PINTOR SR. LAFUENTE, EN MÁLAGA.

Arquitecto: García Mercadal.

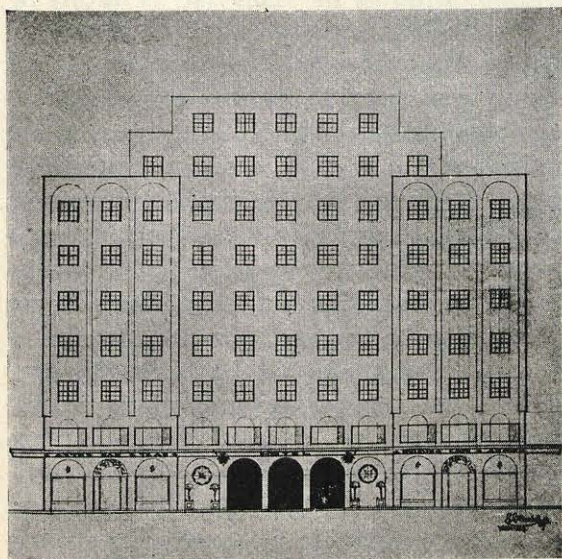
dos zonas en que lo podemos considerar dividido: Mediterráneo occidental o romano y Mediterráneo oriental o griego.

En la arquitectura, estas analogías de fisonomía las encontramos lo mismo en las islas griegas (Santorín) como en las costas del Egeo, en Sicilia como en la Campagna o la Puglia, Nápoles, islas de su golfo, Ischia, Capri, Pro-

cida, costa amalfitana, Levante español o Norte de África, por lo cual nos proponemos demostrar en nuestro estudio que existe fundamento para poder hablar de una *Arquitectura mediterránea*.

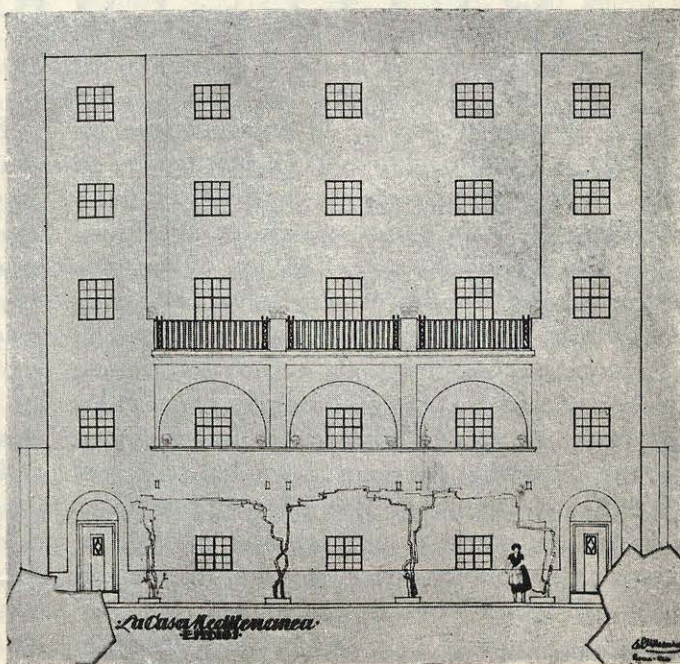
F. GARCÍA MERCADAL,
Arquitecto.

Roma, 1926.



UN HOTEL DE VIAJEROS EN PALERMO.

Arquitecto: García Mercadal.



ESTUDIOS PARA «LA CASA MEDITERRÁNEA».



MACIZO DE PEÑA SANTA DE LOS PICOS DE EUROPA. REFUGIO DE VEGA-REDONDA.
Arquitecto: Julián Delgado.

ARQUITECTURA ~ NATURAL ~ DE ARTE MAYOR

La construcción está tan identificada con el paisaje que parece un trozo de él. El artista acusa en ella su gran e impresionable sensibilidad, y tal amor a su obra y a la montaña que llega a una cumbre de su arte y, con la humildad de sus medios, hasta el alto y augusto ritmo de las cosas de la Naturaleza.

ARQUITECTURA NATURAL

NADA existe en la Naturaleza que no sea bello; pero hay en ella trozos en los que aparece como una exaltación de sí misma y en donde concentra su expresión más apasionada. Así en los paisajes de alta montaña, donde los canchales, de formas fantásticas, se enredan en penachos de nubes; así donde las cumbres, en el hondo silencio de la nieve, se visten con los más encendidos colores y el viento silba entre los pinos su bárbara sinfonía; así cuando, en las grutas, el alabastro se escurre en húmedos maravillosos palacios de ensueño, o si el mar se quiebra contra las morenas rocas cuando las ciñe con la mantilla de blanca de su espuma.

En esos lugares yace la más alta emoción estética. Y esta emoción es *emoción de arquitectura*.

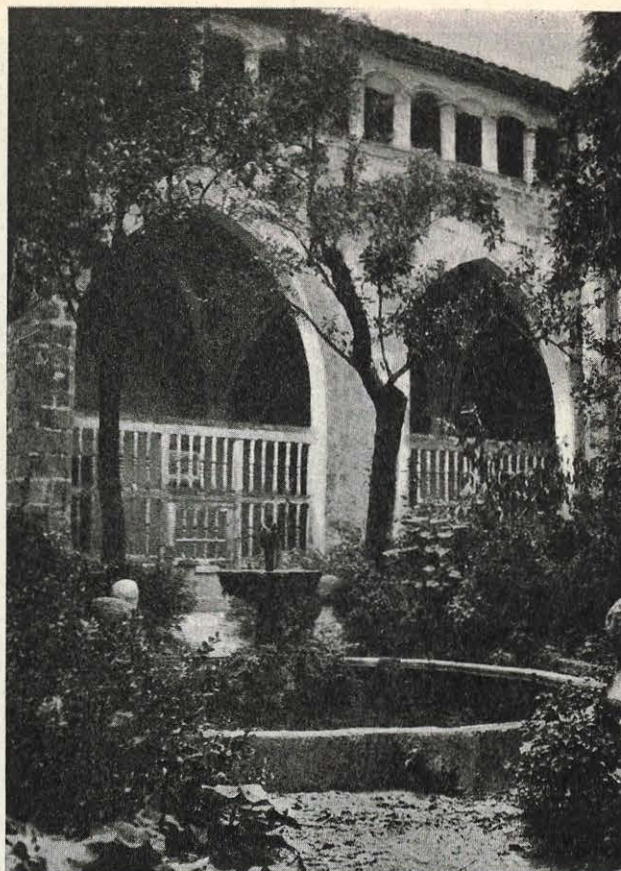
Es arquitectura natural, para el artista, la percepción armoniosa del Universo, en la cual hay como una creación arquitectónica. Creación, porque en la dilección la hay en cierto modo; y si elegir es crear, o mejor poner ante las cosas el cristal de nuestra idiosincrasia, pues que luego habrán de verse a nuestro través, para el arquitecto paisajista originalidad es obediencia y como un encuadrar de un gran poema dos o tres estrofas armoniosas.

En arquitectura natural hay arte mayor y arte menor. El arte mayor presenta a la Naturaleza tal como es, no la toca, no la envilece; el arquitecto, en este caso, no traza, únicamente muestra. El paisajista pintor sabe que colocar el marco es casi componer el cuadro, y para el paisajista arquitecto esto lo es por completo.



TARRAGONA. — EL JARDÍN DE LA CATEDRAL.

Fot. Colás.



SEGORBE. — JARDÍN DE LA CATEDRAL.

Fot. Colás.

Al situar un edificio ante la naturaleza libre, trazando en él los huecos que han de ser puntos de vista para quien su interior habite; al situar el belvedere en el punto culminante desde donde las perspectivas son más bellas, el arquitecto crea, eligiendo, esta arquitectura de arte mayor; y cuando, además, no la pervierte con postizos de artificial arquitectura débil, cuando sabe obedecer en la arquitectura humana indispensable el sentimiento natural del paisaje, entonces, artista, ha alcanzado una cumbre de belleza.

El arte menor en arquitectura natural se conoce también con otro nombre: Jardines.

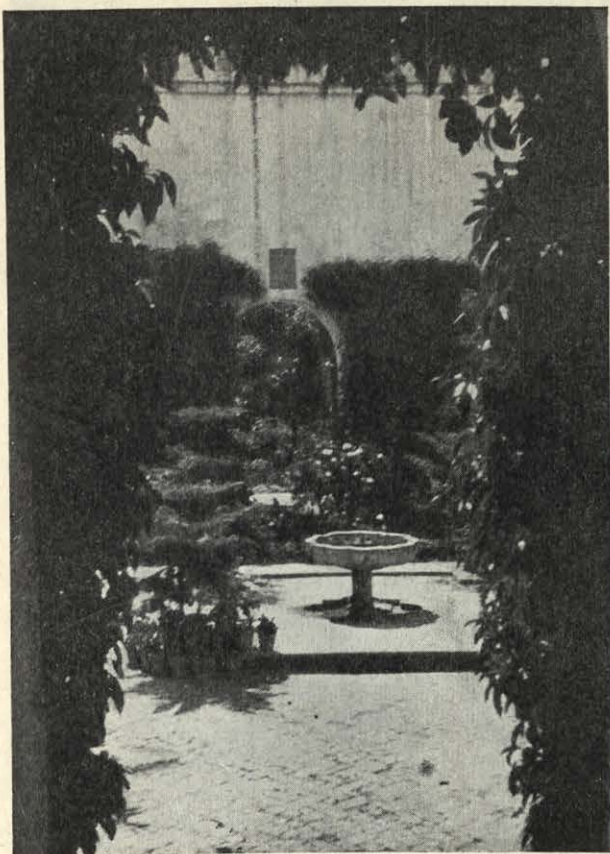
Es la arquitectura del jardín la más noble que humanamente pueda trazarse: es verdadera, es unida al ambiente, es viva y es bella. En el jardín se ordena, en humano equilibrio, lo que en el natural aparece divinamente desordenado, y en él, la Naturaleza se ofrece al hombre en graciosa amable sencillez.

En arquitectura natural de arte mayor no

habrá, generalmente, belleza, sino *suprabelleza*; he ahí *lo sublime*; en ella la arquitectura de roca es el poema heroico. Pero la belleza en sí, siendo siempre la misma en los objetos, varía en sus grados según el punto de vista de quien la contempla; y así, para los espíritus de altura, esta arquitectura de arte mayor puede ser *bella*; para quien no sea un alma cumbre, será *sublime*; para quien el natural es sublime, el jardín es bello; para quien el natural es bello, el jardín es *lo delicado*.

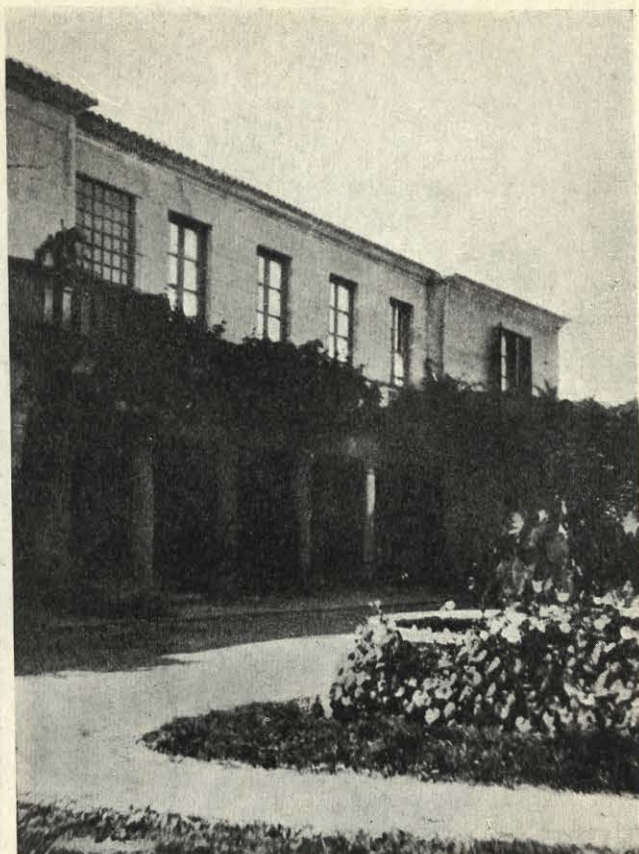
No debe nunca faltar en el jardín *la gracia* en la disposición. Esta gracia tiene su matiz: en el jardín inglés es *lujo*, acaso un pintoresco lujo; en el jardín germano es la busca de lo delicado en lo grande; en el francés es *ligereza*, el jardín francés sería la mediatinta de los jardines; en el jardín italiano esta gracia es *melancolía*, una suntuosa melancolía; en el de España es un *cuidado desorden*, el jardín de España es el claroscuro de los jardines.

Los jardines españoles, en regiones de climas



SEVILLA. — JARDINES DEL ALCÁZAR.

Fot. Colás.



PONTEVEDRA. — JARDÍN DE CAMPOLONGO.

Fot. Pardo.

tan varios, acusan también su variedad fuertemente, pero hay en ellos una honda identidad de gusto: ese algo romano, ese mucho mudéjar y muchísimo barroco que late dentro de la arquitectura hispana y que vive en todos nuestros jardines, desde aquellos que parecen semejar a Versalles hasta los que traen recuerdos persas o coincidencias indias. El jardín gallego en los pazos: suaves colores y una honda serenidad vigorosa; el jardín montañés y astur: marco verde de las viejas casonas; el castellano y leonés, sobrio y pardo: melancólico en los claustros o con gallarda prestancia en los palacios señores; el jardín catalán y levantino, jardín mediterráneo, en que la luz vibra con sin igual alegría; el jardín andaluz, donde el azul ciega y el perfume embriaga; el jardín extremeño, en que parece vivir el serio lujo rural de las antiguas casas coloniales... Todos muy caracterizados en sí, llevan ese sello que los hace unos en esa extraordinaria colección en la que tan variamente están ma-

tizados todos los sentimientos: el jardín galante a lo Aranjuez o La Granja, el monástico a lo Escorial; el que halaga a los sentidos con inefables armonías en el Generalife; el que en Montjuich atrae el avance gigantesco de la ciudad, o el que se recata escondido entre los pelados cerros de Brihuega; el que encuadran los arcos claustrales en Barcelona, en Segorbe, en Astorga, en Guadalupe; el que en Silos lanza hacia el cielo el dardo del surtidor brillante; el que Gaudí levanta en Barcelona, mirador único y maravilloso; el de la Abadía, delicadamente abandonado; el que en Tarragona es casi italiano por latino; el que en Cadahalso decora con su ruina gentil un rudo plateresco de granito; el que se deshace en Chamartín de la Rosa, o en la Moncloa se renueva en desmayado gesto romántico; el que en Córdoba perfila los naranjos sobre la arquitectura blanca; el que ríe en Sevilla, el que en Pontevedra se abraza a la arquitectura barroca...

Toda arquitectura es consecuencia de unas



ÉCIJA. — PATIO DEL MARQUÉS DE PEÑAFLOR.

Fot. Tienda.

condiciones climatológicas, y ésta lo es como ninguna; por eso es siempre verdadera y noble. Al humanizar el paisaje natural, el jardín es como su traducción, o como su exaltación; es la creación de un pequeño mundo con un caos de materiales dispersos que se agrupan respondiendo a una interior armonía. En esta emoción armónica que informa el alma del jardín, está toda la personalidad del artista

que lo traza; y así, es por ella por la que el jardín, a pesar de estar siempre formado por los mismos materiales, viejos como el mundo y nuevos como él, responde en perfil arquitectónico a la estética de su época y a la necesidad del momento. Hay en el jardín la arquitectura balbuciente y joven de los tiempos de gesta y los esplendores que han dado en llamarse *decadencias*, desde el bosque sagrado al humilde jardín en el claustro humilde, y desde el pensil real al discreto pedazo verde de la casa obrera, pudiendo ser todos, y debiendo serlo, acabadas obras de arte.

También hay en el jardín la arquitectura industrial, la que sólo persigue fines industriales, y que, por eso, nada superfluo quiere. En esta *industria*, que se ha denominado *agricultura*, la arquitectura fabril es el huerto, la era, el barbecho...; cuanto en ella hay es natural, plegado al clima y al suelo, sencillo y verdadero; en arquitectura natural, la arquitectura popular coincide con la industrial, así como el arado moderno continúa el romano.

Al trazar el jardín, es lo primero sentir con perspicacia el ambiente para elegir el lugar donde haya de asentarse, y después emplear sólo especies que naturalmente puedan vivir en ese suelo. ¿Permitiría la Naturaleza una desobediencia? Ciertamente que hay también el *Jardín Botánico*, en que todas las especies viven juntas; pero eso no es arquitectura, sino más bien como un bazar de ropas hechas.



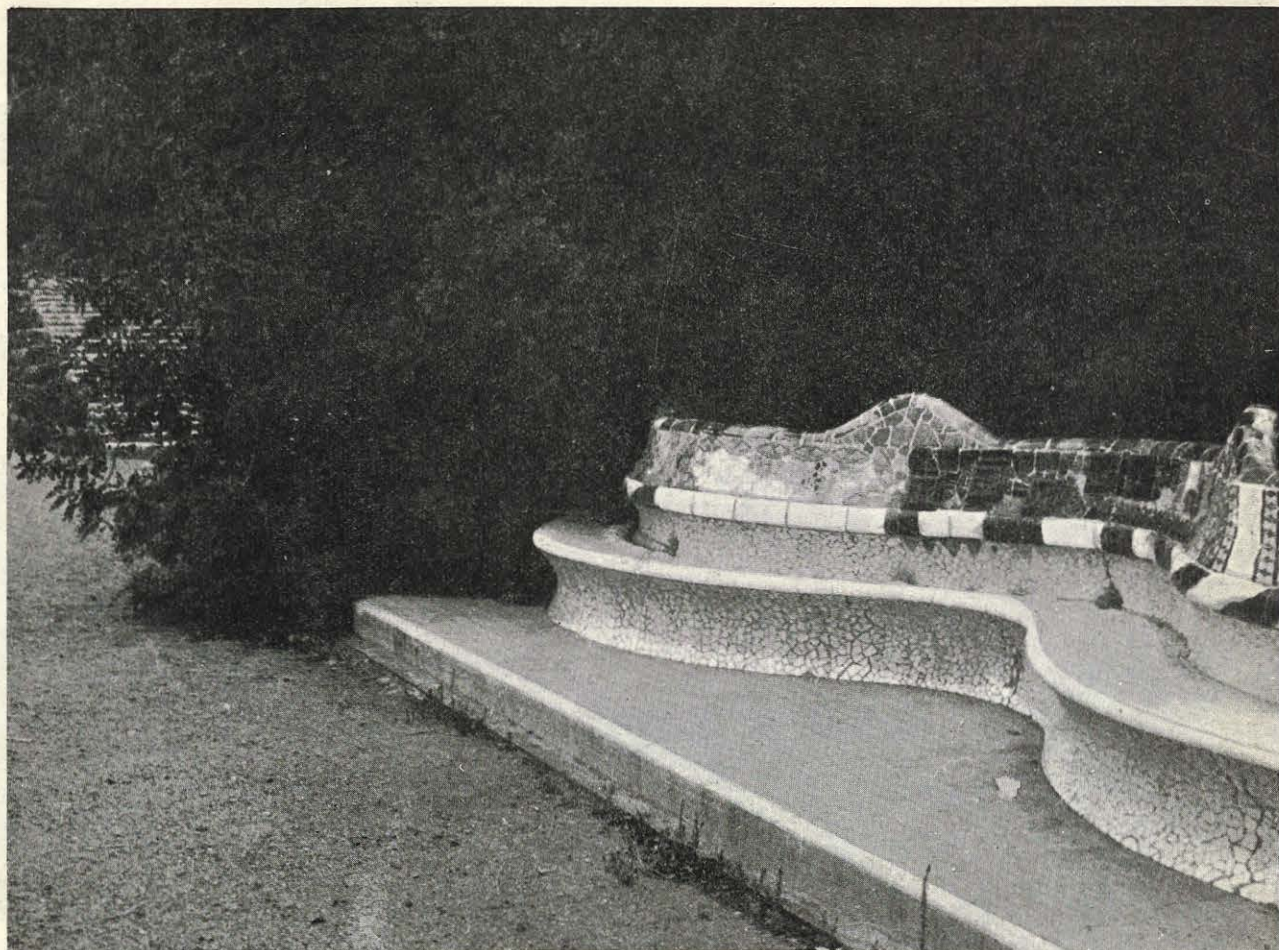
SEVILLA. — JARDINES DEL ALCÁZAR.

Fot. Colás.

En el jardín, las plantaciones de vida forzada, productos de estufa o de otro medio artificial, además de tener una vida efímera, desentonan siempre, por su forma, su color y su calidad, con cuanto las rodea.

El manejo y disposición de los colores en el jardín es delicada y sutil empresa. La gama de verdes, desde el claro al rojizo, es algo así como los fondos en tapicería, y sobre ella las flores, con su vibrar brillante, se destacan con la gallardía del clarín en la penumbra de la orquesta; la luz se rompe en ellas en mil reflejos y parece residir en su interior, y por eso su empleo obedece a normas semejantes al de las taraceas de los mosaicos o de los cristales en vidriería. En el sol los rojos y amarillos adquieren su máximo valor, en la penumbra los carmines y violetas, y en las umbrías los blancos y, sobre todo, los azules vibran con sin igual luz delicada.

Dícese que hay varias escuelas de trazados, la pintoresca y la geométrica, y hasta la clásica y la romántica. Pero en este arte, como en todos, no hay escuela que tenga autoridad alguna para imponer al artista norma cualquiera. Ciertamente que es muy difícil conseguir una impresión (huella) humana en el jardín si no es por medio de la Geometría. Pero esta impresión épo-



BARCELONA. — BANCO-BARANDILLA EN EL PARQUE GÜELL. — ARQUITECTO: ANTONIO GAUDÍ.

Fot. Colás.

drá ser necesaria? En este sentido *geométrico* puede llegarse a lo más, a los mayores radicalismos (?) a lo expresionista, sin menoscabar belleza al jardín, y en el estilo *pintoresco* tampoco hay limitación.

Las edificaciones son, a veces, necesarias en el jardín, en el cual, por ser más humano que la arquitectura natural de arte mayor, los edificios pueden expresar sus armonías con esas formas de artificio, abstractas y habituales, que comúnmente se llaman *arquitectura*. Y esta *arquitectura* puede matizar de tal modo el jardín, que le imponga su carácter: una *arquitectura* audaz da a todo el jardín un perfil audaz. Y lo mismo que *el carácter*, la arquitectura puede imponer *el estilo*, y aun *la moda*, que es en el estilo el matiz de la variación tenue que indica vitalidad.

El elemento arquitectónico con que el jardín

se compone, *elemento natural*, es el más noble que el hombre puede ordenar; mas si al lado del *elemento natural* de composición consideramos uno cualquiera de los de la colección de frases hechas que constituye hoy la *arquitectura de artificio*, nos es difícil contener una sonrisa; pero conviene no parar mientes en ella y callar cómo en lo más hondo de toda empresa humana no hay sino humorismo.

Después de dibujada su idea en el papel, el arquitecto espera con impaciencia el momento de *realizar* en el natural. El natural dice siempre con su idioma, rudo y franco, las equivocaciones y los aciertos, y es, en suma, *la obra*.

En los proyectos de jardines, el paisajista, por lo general, construye en *futuro*. Su imaginación concibe las formas completas, desarrolladas en su más amplio crecimiento y sirviendo a su propósito estético totalmente; pero, al



TARRAGONA. — EL JARDÍN DE LA CATEDRAL.

Fot. Colás.

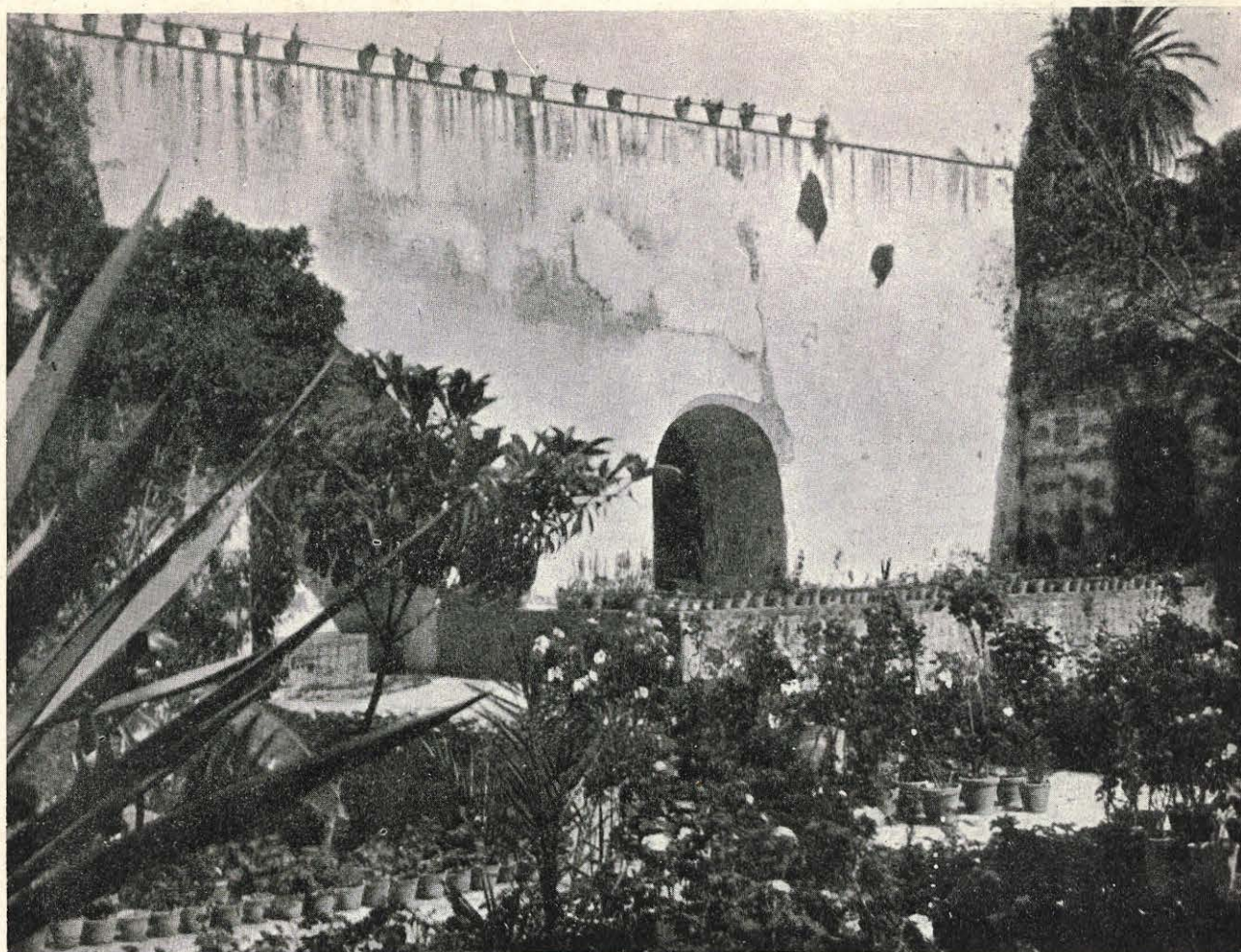
realizar, en las plantaciones y los trazados, todo es humilde, todo es menudo, pueril; el arquitecto ha de replantear su obra con serenidad y paciencia, pensando que acaso nunca verá aquello que imaginó y cuyas primicias dirige. En las especies de crecimiento lento hay como una sosegada prestancia que es difícil conseguir con otras de crecimiento rápido, aunque estas últimas puedan dar al arquitecto un valor aproximado de forma sin nobleza en el material, y que son, en la arquitectura de jardines, *la escayola vegetal*, de la cual, como de la otra, el arquitecto no puede librarse siempre.

Y si en el trazado, mínima parte de la arquitectura del jardín, no ha de ver el arquitecto su idea realizada, ¿qué decir de los cambiantes colores que las horas y las estaciones irán trayendo? ¿Qué de los perfumes de las flores que aun no nacieron? Y, finalmente, ¿qué de todo

aquello no dibujable, que es el alma del jardín y que se irá completando día por día?

En el jardín el hombre guía a la Naturaleza, pero ésta le completa; por eso es imposible pervertir en el jardín como un señorial empaque, que acaso apunta más allá donde el jardinero no alcanzó con su previsión hábil. Y así ha de ser, pues que la obra se compone no sólo con aquellos elementos de forma que han hecho, impropriamente, llamar a este arte *aquitectura verde*, sino con la atmósfera, el sol, la noche, la lluvia, el viento... Trabaja el arquitecto, en el jardín, como los héroes de los antiguos poemas, en que los dioses, apasionados en las luchas humanas, prestaban ayuda a sus paladines para salir airosos de las situaciones aciagas; y así, en el jardín rima el arte humano con el suprahumano en delicada grandiosa mixtura.

En arquitectura hay, como en toda cosa, lo exterior y lo subjetivo, *la épica y la lírica*. Hay



SEVILLA. — JARDINES DEL ALCÁZAR.

Fot. Colás.

la arquitectura de narración, arquitectura aparatosa y expresiva, especial para multitudes amorfas, arquitectura de edificio público, y también la que busca el espectador selecto y, en él, lo más selecto de su ser donde encuentra un oído para su apagada armonía. En el jardín no hay sino arquitectura *lírica*.

No es posible suponer que el espeso pueblo endomingado que llena los parques modernos de nuestras ciudades sea capaz de sentir la *lírica* del jardín. La multitud, en el caso más favorable, puede percibir hasta el bello trazado del jardín, su vario color, su característica perspectiva y, finalmente, hasta toda su plástica externa. Pero su total emoción únicamente se revela al individuo, al *yo*; para él es el jardín rendido completamente, así en aquello que es recreo de los ojos, dinámicas y matizadas formas, como en las fragantes vaharadas

que son su aliento, como en las notas claras de la fuente sobre la acequia, como, en fin, en todos los demás primores con que el jardín va engalanando las horas. ¡Qué imposible, para el arquitecto, con su *arquitectura de piedra*, suscitar emoción parecida!

La potencia arquitectónica del jardín no actúa, pues, simplemente sobre los sentidos que suelen conmover, habitualmente, las artes plásticas, actúa sobre todos ellos; y sobre el espectador, de un modo *lírico* íntimo, directo y recatado, por eso le requiere para sí, celosamente.

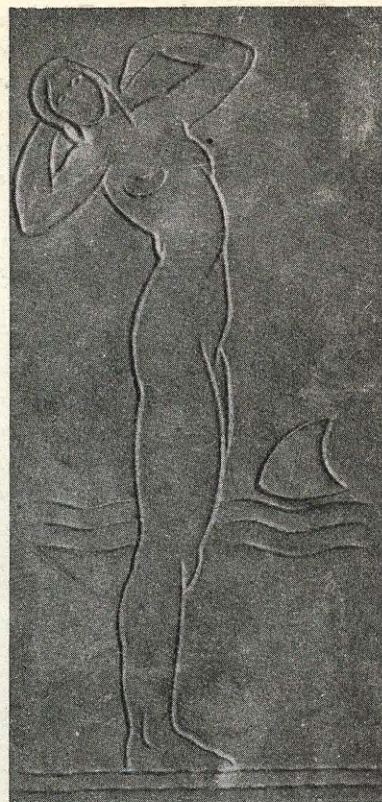
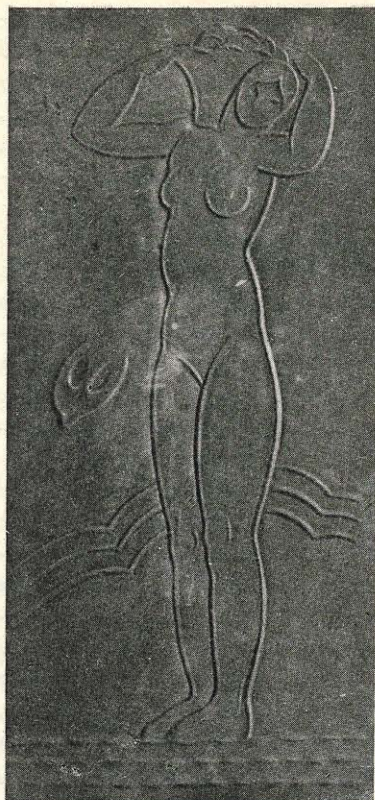
«Jardines—dice Pérez de Ayala—.
¡Dijéranse estados del alma!
El estanque en arrobo es ojo casto,
y de firmamento está hambriento...»

ENRIQUE COLÁS HONTÁN,
Arquitecto.

Madrid, 1926.



LA MADRE.
Escultor: Juan Adsuare.



HIERROS REPUJADOS.

Dibujos: Federico Ribas. — Repujados: Zurro.

REVISTA DE LIBROS

GOOD AND BAD MANNERS IN ARCHITECTURE, por *Tristan Edwards*. — Philip Allan and Co. Londres. El propósito del autor al escribir este libro, está impreso en la cubierta: «Este libro plantea la cuestión de cómo se comportan los edificios entre sí» Contrasta los edificios egoístas, presumidos y descorteses con los sociables y bien educados, e invita al público a que actúe de árbitro de sus aspiraciones opuestas.

Está dividido en cuatro partes, cuyos títulos son: «Valores cívicos», «Una calle bien educada», «La muletilla de la monotonía», «Sinceridad urbana y de otras clases».

CAPÍTULO I. — *Valores cívicos*. En este capítulo el autor establece el concepto de *urbanidad*, resultado de los buenos modos, y cuya ausencia se llama descortesía. En una ciudad en que los edificios comerciales, de oficinas y privados tengan con los principales edificios públicos la deferencia de no disputarles el efecto de preeminencia, usurpando las cúpulas, flechas, chapiteles, columnatas, etc., se mantendrá un cierto orden y jerarquía social, y el efecto plástico de unas cuantas estructuras importantes dominando el conjunto de los de menor importancia será altamente satisfactorio.

Cuando, por el contrario, la cúpula de la catedral se vea contrarrestada por la de un gran almacén de tejidos, que si bien tiene menos luz, tiene mayor altura y por la noche nos lanza los rayos de sus anuncios luminosos; cuando un Banco haga que el pobre Mausoleo se sonroje de su propia pequeñez; cuando nos tengamos que consolar de la desaparición de alguna maravillosa capillita con la contemplación del precioso chapitel que el droguero que le hizo derribar ha puesto sobre sus almacenes, no tendremos más remedio que reconocer que el *egoísmo*

de cada edificio y la falta de consideración hacia los demás edificios y hacia la ciudad no son los más a propósito para obtener un efecto adecuado de conjunto. Lo peor es dar el primer paso. La primera cúpula o chapitel que aparezca sobre un edificio comercial, en una agrupación urbana, producirá, indudablemente, el efecto de énfasis de acentuación que su dueño persigue. Tan es así, que todos los demás industriales de la calle o barrio, por no ser menos, se verán obligados a imitarle, mejorándole «en tamaño» a ser posible. Y ya es la carrera sin fin. Nadie puede ejercer más saludable influencia, y, por tanto, nadie será más responsable que los arquitectos para prevenir y evitar el que se llegue a semejante estado de cosas.

Lo mismo puede decirse con respecto a los rascacielos. No cabe duda de que un rascacielos es, desde el punto de vista del interés general, indeseable; es peligroso en caso de incendio, produce congestiones de tráfico enormes. Es indudable que si en una calle de altura moderada se construye un rascacielos, será el edificio que más llame la atención en ella y su valor comercial aumentará; pero en un teatro no se permite a los espectadores el levantarse con el pretexto de que el que lo haga verá mejor la escena. Aun suponiendo que un rascacielos sea un acierto plástico y estructuralmente, no por eso está redimido de su pecado original de falta de sociabilidad. Por muy bonita que sea la tela y el corte de un traje, no podrá usarse si no está dentro de la moda general del vestir, ni pueden vestirse de obispos todos los que creen que el traje episcopal les sentaría a las mil maravillas.

La única manera de defenderse contra semejante estado de cosas es la de fomentar el espíritu crítico en el público en general, llegando incluso a divulgar los proyectos de edificios importantes entre la gente y a formar

Sociedades cívicas que favorecieran y apoyaran las críticas populares, honradamente hechas. Y el prestigio de los arquitectos, como clase, aumentaría considerablemente con este interés inmediato del público, que si bien no sabe cómo se construye una cúpula, puede muy bien indicar dónde y cuándo puede construirse. Y el carácter de un edificio y su aspecto no dependerán tanto del lugar que ocupa como de su función social.

Estudia después la tendencia «monumental», fomentada, en gran parte, por los absurdos temas de «monumento para conmemorar la traída de aguas a una ciudad», etc., de las escuelas. ¿Por qué no conmemorar el feliz término de la red de alcantarillado? También en esto el público pudiera ejercer una sana acción



fiscalizadora. La monumentalidad y la habitabilidad son antagónicas, y un edificio debe ser, en primer lugar, habitable.

Debe tenerse siempre en cuenta la escala humana al estudiar, al proyectar un edificio, y muy especialmente al proyectar edificios comerciales, para evitar en lo posible la sensación de la insignificancia del individuo ante la enorme mole del edificio. Muchos comercios ganarían «comercialmente» por la disminución de sus escaparates.

El uso desenfrenado de los órdenes clásicos de enormes proporciones, con objeto de prestar dignidad a toda clase de edificios, lleva a una enorme confusión y desorden en el conjunto urbano.

El color, si se emplea independientemente de la forma y por su propio valor, se presta a producir intranquilidad y desequilibrio. En muchos casos, basta con la nota de color que proporcionan el tráfico, las gentes y las mercancías en los escaparates para producir ese efecto de vida y colorido en la parte baja de la calle, destacando sobre el fondo más gris de los edificios.

CAPÍTULO II. — Una calle bien educada. Este capítulo está dedicado a comentar la desaparición de la maravillosa Regent Street, proyectada por el gran arquitecto inglés Nash en el siglo XVIII.

La ciudad es la gran escuela de modales y cortesía arquitectónica, en oposición a la arquitectura rural, en que el aislamiento permite una mayor libertad de concepción y movimientos. La desaparición de un conjunto de arquitectura cívica, como el que era Regent Street, es tanto más lamentable por lo difícil que es de obtener y conservar una calle como tal conjunto. En su construcción y en su desaparición intervienen factores, no solamente de orden estético, sino sociales y políticos.

Una gran parte de culpa de la desaparición de esta obra maestra cae sobre la escuela de Ruskin, que sostiene que la arquitectura de estuco es arquitectura de segunda clase. Y una gran parte del público inglés culto, influido por esta escuela, ha asistido impasible a la demolición de uno de los conjuntos arquitectónicos más refinados y graciosos que haya habido en el mundo. El valor de los detalles no impedía apreciar los efectos de conjunto, acentuados por la unidad del material empleado, lo que permitía una enorme y constante variedad en los diversos

edificios, y, al mismo tiempo, una sensación inconfundible de unidad en el conjunto, de continuidad en la intención, de motivos arquitectónicos que se apoyan en los que les preceden y son la explicación de los que les siguen. La calle estaba proyectada como un fondo tranquilo, sobre el que se desarrollaba el tráfico comercial de la ciudad; tenía la calidad de pared, por el dominio de sólidos sobre huecos. Otro de los encantos de Regent Street estaba en la perfecta proporción entre el ancho de la calle y la altura de los edificios.

El valor del estuco como material para un conjunto urbano es indiscutible. Es barato, tranquilo y deja el valor plástico de un dibujo en toda su pureza.

Examina a continuación el autor los factores sociales y políticos que influyeron en la desaparición de Regent Street, y entre ellos, desgraciadamente, se hallan los consejos del arquitecto inglés Normand Shaw, de gran influencia durante la segunda mitad del siglo XIX.

CAPÍTULO III. — La muletilla de la monotonía. Una de las principales causas de la falta de armonía entre edificios vecinos es el miedo a la monotonía. El autor examina el concepto de monotonía, sus causas y los pretendidos remedios que se han utilizado para evitarla, demostrando que su uso lleva muchas veces a defectos más desastrosos que el que se quiere evitar. La repetición de motivos no crea necesariamente la monotonía. La variación constante y aplicada como principio, sin una severa crítica de los elementos empleados, puede llevar al efecto de monotonía que se quiere evitar, por la sensación continua de intranquilidad que puede producir. Uno de los efectos de este miedo a la monotonía es la tendencia a separar los edificios unos de otros, lo que da por resultado que, en lugar de agrupar varias casas pequeñas en un grupo de cierta dignidad de composición, tenemos una serie de casitas, ridículas por su tamaño, aisladas y discordantes por su forma.

Para poder repetir con éxito un elemento arquitectónico es preciso que su forma no sea excesivamente «personal», sino que pueda supeditarse al efecto de conjunto. Los astiales, tímpanos, etc., como otros tantos acentos de la personalidad e individualidad de un edificio o parte de él, deben utilizarse con el mayor cuidado y discreción si se ha de obtener un efecto armonioso de conjunto. En cambio, las formas rectangulares son mucho más fáciles de concertar. Y la repetición de elementos afines puede prestar dignidad a una composición de conjunto, acentuando la importancia de éste al mismo tiempo que quite importancia al elemento individual.

Una de las dificultades que se presentan al tratar un conjunto de arquitectura civil es la de dar carácter doméstico a los elementos que lo componen y expresar o mantener la individualidad de cada casa sin que ésta destruya la sensación del conjunto. Este efecto se puede conseguir dando un cierto énfasis a la puerta o entrada de cada casa.

Debe ponerse gran cuidado en evitar los efectos «pintorescos» de arquitectura; dichos efectos deben ser empleados con la mayor discreción, lo mismo en los conjuntos que en las unidades aisladas, por la facilidad con que conducen a la mezquindad. La preocupación del detalle «bonito» hace olvidar el efecto de conjunto, que debe siempre prevalecer. Continuidad, sociabilidad, orden, un respeto fundamental hacia los edificios próximos: estas cualidades definen el espíritu de urbanidad de una ciudad, y, en general, de todas las artes. La construcción de conjuntos urbanos constituidos por unidades semejantes en forma y espíritu no es más cara que si las unidades acusan una diferencia formal y espiritual. No quiere esto decir que deba reducirse el número de tipos y repetir siempre los mismos. En general, no se debe repetir nada como no sea dentro de los límites de un conjunto más amplio.

CAPÍTULO IV. — Sinceridad urbana y de otras clases. La cortesía en todo intercambio social es el resultado de la expresión de ciertas cosas y de la ocultación de otras.

Por eso el principio de que un edificio debe expresar, plásticamente, su planta, aplicado a rajatabla, es fa-



tal, sobre todo en conjuntos urbanos. La presencia de la calle debe imponer a todos los edificios que se asoman a ella una cierta disciplina. La necesidad de armonizar los alzados de un conjunto debe tenerse muy presente, incluso al planear la disposición general de las plantas en sus relaciones mutuas. Incluso para un edificio aislado no hay necesidad de expresar en los alzados la posición y destino de todas las habitaciones. El proclamar con énfasis la situación de una escalera de servicio o explicar el destino de un cuarto de baño no deja de ser una indelicadeza. Lo que debe tenderse es a buscar la expresión del conjunto, que será imposible si los pequeños detalles de expresión de función se multiplican de manera contundente. Siguiendo este mismo orden de ideas, es en ciertos casos admisible el empleo de nichos simulando huecos que no existen. Muchas veces sostienen el efecto de habitabilidad de un edificio.

También el principio de que un edificio debe expresar inconfundiblemente su estructura debe someterse a un severo análisis antes de ser aceptado incondicionalmente. No hay que perder de vista que un edificio tiene una función que cumplir, y que la estructura del mismo no es sino un medio para conseguir aquel fin y que, por tanto, no debe llamar nuestra atención más que el fin mismo. Nuestra admiración por una escultura no aumentaría si el escultor le hubiera puesto etiquetas para que supiéramos dónde está el corazón, estómago, etc., ni porque pudiéramos contar todos sus huesos. Y no es que una estructura desnuda y expresiva carezca de belleza; pero tiene su sitio y lugar, y deberá estar supeditada a las influencias de sus vecinos, so pena de destruir toda impresión de conjunto armónico.

Sin embargo, no es que la mecánica y sus aplicaciones a la construcción hayan destruido todo el encanto que respiran los edificios de épocas pasadas. El prestigio absurdo de que ha disfrutado el «factor humano» en la construcción, el encanto que le presta a un trabajo el trabajo manual empleado en hacerlo, ha sido considerado, hasta ahora, como indispensable para obtener una obra de arte perfecta. Sin embargo, el hecho que un proyecto o detalle arquitectónico sea realizado por procedimientos mecánicos o industriales no puede hacer desmerecer nada a la concepción original.

La revisión de valores debe extenderse hasta el de la influencia del clima sobre las formas arquitectónicas. El dominio cada vez mayor de la técnica y de los materiales disminuye cada vez más la influencia del clima a las construcciones. La misma ventana que deja pasar la luz en un clima lluvioso deja pasar el frío y la humedad. ¿A cuál de las dos necesidades atender? Los materiales de cubiertas permiten usar, incluso en climas húmedos, cubiertas planas con muy poca pendiente. ¿Para qué acentuar, pues, indebidamente la importancia de los tejados?

Merecen especial atención, y deberían reglamentarse severamente, los anuncios de todas clases, que acaban por producir un efecto de intranquilidad enorme.

Los arquitectos tienen, en general, un verdadero afán en imprimir una fuerte personalidad a los edificios que construyen. Este puede ser un elemento más de desorden y falta de armonía si se acepta como principio general.

Como remedio a todos estos males y acicate para un progreso cada vez mayor, no cabe pensar más que en una crítica objetiva sincera, que dejando intacta la personalidad de los arquitectos, analice sus obras por su propio valor. Esto, unido a un interés público general por las cosas de arquitectura, haría que el arte de la arquitectura urbana volviera a disfrutar de su pasado esplendor.

MARTÍN DOMÍNGUEZ,
Arquitecto.

QUATRE-VINGTS MOSQUÉES ET AUTRES MONUMENTS MUSULMANS DU CAIRE. GUIDE DES VISITEURS. — *Madame R. L. Devonshire*. — F. R. G. S.-M. R. A. S. Société Royale de Géographie d'Égypte. Publications spéciales sous les auspices de Sa Majesté Fonad I^{er}. Le Caire. MDCCCXXV. Avec 45 pl., hors texte et un plan du Caire. 35 p., t. Escribióse esta obra para que pudiera servir de guía a los asistentes al reciente Congreso de Geografía, por los numerosos monumentos árabes del Cairo. Las primeras páginas dedícanse a la organización de una visita para los viajeros que puedan estar cierto número de días en esa ciudad, a modo de guía. Luego insertase una lista cronológica de monumentos, dedicándose breves líneas a cada uno, y terminando con una reducida bibliografía de las obras más importantes consagradas a ellos. Al final, las láminas reproducen algunos de los monumentos reseñados, entre ellos varios interiores domésticos interesantes, y un planito de la parte central del Cairo. La obra es utilísima para los viajeros que quieran estudiar el arte musulmán de esa ciudad, y las fechas y noticias parecen bastante fieles. — T.

MANUEL DES SERVITUDES DE LA CONTIGUITÉ ET DE LA MITOYENNETÉ. — *Dalloz*. — Br., 10 fr.

STATIQUE GRAPHIQUE ET APLICATIONS AUX CONSTRUCTIONS. — 4^e partie. Ouvrage en maçonnerie. — *M. Lévy*. — IX-359 p. avec atlas. Br., 50 f.

- AU TEMPS DES PHARAONS. — *Alexandre Moret*. — 16 pl. et 1 carte, 280 p. (495 gr.) Br., 20 fr.
- ROIS ET DIEUX D'EGIPTE. — *Alexandre Moret*. — 20 grv., 16 pl., 1 carte, 290 p. (500 gr.) Br., 20 fr.
- LE TRESOR BYZANTIN ET ROUMAIN DU MONASTERE DE PONTUA. — *O. Tafrali*. — In-4, 2 vol. Br., 150 fr.
- LE MANUEL DU RESTAURATEUR. — *H. Heyrand*. — 432 p. (365 gr.) Cart., 12 fr.
- COURS DE MURS DE SOUTÈNEMENT. — *Ch. Aubry*. — 275 p. (375 gr.) Br., 25 fr.
- RÉSISTANCE DES CONDUITES EN BÉTON OU EN BÉTON ARMÉ. — *Comte de Sparre*. — 56 p. (75 gr.) Br., 6 fr.
- POSITIONS DES THÈSES SOUTENUES PAR LES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE DES CHARTES DE LA PROMOTION DE 1926. — 41 p. (250 gr.) Br., 10 fr.
- L'ARCHITETTURA MINORE IN ITALIA. — Roma, I. Vol. de 165 lám., 24 × 32: 110 ls.
- TESTE FEMMINILI. — *Mario Fraudi*. — 21 lám., 32 × 43: 75 ls.
- IL CASTELLO DI MUSSOMELI ED I SUOI RESTAURI. — *E. Armó*. — 32 lám. y texto ilustrado: 18 ls.
- FANTASIE DI ARCHITETTURA. — *A. Avati*. — Vol. de 60 lám., 25 × 35: 125 ls.
- VISIONI DI ARCHITETTURA. — *A. Avati*. — Vol. de 40 lám., 25 × 35, en color: 160 ls.
- PROGETTI E SCHIZZI ARCHITETTONICI E DECORATIVI. — *Bifoli*. — 28 lám., 32 × 43: 60 ls.
- EXPLORATION ARCHÉOLOGIQUE DE DÉLOS. Descripción de los revestimientos pintados de escenas religiosas. — *M. Bulard*. — 232 págs., 26 pl. (2.700 grs.): 300 frs.
- FOUILLES DE DELPHES-LA THOLOS. — *J. Charbonneaux*. — 40 págs. y 190 pl. (500 grs.): 75 frs.
- FOUILLES DE DELPHES. — *K. Gottlob*. — El santuario de Athéna Pronaia. 31 pl. (550 grs.): 75 frs.
- L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE EN FRANCE A L'ÉPOQUE GOTHIQUE. — 20 × 30, 95 págs. (350 grs.): 15 frs.
- PARNASSUSBICEPS BEING A TREATMENT AND DISCUSSION OF THE PIREAN MARBLE. — *R. J. Walker*. — 25 × 17, 310 págs. (650 grs.): 100 frs.
- DÉCOUVERTE DE TROIS SARCOPHAGES MÉROVINGIENS DE VII^e SIECLE AUX SABLES-D'OLONNE. — *F. Ydier*. — 16 × 26, 56 págs. (160 grs.): 10 frs.
- DECOR DU BOIS CHARPENTERIE ET MENUISERIE. — *H. M. Magne*. — 17/24, 220 págs., 132 grabs. (720 gr.), 20 francos.
- LE HOME MODERNE. Album en colores. — *Samy, René Gabriel, Genet et Michou, G. Champion*. — 36/28, 20 págs. (1.000 gr.): 80 frs.
- LA SCULPTURE ROMANE. — *Denise Jalabert*. — *La Culture Moderne*, París, 1924. 1 fr. 50. Breve resumen, discretamente hecho, de los orígenes y evolución de la escultura románica francesa, recogiendo los estudios recientes de Mâle, Michel, Brehier, etc. Orígenes y fuentes de inspiración; nacimiento de la escultura en el Languedoc, escuelas de Auvernia, Borgoña y del Oeste; escultura en la Isla de Francia, en Chartres y Saint-Denis, iniciando la gótica; y, finalmente, escuela provenzal, románica tardía, inspirada por aquélla. — T.
- THE ROMANCE OF EXCAVATION. — A record of the amazing discoveries in Egypt, Assyria, Troy, Crete, etcétera. With twenty-nine illustrations. By *David Masters*. — London, 1923. En forma sugestiva y asequible a todos relátanse las historias de las excavaciones y descubrimientos de civilizaciones milenarias, sobre todo en Egipto y Asiria.

POUR COMPRENDRE L'ART MUSULMAN DANS L'AFRIQUE DU NORD ET EN ESPAGNE. — P. Ricard, Membre correspondant du Ministère de l'Instruction Publique, Chef du Service des Arts Indigènes du Maroc. — 554 Dessins, Schémas et Photographies. XIII planches, 2 cartes et 1 tableau. Bibliothèque du Tourisme. Publiée sous la direction de Marcel Monmarché. Librairie Hachette, 79, Boulevard Saint-Germain. — Paris, 1924. Pertenece este libro a la colección que inauguró Brutails con el suyo *Pour comprendre les monuments de la France*.

El Sr. Ricard ha procurado seguir el mismo método que en éste, haciendo, en vez de una historia de conjunto, de un cuadro general, una serie de capítulos en los que se analiza la construcción, los elementos y procedimientos decorativos, la ornamentación, las diversas clases de edificios, las artes industriales, etc., etc. Ya dijimos, al hablar de la obra excelente del Sr. Brutails, que el sistema nos parecía poco práctico, más, tratándose de un libro para público poco impuesto en cuestiones artísticas, turistas, que necesitan, en primer lugar, una visión de conjunto del arte del país que recorren. Las dificultades en la obra de que hablamos se multiplican, pues el arte musulmán de España y África del Norte comienza a conocerse ahora.

Un acierto del Sr. Ricard es el haber abarcado en su libro las tierras a ambos lados del Estrecho. Cada día que pasa se ve mejor que no pueden estudiarse independientemente el arte árabe de Marruecos y Túnez y el andaluz; ambos se complementan, y están íntimamente enlazados.

Algunos errores referentes a España de esta obra débense a haber concedido excesivo crédito a la obra de Dieulafoy, publicada en la colección *Ars Una*.

Los capítulos dedicados a las artes industriales son de un gran interés, por conocer el autor muy a fondo las musulmanas.

En suma, este libro, profusamente ilustrado, manuable, de forma cómoda y agradable, presta un buen servicio para el conocimiento y estudio del arte árabe en Occidente. — T. B.

REVISTA DE REVISTAS

ARTE ESPAÑOL. (*Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte. Primer trimestre de 1926.*) August L. Mayer, Los dibujos españoles de la colección Witt, en Londres. Miguel Durán, La casa compostelana. Luis Pérez Bueno, Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso (La Granja). Julio Cavestany, Adornos femeninos, peinetas diademas. Antonio Marichalar, Normas del momento: márgenes a Clará. Joaquín Ezquerro del Bayo: Siluetas de personajes de la corte de Carlos IV. Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte. Exposición de Arte argentino (nota). Coleccionismo y los Museos en 1925. Biblioteca de la Sociedad. Libros y notas bibliográficas.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. (MADRID, primer trimestre de 1926.) Antigüedades toledanas: «La ciudad de Vascos», Conde del Cedillo. En el Museo del Prado. Conferencia de Arte Cristiano: La Circuncisión, *Elias Tormo*. Las miniaturas del «Apocalipsis de Saboya», del Escorial, y sus autores, César Pemán. La Colegiata de Gandía, Carlos Sarthou. El arquitecto Martínez de Lara y el famoso Pantano de Lorca, J. Espín Rael. Una visita a la catedral de Zamora, Antonio Weyler. Bibliografía.

BOLETÍN DE LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS. (BURGOS, primer trimestre de 1926.) Fundadores del Santuario de Nuestra Señora la Real y antigua de Gamonal.

BOLETÍN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE NAVARRA. (Segunda época, tomo XV, núm. 58. — PAMPLONA, segundo trimestre de 1924.) — Inventario de arte navarro. San Miguel, de Izaga. — Onofre Lammbe Pérez de Muniaín. En Raondo, o Rondo, despoblado de Unciti, se conservan paredes ruinosas de un soberbio torreón, atribuido a los Templarios. El tímpano de la portada de la iglesia tiene labrados el *Agnus Dei* y un crismón, sostenido por dos ángeles como en San Pedro el Viejo, de Huesca. En Arláns existe una parroquia románica, solares blasonados y feudales torres.

La iglesia de San Miguel, de Izaga, tiene tres naves, crucero poco saliente, y un ábside semicircular interiormente y poligonal al exterior. Alternan en la nave pilares redondos y cruciformes. La nave central cúbrese, en los tramos más próximos a la cabecera, con bóveda de cañón agudo, y en los restantes, con techo de madera. Las laterales, con cuarto de cañón una, y la otra con una rarísima bóveda plana inclinada; el autor del artículo no dice si de piedra, lo que sería anómalo, por producir un empuje extraordinario. El ábside tiene bóveda de crucería, así como uno de los brazos del crucero. Por los datos imprecisos que nos da su editor trátase de un templo de fines del siglo XII, o más bien de comienzos del siguiente, con modificaciones y añadidos de diversas épocas. — T.

BOLETÍN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE NAVARRA. (Primer trimestre de 1926. Sección 3.^a: Arte.) El arte sepulcral de Navarra. Mausoleo del canciller Villaespesa en Tudela, etc.

EL ECO PATRONAL. (Boletín de Informaciones.— MADRID, 15 de abril de 1926.) Ofertas y demandas. Los incendios y el hormigón armado. El Consejo de Trabajo. Los progresos técnico industriales: sacos de papel para cemento. Grandes turbinas para Buenos Aires. Bolsa de la construcción. Tribunal industrial.

IBÉRICA. (BARCELONA.) El tubo de acero en las construcciones metálicas (20 de marzo). La nueva estación del ferrocarril de M. Z. A. en Barcelona. Los nuevos barnices celulósicos (3 de abril). Nuevo puente sobre el Turia, en Valencia (24 de abril).

INGENIERÍA Y CONSTRUCCIÓN. (MADRID, marzo de 1926.) Artículo de José Cabestany, ingeniero del Ayuntamiento de Barcelona, titulado «Principios en que se basa el plan de cloacas de Barcelona», con un plano general de la ciudad, en donde se indica el trazado.

Reproduce un artículo del «Concrete and Constructional Engineering» del mes de febrero, sobre el «Hormigón armado con piezas de fundición y zunchado».

Una interesante fotografía de una central hidroeléctrica en el Monte Carmelo, en Palestina.

Abril de 1926.) Postes de hormigón armado «centrifugado». El problema de las carreteras modernas. Influencia del auto-rodaje en el perfil transversal de calles y carreteras. Nuevo muelle de hormigón armado en el canal de Manchester. El empleo de barras deformadas o dentadas en el hormigón armado. La nueva estación de Bilbao. Proyecto de Biblioteca para la Universidad de Gales.

INGENIERÍA. (MADRID, 10 de febrero de 1926.) Los futuros motores de alcohol. Cemento natural o cemento artificial. Información industrial.

REVISTA DE OBRAS PÚBLICAS. (MADRID, 15 de abril de 1926.) El nuevo puente de Toledo, Vicente Machimbarrena. Importancia de los sondeos, J. Eugenio Rivera. La red de ferrocarriles españoles vista a través del ferrocarril eléctrico del Guadarrama, José Aguinaga. Novedades constructivas, J. Entrecanales Ibarra. Firms especiales para carreteras, F. Jiménez Ontiveros.

REVISTA DE OCCIDENTE. (MADRID, marzo de 1926.) Paúl Morand, La mujer arrodillada. Corpus Barga, Pasión y muerte. Américo Castro, Lo picaresco y Cervantes. Mauricio Bacarisse, Dafnis y Cloe (poemas) Nuevos hechos, nuevas ideas, J. G. de la Serna Favre, La Geopolítica y el porvenir del Pacífico.

ARQUITECTURA. (Órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos. MONTEVIDEO, marzo de 1926.) Los tiempos modernos. El primer Congreso Internacional de la Enseñanza de la Arquitectura. Sanatorio «Uruguay», por el arquitecto Elzeario Boix. La Estética, de Garnier. Apuntes sobre ventilación y calefacción.

EL ARQUITECTO. (Órgano de la Sociedad de Arquitectos mejicanos. MÉXICO, enero-febrero de 1926.) El desarrollo de la ciudad de México. La plaza de la Constitución y su transformación arquitectónica. El concurso de proyectos para la transformación arquitectónica de la plaza de la Catedral, en Ulm, y su importancia arquitectónica, cultural y cívico-construccional. El eterno problema de la ciudad de México (continuación del artículo sobre «La cimentación»).

EL ARQUITECTO CONSTRUCTOR. (BUENOS AIRES, 1 de abril de 1926.) Las construcciones en la Exposición de Arte Decorativo de París. El alumbrado en las escuelas. Hacia una arquitectura hispano-americana. El porvenir de la ingeniería en Colombia. El arte barroco español. Los cementos de escorias.

REVISTA DE ARQUITECTURA. (Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura. BUENOS AIRES, marzo de 1926.) Una casa de renta y un pabellón de los establecimientos médicos argentinos en Ascochinga (Córdoba), por el arquitecto A. Durelli. Reglamentación profesional, por el arquitecto A. Coppola. Valor de los lotes edificables conforme a sus dimensiones y proporciones (continuación), por el arquitecto Víctor J. Jaeschke. Las catacumbas de Roma (continuación), por el arquitecto A. Prins. Antigua iglesia de Santa Bárbara, por el arquitecto E. Rubillo. Proyecto de la Escuela de Arquitectura. Un hotel de veraneo. Un aljibe.

ART ET DÉCORATION (PARÍS, mai 1924.) — *Les monuments musulmans du Maroc.* — Georges Marçais. En algunos de los monumentos árabes más antiguos de Marruecos no pueden entrar aún los europeos. No sabríamos casi nada de la arquitectura de los almorávides si no existieran la gran mezquita de Tlemcen, en Argelia, y, a pesar de sus modificaciones, la gran mezquita de Argel. La época almohade (mediados del siglo XII a la segunda mitad del XIII) fué uno de los períodos más brillantes del arte del Moghreb. De él se conservan la mezquita arruinada de Tinmal, las grandes puertas Bab-Aguenaon, en Marruecos; Bab-er-Ronah y de los Ondaña, en Rabat, y los dos minaretes, la torre de Hassan, en Rabat, y la Kotonbiya, de Marruecos. En ellos el arte marroquí aparece íntimamente unido al andaluz. Desde Córdoba y Sevilla las formulas no han cesado de transmitirse a las capitales bereberes. Por España, Marruecos ha conocido su arte sutil y suntuoso, nacido en Oriente, engrandecido y transformado en aquella tierra, entre tradiciones visigóticas, arte de decoradores más bien que de arquitectos, de dibujantes de arabescos más que de escultores, de calígrafos y de geómetras y no de observadores de formas naturales. Su evolución es hacia un estilo cada vez más ingenioso e intelectual. En las obras mericidas del siglo XIV se observa una gracia infinita. Tales las madrazas de Fez, en las cuales se agita aún la vida musulmana, desaparecida de los palacios granadinos desde hace varios siglos. El siglo XIV es el último período brillante del arte marroquí. El siglo XV no se cuenta para las obras arquitectónicas. En el XVI se levantan las tumbas de los Sandinos en Marruecos, producto tardío de un bello estilo en su declinación. En este estilo marroquí del siglo XVI se reconoce, a más de un cierto arcaísmo, la introducción de elementos orientales, inspirados en tejidos y tapices llevados a Marruecos por comerciantes y peregrinos. Desde entonces, el Moghreb, sin recibir más inspiraciones de España, replegóse sobre sí mismo, viviendo de sus gloriosas tradiciones en un estancamiento prodigioso. — T. B.

ART ET DECORATION. (PARÍS, marzo de 1926.) Félix Vallotton, por P. du Colombier. Las pastas de vidrio de Décorchemont, por René Chavance. Auguste Guenot, por R. Rey. La enseñanza del arte decorativo en Austria, por M. P. Verneuil. Informaciones, concursos, ventas, libros...

Abril de 1926. Treinta años de arte independiente, por F. Fosca. Los vidrios de Orrefors, por Léon Deshairs. Un ensayo de amueblamiento a precios módicos, por René Chavance. Concursos, composiciones, ventas, libros,

L'ARCHITECTE. (Revista mensual publicada con el concurso de los arquitectos diplomados por el Gobierno. PARÍS, febrero de 1926.) Terminación del artículo sobre «La Metrotopografía aplicada a la Arquitectura». por H. Deneux. Exposición de Grenoble: Pabellón de las grandes líneas de ferrocarriles franceses, por R. Expert. El Shelton Hotel en New-York, por A. Harmon. Villa en Vaucresson, por Le Corbusier y P. Jeanneret.

Marzo de 1926. Arquitectura y máquina, por Jean Porcher. Grupo de casas económicas en París, por H. Sauvage. Gran plaza en Casablanca. Centro de los servicios administrativos, por H. Prost y J. Marraot.

L'ARCHITECTURE. (Revista bimensual de la Corporación de Arquitectos, publicada por la S. C. de Arquitectos. PARÍS, 25 de abril de 1926.) La agencia del «Crédit Lyonnais» en Reims, por W. Narjoux. El monumento nacional del «Hartmannswillerkopf». Bibliografía: Dos tipos de arquitectura religiosa en el Sur de Francia. Estética de las ciudades: Aislamiento de las viejas iglesias.

El «Hartmannswillerkopf» es un vértice de los Vosgos de 956 metros de altura. De lo alto del «Hortmanns», las tropas francesas descubrían el año 15 las llanuras de Alsacia. Este lugar ha sido escogido para recibir el monumento conmemorativo que ya pudimos ver en la Exposición de Artes Decorativas.

La obra, del arquitecto M. Danis, en cierto modo especializado en la arquitectura funeraria, es acertada de idea y disposición general. Aprovechando la configuración del terreno, extiende el monumento en una depresión existente en el eje que une la colina del Hortmanns y otra próxima a ella, y con elementos muy simples de arquitectura, comparables a elementos de fortificación, divide el monumento en tres partes: El cementerio, el altar de la Patria y la cripta.

En ella, el arquitecto, unido esta vez a una de las más fuertes personalidades del arte francés actual, el escultor Bourdelle, ha conseguido, con una gran sencillez, un interior recogido y emocionante, donde a la idea de la muerte ha unido con gran acierto la de la religión. En el frente se alza el altar católico, y a derecha e izquierda, el israelita y el protestante. — R. B.

LA DEMEURE FRANÇAISE. (Número 4, invierno de 1925-26.) Cartas sobre los jardines, por André Vera. Una vieja vivienda parisina: El Hotel de Matignon, por François Baucher. Los «ensembles» de P. P. Montagnac, por André Sevison. Un arquitecto especialista en casas de alquiler: M. Henri Sauvage, por René Jean. Interiores parisinos (entrevistas), por Max Frantel. Henri Matisse, por R. J. Los tapices modernos, por Henri Chavance. Las tapicerías de las Manufacturas Nacionales, por André Warnod. En el «Marché aux Puces» (dibujos de Carlo Rim), por Guillot de Saix. La elección de un aparato de T. S. H., por E. N. Weiss. Interior, dibujos de Henri Matisse.

Esta revista, que aparece cuatro veces al año, lujosa y cuidada en su edición, trae un escogido e interesante original en su último número, cuyo sumario publicamos.

REVUE DU BETON ARMÉ ET DES ENTREPRISES GENERALES. (PARÍS, abril de 1926.) Cómo construir los edificios gigantes de cemento armado, por D. Fontaine. Las condiciones de trabajo de los puentes en esviaje. Patentes de invención. Perfeccionamiento en la construcción de hormigón armado. Un aglomerado nuevo.

L'ARCHITETTURA ITALIANA. (Periódico mensual de construcción y arquitectura práctica. TORINO, abril de 1926.) Nuestro programa, por Pietro Betta. El teatro de Torino, por el arquitecto C. Chazbonnet; ingeniero, D. Ruffinoni. La arquitectura del monumento al Rey Humberto, en Roma, por el escultor E. Rubino. La Escuela Superior de Arquitectura. La restauración de la catedral de Torino. Concursos.

THE ARCHITECTURAL REVIEW. (Abril de 1926.) Este número está dedicado por completo a las artes auxiliares de la construcción en el Imperio británico, ilustrado con numerosas reproducciones.

STAEDTEBAU. (BERLÍN, febrero de 1926.) Se publican en este número cuatro trabajos de Paul Wolf, jefe de la Oficina de Urbanización del Ayuntamiento de Dresde. Ensayo la disposición de huertas a lo largo de la vía de tráfico, que proporcionan una faja a manera de parque. También presenta el plan de urbanización de la zona Sur (Kaitz y Mockritz); proyecta viviendas para la clase media, respetando las pintorescas haciendas de árboles frutales de esta región; un plano más antiguo llevaba una vía de tráfico por la vaguada, y en el nuevo se sitúa más al Norte para respetar la superficie verde que actualmente es la vaguada. Los otros dos trabajos se refieren a proyectos parciales de parcelación, y acompañan también las ilustraciones correspondientes. (Véase el número anterior.)

Como contestación a la carta abierta de Heiligenthal se publica una nota del Jurado recogiendo los ataques, y otra de la Redacción comentando la anterior.

Publica este número la solución premiada en la encuesta, consistente en la siguiente pregunta: «¿Qué forma debe tomar la calle principal de Berlín, Unter den Linden, en el transcurso del siglo XX? El croquis, del que es autor C. van Eesteren, arquitecto holandés, está presentado con una técnica muy simple y se concreta a la organización de los volúmenes, superficies cubiertas y libres, alturas y número de plantas. Llevaba por lema «Equilibrio», y el mismo van Eesteren dice: «Equilibrio, porque se ha buscado un equilibrio entre la vida antigua y la nueva, la antigua y nueva forma, alto y bajo, calle y fachada, etc.»; «lo más importante, en la cuestión del Unter den Linden, es el contraste entre el monumento histórico y la vía comercial en formación»; también dice: «los croquis muestran que se ha tomado como escala la altura de la Puerta de Brandenburgo, a base de la cual se ha proyectado todo».

A continuación, una nota de Werner Hegemann proclama sus preferencias por el croquis premiado, considerando su idea fundamental, la de proyectar la alineación de la calle con cuatro plantas solamente, escalonando luego las alturas, hasta llegar a los rascacielos. Indica antes que no es mérito, a su juicio, el que van Eesteren

haya construido sobre la calle particular, ni que proyecte casas de oficinas de 50 a 70 metros de profundidad, ni que proponga rascacielos con planta muy difícil de aprovechar, ni que solucione la estética simétrica de la vía con agrupaciones pintorescas y disimétricas. Contesta luego Hegemann a los que le acusaron de premiar a un holandés cuando siempre combatía el *holandismo* de la arquitectura, y dice que el observador superficial no distingue entre el *pastiche* de Amsterdam y la rigidez de Rotterdam. Luego estudia las posibilidades económicas y de aprovechamiento de la solución.

Es imposible dar, en los límites de una corta nota como la presente, todos los matices en los diferentes juicios que merecen siempre los problemas que se plantean en la revista *Staedtebau*; pero lo expuesto puede dar una ligera idea de la profundidad de esta publicación. — L. L.

STAEDTEBAU. BERLÍN, marzo de 1926.) El primer artículo de esta revista está dedicado a la reconstrucción de la plaza del mercado de Eydtkuhn, pequeña ciudad alemana fronteriza con Rusia, y que durante la retirada rusa de 1915 fué destruida, habiéndose terminado su reconstrucción con arreglo a los planos del arquitecto Walter Wolff. Planos en que las condiciones económicas de los años 1920 a 1922 han influido en el sentido de conservar algunas de las alineaciones y trazados antiguos, pero que a pesar de ello son un acierto de composición y disposición de sus edificios, en especial el destinado a la Aduana.

En el segundo artículo estudia Alfred Schmidt la situación más conveniente de un grupo de viviendas como consecuencia de la orientación y dirección de los vientos dominantes. La solución es exclusiva para zonas de viviendas, y fácilmente pueden deducirse las condiciones para las zonas de otro carácter.

Y por último publica este número dos críticas muy cuidadas de los Planos Regionales de Nueva York y East-Kent. El primero de estos estudios regionales está hecho bajo la dirección de Thomas Adams, y son el segundo de Patrick Abercrombie.

De este trabajo de Abercrombie, publicaremos un ligero extracto cuando recibamos dicha publicación (en la actualidad agotada), que por su gran importancia merece gran atención. — L.