

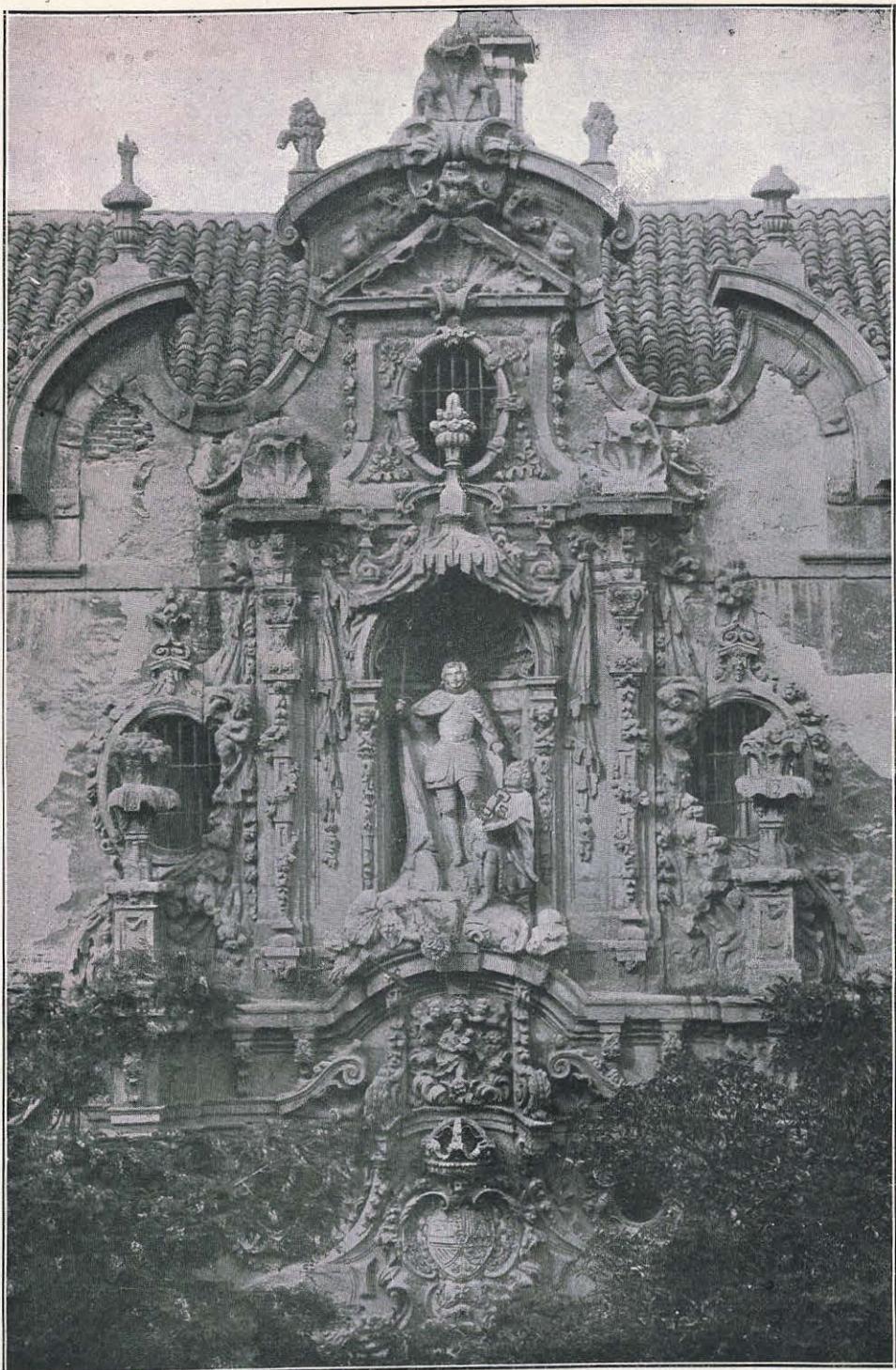
Proyecto del Arquitecto D. Amós Salvador y Carreras.

LA PORTADA DEL HOSPICIO DE MADRID

En el complejo desarrollo del Barroco español, representa el monumento madrileño un momento álgido, un punto extremo del estilo y quizás también de la obra de su autor (1), quien no fué tibio tampoco entre los arquitectos ultra-churriguerescos, ya que forma á la cabeza del grupo, con Narciso Tomé y Francisco Hurtado; con ellos ha compartido su memoria los insultos, la infamia y el baldón que el odio violento de los neoclásicos arrojó en España sobre el arte Barroco, y especialmente sobre sus fases churrigueresca y siguiente; porque es bien fácil advertir que en los demás países de Europa, la natural oposición entre ambas épocas y escuelas nunca alcanzó tal violencia ni acritud tan enconada.

Tanto la crítica como la historia de las artes se han despojado ya, felizmente, de semejantes apasionamientos y rencores, para aceptar, no sólo la necesidad científica de estudiar todas las fases por las que haya pasado el desarrollo artístico, sino también esa norma de criterio que tan evidente y natural parece una vez enunciada. *“En todas las épocas ha producido el arte obras maestras, obras medianas y engendros rematadamente malos.”* Pero, ¡cuánto no ha costado el que se reconozca é imponga! ¡Cuánta energía y trabajo no se han malgastado en desvanecer los prejuicios obstinados del exclusivismo! Por lo que atañe á la arquitectura, bastará con un sólo ejemplo para darse cuenta de ello, viendo qué parte tan

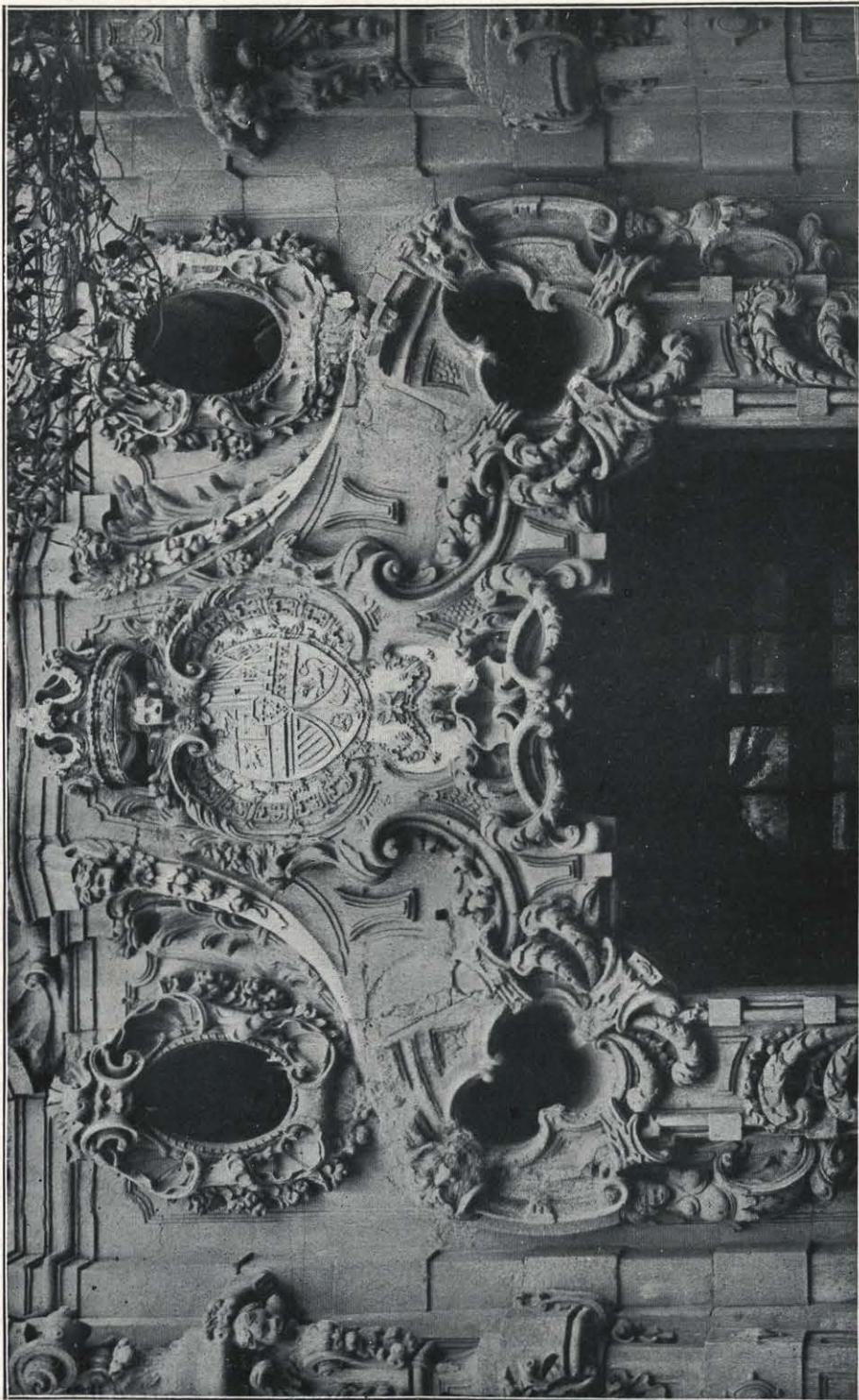
(1) Con la fachada de la iglesia de Monserrat, en la calle Ancha de San Bernardo.



PARTE ALTA DE LA PORTADA
DEL HOSPICIO DE MADRID

(FOT. L. LLADÓ.)





DETALLE DE LA PORTADA
DEL HOSPICIO DE MADRID

(FOT. L. LLADÓ).

considerable tuvo que dedicar Viollet-le-Duc en sus admirables libros á polémicas y controversias para *defender* el arte gótico; esto en el país donde se habían producido sus más bellos y considerables monumentos.

Y no se tenga por empresa baladí el obtener de la crítica ese respeto imparcial, pero afectuoso y diligente hacia las obras de arte, porque tras de él vendrán obligadamente la estimación pública y general para las mismas, la admiración y el cariño con que las gentes las miran, que concluyen por aureolarlas con la fama popular y por incorporarlas definitiva y substancialmente á lo máspreciado y perenne de la vida nacional.

Si tal suerte hubieran alcanzado estos monumentos del Barroco madrileño (que son casi las únicas galas histórico-arquitectónicas de la villa y Corte), no nos pareciera ahora tan dolorosamente probable la amenaza de su próxima destrucción, porque encontrarían su más eficaz defensa en la opinión pública y en el cariño del pueblo. Triste pero forzoso es el reconocer que todavía pesan mucho sobre ellos el escarnio y la mofa con que los críticos neo-clásicos, idólatras del cartabón y de la regla, menospreciaron, en gran parte quizás, movidos por la envidia, tales obras llenas de vida y de fantasía, rebosantes de esa savia prolífica y bravía de lo pintoresco que, circulando por todo el arte hispano, ha hecho florecer sus más sorprendentes y genuinas creaciones.

Como reverso de aquellas diatribas y denuestos, nada mejor, por lo que toca al Hospicio, que oponerles las palabras con que Otto Schubert, en su excelente y conocida *Historia del Barroco en España* (párrafo 103, pág. 182), le ensalza con admiración calurosa y vehemente.

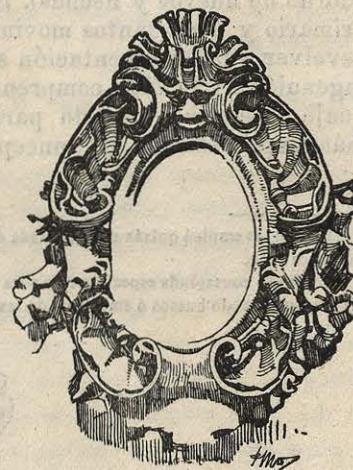
El punto culminante de la producción de Ribera.

Ofreciésole oportunidad para manifestar el refinamiento y la maestría más completos en su arte, en la fachada del Hospicio de Madrid, institución fundada en 1668. El edificio actual se levantó desde 1722 á 1729. Ribera construyó la fachada principal y dos crujías. Las guarniciones de sus huecos de fachada, tanto en la planta baja como en la superior, muestran un despiezo de sillares lisos. Todo el adorno se reconcentra en la portada, la cual, á modo de un retablo (sic), como una gigantesca y singular escultura, trepa hasta superar la cornisa general. Constituye una pieza decorativa de grandiosidad tan triunfante y teatral, ostenta tan extraordinaria destreza y una composición tan feliz, deslumbradora y rica de espíritu, y muestra á la vez tal seguridad en la ejecución y en el trazado del detalle, que se puede muy bien considerar como el punto culminante del proceso artístico á que pertenece.,

En los detalles de la portada, que reproduce este número de nuestra Revista, pueden señalarse como notas salientes y peculiares del estilo de Ribera:

Lo airoso del remate cuyo abolengo plateresco es bien notorio y nos da instructivo ejemplo de una de las varias fuentes de inspiración que tuvo el Barroco español.

La aniquilación casi completa de los elementos que integran los órdenes clásicos, los cuales habían sido respetados por Churriguera y su grupo, bastante más de lo que se ha dicho, aunque los interpretasen con briosa fastuosidad, más próxima



Detalle de la portada.—(Dibujo del Arquitecto Sr. Muguruza).

por cierto á la del arte romano antiguo que las frías y exangües imitaciones académicas. En cambio, Ribera, proscribió las columnas en sus obras (1) y adoptó las pilastras en forma de estípite con tal persistencia, que constituyen quizá el rasgo más fijo de su peculiar *manera*. La estípite fué muy usada por los renacentistas italianos (especialmente en Génova y Milán por Alessi, Sevegni, León Leoni, etcétera) y bastante menos por los españoles.

Es una forma cuyo abolengo ancestral se sospecha en la columna prehelénica (derivada á su vez, verosímilmente, del poste y del pilote protohistóricos, aguzados para hincar en el terreno). Desterrada de la Arquitectura por las columnas clásicas cuyos promorfos responden á conceptos mecánicos completamente distintos, hubo de ser retenida y conservada por las Artes industriales (en muebles, objetos suntuarios, etc.,) (2), en virtud de un proceso evolutivo bastante frecuente en la Historia del Arte.

De las antigüedades clásicas la tomaron los decoradores y arquitectos del Renacimiento italiano, y de ellos, los del arte barroco.

El influjo de José Ximenez Donoso sobre Ribera, igualó por lo menos al de Churriguera, trajo aquél á España y las propagó como nadie las formas decorativas del Barroco italiano, entre ellas, esas pilastras-estípites (él las usó en el soberbio y delicioso patio de Santo Tomás, del que no nos queda más que la fotografía de Laurent) y además esa morbidez y carnosidad del ornato.

Repárese por fin cómo el *ultra barroco* incorpora á la ornamentación no sólo temas de la flora y la fauna, sino también otros de las artes suntuarias, cortinajes, gemas, chatones, etc., con gran escándalo de sus implacables censores; pero sobrepujándoles en instinto acerca del verdadero origen y procedencia de la mayor parte de los motivos ornamentales arquitectónicos; que para éstos, eterna y limitadamente habría de obtener nuestro arte del repertorio clásico, el que á fuerza de estilizaciones y transcripciones sólo ha llegado á contener formas muertas y muchas de ellas de obscura significación hasta para los eruditos (por ejemplo, el adorno de huevos y flechas). En esta tendencia coincide el barroco con el gótico primario y con cuantos movimientos de rebeldía artística se han promovido para devolver á la ornamentación sus condiciones vitales; que son, principalmente, la ingenuidad y la fácil comprensión de sus temas, de modo que constituyan un lenguaje inteligible, no sólo para unos cuantos iniciados, sino para el pueblo en el más amplio sentido del concepto.

ROMÁN LOREDO.

Arquitecto.

(1) Sólo las empleó quizás en la portada del Seminario de Nobles-Madrid, destinado luego á Hospital Militar y demolido hace años.

(2) Quedó consagrada especialmente para los *Hermes* y *Términus*, elementos de gran significación entre griegos y romanos, soportando bustos ó emblemas de las deidades protectoras de las tierras y sirviendo de hitos.

