

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXIII



C. S. I. C.
1986
MADRID

**ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS**

Tomo XXIII

**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1986**

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
ACTIVIDADES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	9
ESTUDIOS	
Arte	
Francisco de Mora remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar Madrileño, por <i>Luis Cervera Vera</i>	15
Las ermitas del Buen Retiro, por <i>José del Corral</i>	27
Proyecto de vivienda por Juan Gómez de Mora, por <i>Inocencio Cadiñanos Bardeci</i>	37
Los aposentos laterales del Corral de Comedias del Príncipe, por <i>John J. Allen</i>	39
Nuevos datos sobre la antigua puerta del Real Sitio del Buen Retiro, por <i>Teresa Zapata Fernández de la Hoz</i>	45
Los pintores madrileños y la cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, por <i>Pilar Moreno Puertollano</i>	51
Mesonero Romanos y la crítica de arte, por <i>Francisco José Portela Sandoval</i>	69
El panteón Guirao, de Agustín Querol, en la Sacramental de San Isidro, por <i>Carlos Saguar Quer</i>	79
Proyectos no realizados en los Jardines Madrileños Decimonónicos, por <i>M.^a del Carmen Ariza Muñoz</i>	87
Ante el retrato de Don Evaristo San Miguel, por Federico de Madrazo, por <i>Enrique Pardo Canalis</i>	99
El Colegio de Doña María de Aragón: Historia y Datación de su Fábrica, por <i>M.^a Jesús del Olmo, Natividad Sánchez Esteban y Joaquín Montilla</i>	105
Biografía	
Boceto para una biografía profunda: "La Infanta Isabel, dos veces Princesa de España", por <i>Francisco Azorín</i>	123
Fiestas y costumbres	
Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XVI según el "Libro de la Montería de Alfonso XI", por <i>Gregorio de Andrés</i>	147
Historia	
Entrada triunfal de la Reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649, por <i>Carmen Sáenz de Miera Santos</i>	167
Felipe, IV fundador de los Estudios Reales, por <i>José Martínez de la Escalera, S. J.</i>	175
Industria y comercio	
La Real Fábrica de Cristales y Espejos de Madrid, por <i>María Jesús Callejo Delgado</i>	201

	<u>Páginas</u>
El Gremio de Pasamaneros de Madrid en los siglos xvii y xviii: Estudio Histórico Artístico y Jurídico de su organización corporativa, por <i>Angel López Casán</i>	207
Una tienda de telas en la Puerta de Guadalajara en tiempos de Felipe II, por <i>Antonio Matilla Tascón</i>	227
Literatura	
Un poeta menor del siglo xviii, Don Fermín de Sarasa y Arce, por <i>Antonio Serrano de Haro</i>	239
Organización religiosa	
La organización eclesiástica del Madrid de la Ilustración, por <i>Gloria A. Franco Rubio</i>	271
El Cardenal Lorenzana crea nuevas parroquias y vicarías en su Archidiócesis, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	289
Sociología	
Algunas noticias sobre la vida diaria en la cárcel de Corte de Madrid: La visita de 1588-89, por <i>Alfredo Alvar Ezquerro</i>	309
Gusto artístico y mentalidad burguesa en el Madrid de la segunda mitad del siglo xix. La aportación de los inventarios post-mortem, por <i>M.^a Pilar Corella Suárez</i>	333
Mentalidad religiosa, ritos funerarios y clases sociales en el Madrid decimonónico, por <i>Federico Ponte Chamorro</i>	351
La crianza de los niños madrileños abandonados en el siglo xvii, por <i>Claude Larquie</i>	363
Equipamientos para ancianos en la capital madrileña, por <i>Josefa Salvador Hernández</i>	385
Urbanismo	
Los paseos madrileños de Recoletos y del Prado de San Jerónimo anteriores al reinado de Carlos III: Proyectos de Juan Díaz, Juan Gómez de Mora, Pedro de Sevilla, Ardemans, Ribera y J. B. Sachetti, por <i>Matilde Verdu Ruiz</i>	399
Alumbrar o deslumbrar: la implantación del alumbrado eléctrico en el Madrid de fines del siglo xix, por <i>Julio Simó Ruescas</i>	431
Semblanza de madrileñistas	
D. Cayetano Rosell y López, por <i>Alicia Moreno Pato</i>	441
Cien años de la Villa y Corte a los ojos de un fotógrafo, por <i>Juan Miguel Sánchez Vigil</i>	453
TEXTOS	
Entrada y salida de la Plaza Mayor, por <i>Ramón Gómez de la Serna</i>	471
INFORMES	
Informe acerca de las obras realizadas en el solar contiguo a la Puerta de la Vega, por <i>Manuel Montero Vallejo</i>	483
BIBLIOGRAFIA	
Aproximación bio-bibliográfica y documental a Teresa Valle de la Cerda, fundadora del convento de Benedictinas de la Encarnación de Madrid, vulgo "San Plácido", por <i>M.^a Isabel Barbeito Carneiro</i>	491
Algunos impresos madrileños raros de la segunda mitad del siglo xvii, por <i>José Simón Díaz</i>	517

EL PANTEON GUIRAO, DE AGUSTIN QUEROL, EN LA SACRAMENTAL DE SAN ISIDRO

Por CARLOS SAGUAR QUER

El renovado interés que se viene apreciando desde hace años por ciertas figuras y tendencias del arte decimonónico hasta ahora despreciadas, es un claro síntoma de la buena disposición actual para lograr un más cabal entendimiento del complejo desarrollo artístico del siglo pasado.

Agustín Querol y Subirats (Tortosa, 1863-Madrid, 1909), desgraciadamente malogrado en plena madurez de su arte, logró alcanzar en vida los máximos reconocimientos nacionales y extranjeros. Alumno en Tortosa de Ramón Cerverto, auxiliar más tarde en Barcelona de Domingo Talarn y Venancio Vallmitjana, consigue en 1883 la codiciada pensión para ampliar estudios en Roma. Cuatro años después recibe su primera medalla de oro en la Exposición Internacional de Madrid, galardón refrendado en las de Barcelona, París, Munich, Berlín, Chicago y Viena. Con la medalla de honor de la exposición de Madrid de 1906 culmina una de las más deslumbrantes cosechas de triunfos que un artista español haya logrado jamás¹.

Muy pronto el prestigio internacional de Querol aparece firmemente asentado, ganando en concurso universal importantes encargos, como el monumento a las Víctimas de la Caridad en La Habana (1892); el de Legazpi y Urdaneta en Manila (1893) o el dedicado al coronel Bolognesi en Lima (1902).

En España son suyos los monumentos a Méndez Núñez y a Elduayen en Vigo, a Linares Rivas en La Coruña y a la viuda de Epalza en Bilbao, el de los Mártires de la Religión y de la Patria y el conmemorativo de los Sitios en Zarago-

¹ La única monografía, que se sepa, es la de R. GU, *Agustín Querol*, Madrid, 1910. También pueden consultarse: L. PARDO, «El gran escultor Querol», en *La Ilustración Española y Americana*, del 30 de diciembre de 1909, núm. XLVIII, págs. 394-395; E. SERRANO FATIGATI, «La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1908-1912; M. VEGA Y MARCH, «Agustín Querol», en *Revista de Arquitectura y Construcción*, julio de 1906, Barcelona, núm. 168, págs. 194-196. El epígrafe dedicado a Querol en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe* proporciona abundantes datos.

za, el de Moret en Cádiz, los de Quevedo y Moyano en Madrid y otros. La simple enumeración de algunas de sus obras más conocidas pone de manifiesto el inmenso éxito del que gozó dentro y fuera de España, éxito que si hoy en día puede parecernos un tanto desproporcionado, no menos podría estimarse injustos y aún desaforados los juicios negativos que ha venido padeciendo, como por costumbre, hasta tiempos todavía recientes ².

Y es que, en realidad, y sin necesidad de referirnos a su faceta de excelente retratista, los triunfos de Querol no pueden sorprendernos tanto, pues acertó a expresar con sus gigantescas máquinas conmemorativas efectos escenográficos incomparables que definían a la perfección el espíritu de toda una época, al tiempo que los espacios urbanos en que se erigían alcanzaban una nueva y característica definición.

Entre sus mejores obras no monumentales conviene destacar el bello conjunto alegórico de la Tradición (1887), sabiamente compuesto, cuyo realismo pareció revolucionario e irreverente al gusto académico imperante entonces; el bien trabado y no poco teatral grupo de Sagunto (1906); el relieve de San Francisco curando a los leprosos (1890), digno equivalente escultórico de la más recia pintura de historia de la época, y el soberbio busto de Tulia (1895), donde lo migue-langelesco respira una indefinible aura romántica. En todas ellas se aprecia su pasmosa habilidad técnica y un virtuosismo en la ejecución que en vano buscaríamos en sus más vastas composiciones cuando, abrumado por la coincidencia de encargos, confiaba su realización a marmolistas italianos. El abuso de la ayuda de estos *scarpellini*, muy solicitados en toda Europa, fue causa de que su obra se tachase tendenciosamente de mera producción industrial, aunque Querol vigilase muy de cerca que el efecto visual del conjunto —y eso era lo verdaderamente importante en sus gigantescas e imaginativas tramoyas— no se apartara de lo que había concebido y modelado con sus manos ³. De hecho, sus monumentos —con su vibrante acento épico aliado a las mórbidas delincuencias del modernismo— poseen un sello muy personal, tanto, que bien podría hablarse de un estilo Querol.

Muy significativos dentro de su amplísima producción son los airosoos grupos colosales que rematan el actual Ministerio de Agricultura de Madrid y el Teatro

² Los juicios vehementes de J. A. GAYA NUÑO recuerdan, por su virulencia, los improperios de Llaguno contra Ribera. *Arte del siglo xx*, vol. XIX del A. H., Madrid, 1966. Más templado se muestra C. PÉREZ REYES en el apartado de «Escultura del siglo xdx», del vol. V de la *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1978, págs. 202-204.

Conviene destacar la mayor ponderación del marqués de Lozoya en el vol. V de su *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1949, págs. 466-469 y de María Elena Gómez Moreno en su *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1951, págs. 203-205.

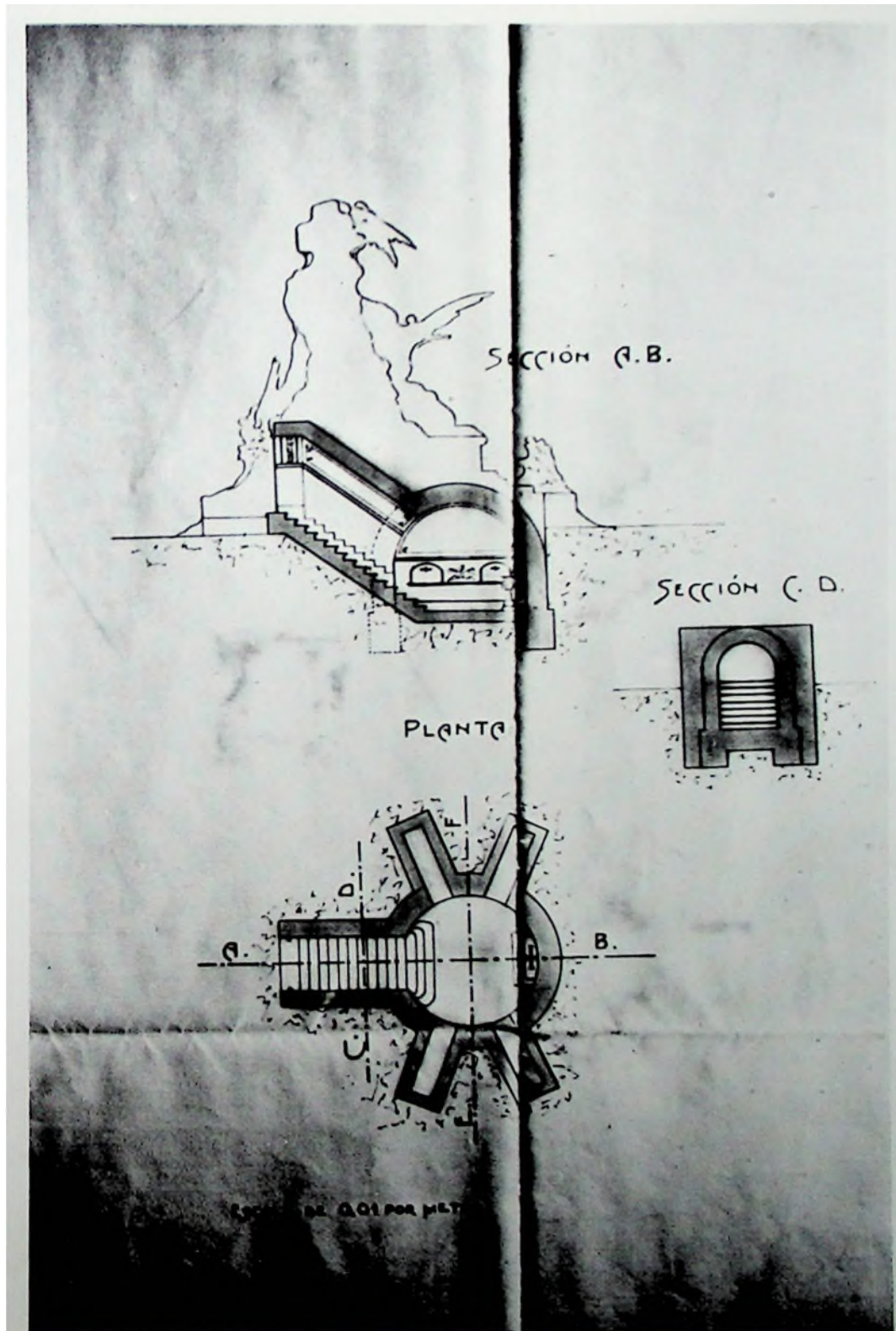
³ Al igual que Querol en sus años de mayor éxito, Rodín apenas trabajaba la piedra. Véase R. Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1980, págs. 276-279.



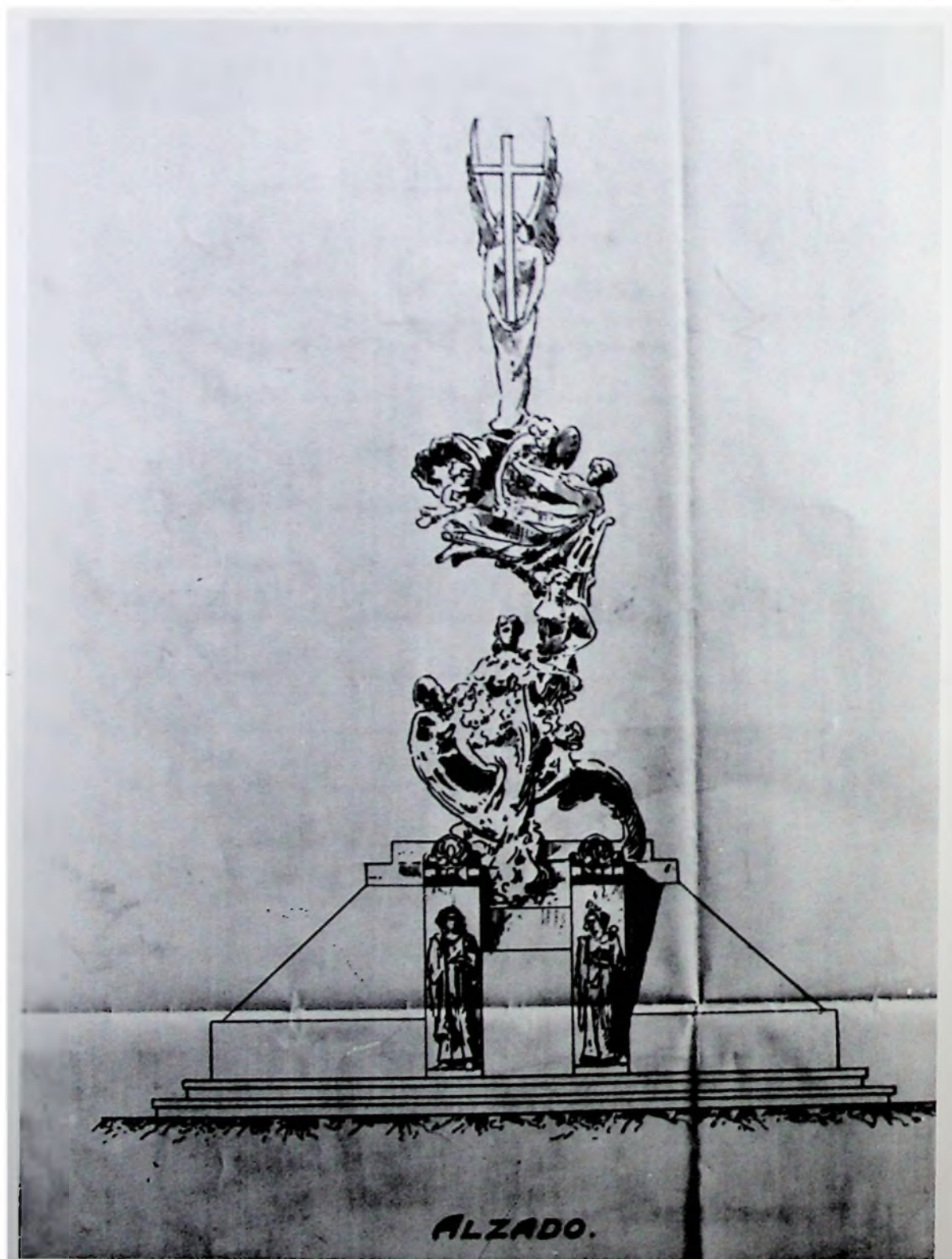
Agustín Querol. Panteón de la familia Guirao. Frente.



Agustín Querol. El Salvador. Panteón de la familia Girona.



Ignacio de Aldana. Proyecto de panteón para la familia Guirao (1908).



Enrique M.^o Repullés y Vargas. Proyecto de panteón para los duques de Denia (1904).



Pantcón Guirao. Vista lateral del grupo en torno a la cruz.

Nacional de Méjico. "Estridente algarabía" para el marqués de Lozoya ⁴; María Elena Gómez Moreno ve en cambio en ellos "el atrevimiento más dinámico" ⁵. Tanto unos como otros son obras espléndidas en las que Querol derrocha a manos llenas su innegable talento para plasmar, en imágenes de frenético barroquismo e inaudita tensión dinámica, un movimiento expansivo arrollador, un fluir sin trabas de aliento wagneriano. La perfecta asimilación de la sintaxis barroca y en especial su admiración por Bernini —con claros préstamos directos en el segundo caso ⁶— no pueden ser más evidentes.

La fecunda imaginación de Querol también se muestra en el original tratamiento de los pedestales de sus obras. Estos, tantas veces anodinos, son concebidos por el artista como algo más que una parte integrante de sus monumentos, formando con la estatua en sí un todo indisoluble de meditada unidad visual. Esos caballos que se agitan, esos brazos que se alzan o esas alas que se despliegan desbaratando los perfiles geométricos de sus basamentos aparecen también en algunas obras de Rodín —el monumento al presidente Sarmiento y, sobre todo, el dedicado a Claudio de Lorena— y no sería extraño que el genial escultor francés se viera seducido por las inversiones del español.

Una vertiente extraordinariamente llamativa del arte queroliano, y a la que no se le ha prestado la debida atención, es la de sus proyectos de monumentos no realizados ⁷. En ellos descubrimos a un Querol visionario, febril creador de monumentos imposibles y grandiosa concepción en los que tropeles humanos se esfuerzan por alcanzar las alturas en inverosímiles torbellinos coronados por pegasos prestos a levantar el vuelo.

Estas creaciones, resueltas en dramáticos contrastes de luces y sombras, de mármoles y bronces, son fruto de la vehemencia de una fantasía desbordada que batalla por lanzar la materia a los espacios y conseguir mantenerla allí, en lo alto, evitando su caída. La impracticabilidad de tales empeños hacía a menudo a Querol parecer abstraído y reconcentrado en su interior: «Quisiera —decía en carta a Moret de 1908— realizar un imposible: juntar dos montañas por su cima, formar con los hombres y las cosas, con sus pasiones, la espiral de la Historia que eleva a la redención; pero en la lucha por dar vida y animación a la piedra y el bronce, por mucho que el arte ayude, queda la materia más acá del ensueño» ⁸. Cuando murió dejó inacabado un grupo que titulaba «La transformación de la materia».

Por todo ello, y dejando a un lado el tono apologético de su biógrafo Rodolfo

⁴ *Ob. cit.*, pág. 357.

⁵ *Ob. cit.*, pág. 205.

⁶ Obvios recuerdos de la Dafne berniniana.

⁷ Algunos de ellos pueden verse reproducidos en el citado libro de RODOLFO GIL, láms. XXXVII-XLIII.

⁸ Citado por R. GIL, *ob. cit.*, pág. 7.

Gil y otros panegiristas incondicionales, decir que Agustín Querol fue uno de los más dotados, originales e imaginativos escultores de su tiempo es simplemente ponerle en su sitio.

El afán conmemorativo del siglo XIX originó un extraordinario florecimiento del arte funerario. La nueva burguesía triunfante y la aristocracia de viejo cuño compitieron por dejar constancia de su paso en la tierra levantando suntuosos mausoleos, monumentos a su prestigio que pronto hicieron de los antiguos cementerios magníficos museos de arquitectura y escultura. Los más afamados artistas de la época dejaron en ellos importantes muestras de su labor y Querol, en las veces que abordó el tema, logró obras capitales.

Aparte de algunos elementos accesorios como el relieve de El Angel de la Caridad para el sepulcro de don Pío Bermejillo⁹ y la estatua del Salvador del panteón de la familia Girona (lám. II), llevó a cabo el sepulcro monumental de don Antonio Cánovas del Castillo y el panteón de la familia Guirao (láms. I, III y V).

En el sepulcro de Cánovas, del Panteón de Hombres Ilustres (1906), el artista, agradecido al hombre que siempre le prestó apoyo, extremó su virtuosismo técnico con tan increíble evanescencia que, a no ser por el rigor de la composición y el impresionante verismo del yacente, la forma quedaría amenazada de disolución. Pero con ser ésta una obra maestra del arte funerario, el panteón de la familia Guirao (1909), en el patio de la Purísima Concepción de la madrileña sacramental de San Isidro, posee aún mayor interés.

Emplazado en uno de los más bellos recintos cementeriales de España, ocupa un lugar de privilegio en su trazado, dominando, entre añosos cipreses, la suave pendiente del paseo central, con que se abre la entrada al patio del Santísimo Sacramento.

Tuvo muy en cuenta Querol la favorable situación de la parcela y, libre del pie forzado que suponía la disposición adosada en el sepulcro de Cánovas, pudo desplegar su verbo más fluido y cuajar una concepción de claro ímpetu ascensional admirablemente integrada en el entorno paisajístico de la zona. Junto a la hermosa aguja calada en hierro que Arturo Mélida ideara para el panteón de los marqueses de Amboage, la obra de Querol se alza como la imagen más singularizada de esta necrópolis y, en certera apreciación de Navascués, como «pieza fundamental dentro del modernismo español»¹⁰.

Fue en 1908 cuando don Luis Federico Guirao —abogado, concejal y diputa-

⁹ Esta obra no aparece en el panteón de D. Pío Bermejillo de la Sacramental de San Isidro de Madrid. Se reproduce en el libro de R. Gil, lám. XXXII.

¹⁰ P. NAVASCUÉS PALACIO, «Puerta del Angel y Sacramentales», en Madrid, vol. I, Madrid, 1979, pág. 312. 312.

do a Cortes por Madrid— encargó la construcción de un panteón dedicado a la memoria de D.^a Luisa Sancho Mata ¹¹. El 10 de agosto de ese año, Guirao solicitó del Ayuntamiento la licencia de obras, presentando la memoria y los planos del proyecto que firmaba el arquitecto Ignacio de Aldama ¹².

Aldama, que pocos años después levantaría el Hospital de San Rafael y el espléndido palacio de los marqueses de Borghetto, se ocupa aquí de la parte menos lucida del trabajo, la cripta: una estancia de planta circular cubierta con bóveda semiesférica en cuyos muros se abren los huecos de cuatro nichos.

Como puede deducirse de los dibujos de Aldama, Querol debía tener por esas fechas una idea bastante aproximada de lo que pensaba realizar, aunque el arquitecto, claro está, no se detuviera a detallar la labor del escultor. Precisamente, esta indefinición de los planos de Aldama motivó que la concesión de la licencia se retrasara hasta el día 2 de octubre, ya que el arquitecto municipal Alberto Albiñana exigía, al menos, la presentación de un alzado de la fachada. Fue necesario que el señor Guirao compareciera para aclarar que se trataba de «una construcción puramente artística, sujeta a modificaciones durante su ejecución» ¹³.

Tras el proyecto de Querol, de gran amplitud espacial y desarrollo vertical, habría que ver una amistosa competencia con el gran escultor Mariano Benlliure que, por aquel entonces, proyectaba coronar el panteón de los duques de Denia con un soberbio grupo alegórico en bronce de atrevidas líneas modernistas y similar efecto ascensional (lám. IV) ¹⁴.

En efecto, en 1904, don Luis de León y Cataumber había encargado a Repullés y Vargas y a Benlliure la realización de un suntuoso mausoleo para albergar los restos mortales de su difunta esposa, doña Angela Pérez de Barradas, duquesa de Denia, que debería alzarse en el centro de la plazoleta de donde parte el citado paseo.

Repullés resolvió brillantemente la parte arquitectónica con una hermosa construcción en forma de pirámide truncada de marcado carácter funerario. A pesar de sus notables dimensiones, la pirámide de Repullés venía a ser el pedestal del grupo pensado por el escultor, que debería alzarse a más de diez metros del suelo. Pero lamentablemente el ambicioso bronce de Benlliure desapareció años más tarde —quizá durante la guerra civil— perdiéndose así lo que debió

¹¹ En el frente del túmulo, enmarcada por dos parejas de atlantes, una inscripción dice: «Panteón dedicado a la memoria de la señora doña Luisa Sancho Mata». En otra, situada más abajo, no sin dificultad puede leerse: «Aquí yacen los restos de doña Luisa Sancho Mata, fallecida el día 8 de julio de 1907. D. Baltasar Mata García, fallecido el día 9 de octubre de 1879».

¹² Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (A.S.A.), leg. 16-211-44.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A.S.A., leg. 16-210-18. La concesión de la licencia de construcción al duque de Denia se encuentra en A.S.A., leg. 14-391-11.

ser una hermosa disposición urbanística en el trazado de este patio, con los dos airosos conjuntos escultóricos señalando los puntos extremos de su eje principal como hitos de referencia para el visitante.

Según ascendemos por la bella avenida de cipreses, el panteón de la familia Guirao ofrece, con sus formas pujantes y su caprichosa silueta recortada contra el cielo, una imagen inolvidable. Lo primero que vemos al acercarnos es la parte posterior del monumento, donde Aldama aprovechó el desnivel del terreno para abrir la escalera de bajada a la cripta. Sobre ella se yergue el elemento más característico de la composición, una elevada cruz cuyos perfiles se desdibujan entre un vibrante aleteo de ángeles, paños que se agitan al viento y la ficción de una densa humareda de incienso que hacia ella asciende para envolverla desde un brasero figurado en relieve. Aquí, como en la obra entera, todo se mueve, las aristas se desvanecen, la geometría se altera y ablanda, y la piedra parece fluir para evitar cualquier impresión de solidez o permanencia, acentuando, en cambio, ideas de fugacidad y continua transición. A su lado, los cipreses, inmensos como obeliscos, parecen más eternos e inmutables. El conjunto, de clara raigambre barroca, ayudado por la maravillosa fusión de escultura y naturaleza, cobra un carácter romántico en el que lo pintoresco y lo sublime se aúnan felizmente.

Querol partió de una idea muy sencilla que toda la espectacularidad de su puesta en escena apenas oculta. El panteón está concebido como una sepultura de forma tradicional, es decir, túmulo con cruz la cabecera, pero estos elementos han sido magnificados por el escultor buscando un efecto monumental. Una vez dispuesto el escenario, Querol distribuyó a sus personajes en calculadas agrupaciones, atendiendo a que la diversidad de actitudes no impidiera una cierta unidad de acción. No era fácil la tarea, ya que son nada menos que catorce figuras —siete humanas y siete angélicas— las que entran en juego. El grupo más nutrido —pegado a uno de los costados del túmulo a nivel inferior del arranque de la cruz— lo forma un grupo familiar de humilde condición (un obrero, una madre con su hijo en brazos y una joven que reza arrodillada) cobijado bajo las alas de un bellissimo Angel de la Caridad ¹⁵. Al lado, y apoyándose en la zona media del túmulo, una hermosa figura de mujer, de anatomía apenas velada por las vestiduras, esconde el rostro entre sus manos para llorar como personificación del Desconsuelo. Por encima del túmulo, a ambos lados de la cruz y pisando las rocas de un imaginado Calvario, el Angel de la Inmortalidad intenta levantar a una mujer caída (¿la difunta doña Luisa? ¿su alma?), mientras una pareja de ángeles se inclina hacia ella y la corona de flores. Otros dos ángeles más vuelan hacia las alturas de la cruz para adorar un crismón labrado en

¹⁵ Al pie de este grupo aparece la firma de Querol, aunque con toda seguridad el escultor no pudo ver acabada la obra.

ella, recordando, curiosamente, la interpretación de Gustave Doré de la visión del final del canto XIV del Paraíso de Dante, imagen del Triunfo y Resurrección¹⁶.

Como vemos, el mayor número de personajes se concentra en los aledaños de la cruz, pero con la colocación de un último grupo en el extremo opuesto —constituido por dos mendigos arrodillados: un viejo tullido que contempla arrobado, como Dante, la apoteosis angélica y una joven que llora la muerte de su benefactora— Querol consigue introducimos en el relato sobrenatural desde todos los ángulos de la composición. Sólo uno de los personajes permanece ajeno a la acción general: se trata de un ángel ensimismado y melancólico que se dispone a esparcir flores a la entrada de la cripta¹⁷, animando con su presencia la parte posterior del monumento.

Estas agrupaciones que acabamos de describir se hallan inteligentemente relacionadas entre sí en un todo dinámico y fluyente: desde la joven que reza arrodillada en el grupo del Ángel de la Caridad, los personajes se van escalonando, y mediante actitudes y miradas nos impulsan primero hasta el grupo situado al pie de la cruz y hasta su cima después de un brioso movimiento envolvente en el que las alas de los ángeles cumplen un papel direccional de primer orden. Aquí es donde aquel sueño de Querol, «la espiral de la Historia que eleva a la redención», cobra un sentido no metafórico sino absolutamente literal. Se observa además un estudiado contraste entre las figuras colocadas en la horizontal engendrada por el túmulo y las que se encaraman a la vertical de la cruz: la humanidad doliente, *las formas que pesan*, se distribuyen en el eje horizontal; los espíritus angélicos, *las formas que vuelan*, en el vertical. Ese mismo contraste se continúa entre el acusado realismo de los hombres y la idealización de los ángeles, con su refinada apariencia femenina que los hace semejantes a las antiguas representaciones de la Victoria. Hay en ellos toda la gracia y exquisitez formal del modernismo.

Evita Querol las superficies pulidas y grandes zonas del monumento las deja como arañadas, logrando así, entre esfumados, un indefinible estremecimiento de la piedra, una vibración pictórica que parece negar la solidez de la materia.

En el basamento escalonado sobre el que se alza el conjunto el escultor ha figurado un leve temblor de vegetación, una tenue palpitación de vida resuelta en muchas partes como mera sugerencia abstracta, como puro gesto. Las formas fundidas de la composición entera, de claro talante modernista, muestran un tratamiento tan libre y original, y a veces desconcertante, como no se veía en España desde el Transparente de Narciso Tomé en la Catedral de Toledo. La

¹⁶ Un esquema hasta cierto punto similar puede observarse en el panteón de la familia Branca del Cementerio Monumental de Milán, obra realizada por el escultor M. Vedani en 1909.

¹⁷ Cercana a la jamba izquierda de la puerta de la cripta se abre, excavada en la piedra, una pequeña hornacina que acoge un santo sin atributos que lo hagan identificable.

piedra simula animarse orgánicamente, cobrar vida sensible, y las figuras, en ocasiones, se diluyen o desvanecen en un afán panteísta por compenetrarse en un mismo magma originario.

El paso del tiempo y las inclemencias meteorológicas han hecho mella en esta hermosa obra que, no obstante, en conjunto, presenta un estado de conservación menos alarmante que el de otras notables construcciones del cementerio cuya progresiva ruina urge detener. Aparte de las filtraciones de humedad que han deteriorado la cripta, algunas figuras tienen las facciones arrasadas o muestran mutilaciones. Los bajorrelieves que decoran los costados del túmulo, muy evanescentes ya de por sí, son difícilmente interpretables: en uno de ellos, la Virgen María (?) acoge a una mujer (seguramente la difunta) que un joven ayuda a incorporarse.

No podemos terminar este trabajo sin mencionar la espléndida puerta de hierro que cierra la entrada de la cripta. Representa unas estilizadas plantas de cardo silvestre, imagen de la esterilidad de la muerte y romántica visión de abandono anticipado. Esta obra fue realizada en el taller de cerrajería artística de Francisco Torras Codina, autor de otras piezas importantes en Madrid. El diseño, de bellas y sinuosas líneas modernistas, debió proporcionarlo el propio Querol y se muestra muy acorde con la decoración vegetal del basamento y el carácter general del conjunto.

Una corona de espinas labrada en lo alto de la cruz, un reloj de arena y el alfa y omega velado por un sol crepuscular completan la iconografía funeraria del panteón. Sobre la puerta, la tradicional invocación *Sic transit gloria mundi* cobraría con el tiempo un sentido cuyo significado acaso escaparía entonces al famoso escultor.