

AKROS

NÚMERO 12 MELILLA AÑO 2013

REVISTA DE PATRIMONIO

EL TELEGRAMA DEL RIF



Cándido Lobera

FUNDADOR DE "EL TELEGRAMA DEL RIF"



AKROS nº 12. Enero 2013

Staff

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. D. José M^a. Álvarez Martínez
Museo Nacional de Arte Romano

Dr. D. José M^a. Blázquez Martínez
Real Academia de la Historia

Dr. D. Antonio Bravo Nieto
Cronista Oficial de la Ciudad
Autónoma de Melilla

Dr. D. José D'Encarnação
Universidad de Coímbra

Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar
Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada

Dra. D^a. Serena Ensoli
Universidad de Nápoles

Dr. D. Juan Zozaya Stabel-Hansen
Presidente Asociación Española de Arqueología Medieval

PRESIDENTE

José Antonio Vallés Muñoz

DIRECTOR

Salvador Gallego Aranda

SECRETARIA

María Rosa Marqués Leiva

DISEÑO DE CUBIERTA

Carlos Santiago

BASE FOTOGRÁFICA Y FOTOGRAFÍAS DE PORTADAS

Salvador Gallego Aranda

TRADUCCIÓN

Guillermo Tenorio Tagle

DISEÑO Y PRODUCCIÓN

CosmoMedia Editorial

2013. Revista de Patrimonio

Edita: Fundación Melilla Ciudad Monumental. Ciudad Autónoma de Melilla

Colabora: Grupo de Investigación: Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía

Departamento de Historia del Arte (Universidad de Granada)

Reservados todos los derechos. Prohibida su reproducción total o parcial sin consentimiento por escrito de los editores.

Los editores no se hacen responsables de las opiniones vertidas en los artículos publicados en esta revista.

ISSN 1579-0959

Fundación Melilla Ciudad Monumental

www.melillamonumental.org



05 SALUDA

07 EDITORIAL

ESTUDIOS HISTÓRICOS

09 **Los inicios de la presencia española en Melilla**
The start of the spanish presence in Melilla
Miguel Villalba González

15 **Estudiantes norteafricanos en el Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago de Granada**
North african students in the Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago of Granada
Francisco Sánchez-Montes González

23 **Arquitectura religiosa y docente: el colegio "La Salle" en su Centenario (1912-2012)**
Religious and academic architecture: the "La Salle" College on its centennial anniversary (1912-2012)
Salvador Gallego Aranda

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANO

33 **El ensanche de Tetuán: síntesis de su historia arquitectónica**
The Tetuan expansion: a brief account of its architectonic history
Mustafá Akalay Nasser

40 **Estética masónica y modernismo portugués: Lisboa y el arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior**
Masonic aesthetics and portuguese modernism: Lisbon and the architect Manuel Joaquim Norte Júnior
David Martín López

48 **Arquitectura 'Art déco' en Shangai en la época moderna**
'Art deco' architecture in Shanghai in the modern epoch
Salvador Gallego Aranda / Jiawei Gu

53 **El 'art nouveau' en la imagen urbana de la ciudad de México**
'Art Nouveau' in the urban image of Mexico city
Silvia Segarra Lagunes

INTERVENCIONES Y DIFUSIÓN PATRIMONIAL

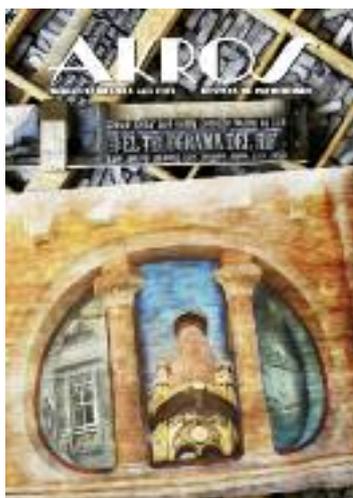
- 60 Foso del Hornabeque. La variación de lo previsto por lo imprevisto
The Hornabeque moat. The variation of the foreseen by the unforeseen
Mateo Bazataquí Gorgé
- 66 Aproximación a la Rehabilitación de la “Casa del Reloj / Torre de la Vela”
Rehabilitation approach to the "Casa del Reloj/Torre de la Vela"
José Antonio Fernández
- 72 La red ‘Art Nouveau Network’ o la protección del ‘Art Nouveau’ en Europa
The ‘Art Nouveau network’ or the protection of ‘Art Nouveau’ in Europe
Anne-Lise Alleaume / Anne-Sophie Riffaud-Buffat
- 78 Conservación e innovación en los cascos antiguos. El caso italiano
Conservation and innovation in the old quarters. The Italian case
Luca Rinaldi

NECROLÓGICA

- 85 Adiós Profesor Bassegoda, Joan Bassegoda Nonell (Barcelona, 1930-2012)
Luis Gueilburt Talmazan

NOVEDADES EDITORIALES

- 88 Publicaciones de 2012



La buena voluntad, afinidad de criterios, objetivos comunes y la amplitud de miras, son los elementos que presiden las relaciones entre la Universidad de Granada y la Ciudad Autónoma de Melilla. La Fundación Melilla Ciudad Monumental, como no podía ser de otra forma, también es partícipe activa en esta suerte de *quo pro quo* donde las personas trascienden a las instituciones. Es por ello, que no podíamos dejar pasar la oportunidad de ligar nuestra publicación a una prestigiosa y tradicional universidad, a su Departamento de Historia del Arte y al profesor Salvador Gallego, melillense y nuevo director de la revista con el que ya veníamos manteniendo una estrecha colaboración desde hace años.

La evolución como un factor de mejoría, ha presidido nuestra acción en este número 12 de **AKROS**. Comenzamos por adaptar los contenidos al objeto del organismo editor, ya no nos circunscribimos al ámbito exclusivo de los museos y nos abrimos a un espacio más amplio como es el del patrimonio. Otro aspecto interesante de reseñar, es el de la incorporación de nuestra publicación a las nuevas tecnologías para facilitar su difusión y uso. Se podrá acceder al total de la colección a través de nuestra página *web* www.melillamonumental.org y en el perfil Melilla Monumental de *facebook*, amén de otras mejoras técnicas ya recogidas en la editorial por el Director.

La búsqueda del equilibrio en los contenidos ha presidido la línea editorial de **AKROS**. Se pretende confeccionar una revista que sea rigurosa, con espíritu de internacionalidad, que posibilite, al mismo tiempo, la publicación de trabajos de investigadores locales y que, como hilo conductor argumental, figuren nuestros valores patrimoniales por excelencia: La ingeniería militar, el urbanismo y arquitectura de finales del s. XIX y principios del s. XX, así como nuestra historia y modelo convivencial. Esta declaración de intenciones se plasma en un índice compuesto por un total de doce artículos de los que cuatro son de autores locales, cuatro son nacionales y cuatro son firmados por investigadores extranjeros; y de todos ellos, siete publican por vez primera en nuestra revista.

Estamos inmersos en una época de celebraciones de efemérides centenarias. La vieja Rusadir de intramuros abrió sus puertas al campo de la modernidad en los albores del siglo pasado. Una centuria después, conmemoramos aquella eclosión de la sociedad civil como la llegada de Los Hermanos de la Doctrina Cristiana de La Salle o la fundación de la Asociación de la Prensa. Ambos acontecimientos quedan recogidos en este número; el primero de ellos, en un artículo de nuestro Director y el segundo en la magnífica portada de Carlos Santiago.

Por último, felicitar y agradecer a los autores por la calidad de sus trabajos y por su colaboración desinteresada.

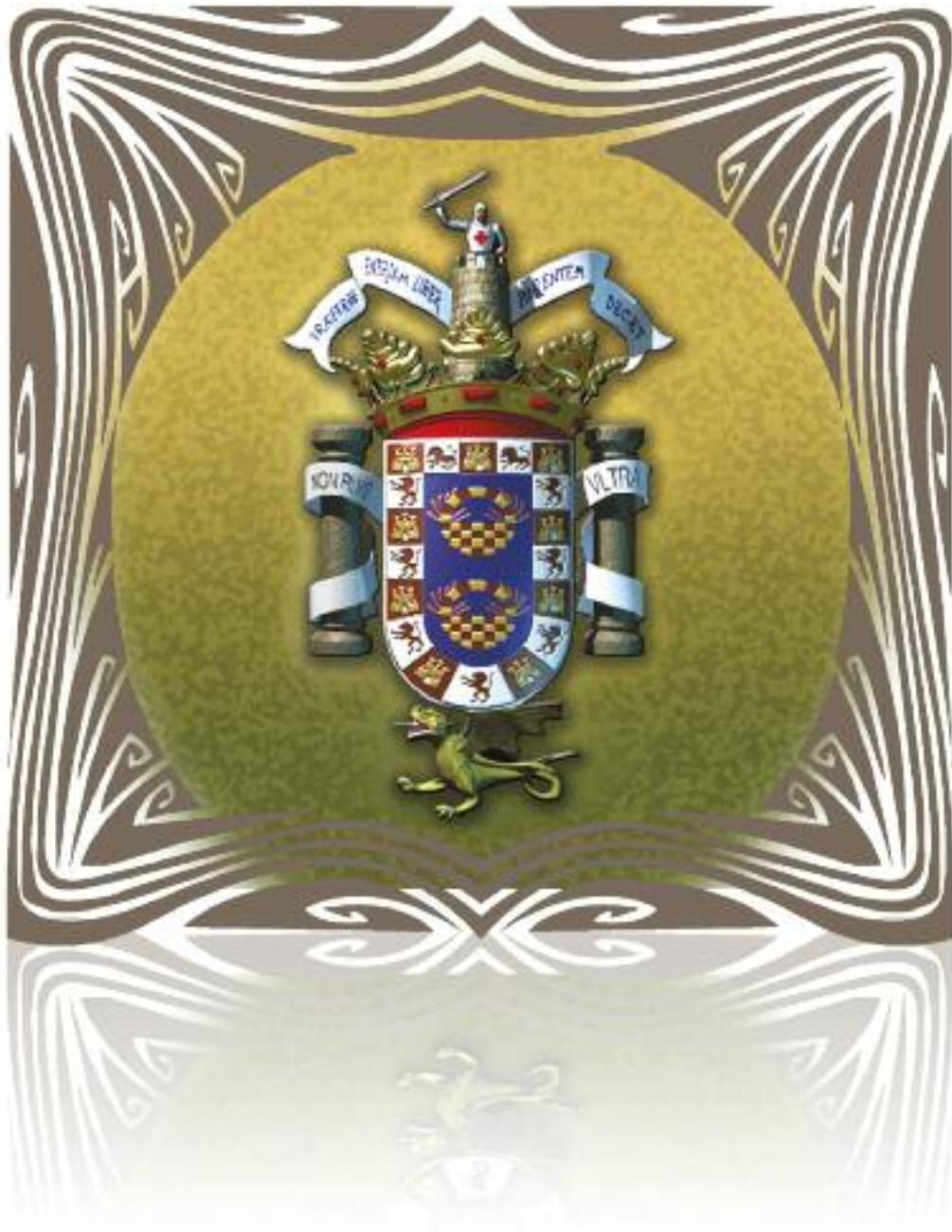


Fue para mí un honor, como melillense que soy, que me ofrecieran dirigir **AKROS**, después de la coordinación, a petición del Presidente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental, del pasado número de la revista (2012) y que, por supuesto, he aceptado, con el deseo enorme de mantener la alta calidad alcanzada desde sus inicios.

En esta nueva etapa, hemos querido focalizar el título de la publicación, al añadirle a **AKROS: Revista de Patrimonio**, lo cual, a nuestro parecer, define mucho mejor el objetivo principal de la entidad que la financia en las labores de promoción, difusión y conocimiento de nuestra heredad patrimonial.

Asimismo, hemos modificado sus secciones que, para este número, son: Intervenciones en el Patrimonio, Estudios históricos y Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Hay lugar, como no puede ser de otra manera en una revista eminentemente de Humanidades, para el recuerdo y el reconocimiento, como es el caso de Necrológica/s, y para las Novedades Editoriales -donde se recogen las publicaciones del año anterior-. De igual trascendencia, aunque no lo parezca, es la incorporación en cada uno de los estudios de las palabras clave de sus contenidos, con la finalidad de acelerar su inclusión en las bases de datos de los Centros de Información y Documentación y mejorar, con ello, el rescate a modo de registros hemerográficos de los mismos.

Junto a los temas locales tratados en estas líneas de investigación planteadas, pues no hay que olvidar que **AKROS** es el órgano de difusión de la Fundación Melilla Ciudad Monumental (Ciudad Autónoma de Melilla), se unen las aportaciones específicas por las contribuciones que inciden directamente en la arquitectura contemporánea y en la poliorcética moderna, al ser, junto a los valores interculturales, los principales activos de nuestra urbe, lo que más se admira y se nos reconoce. Su parangón con otros ejemplos nacionales e internacionales nos hace justipreciar aquello de lo que somos responsables de conservar y legar en las mejores condiciones posibles e iluminar su significado desde una atalaya tan emblemática como el Faro de Melilla la Vieja, Sede de nuestra Fundación.



Los inicios de la presencia española en Melilla

The start of the spanish presence in Melilla

Miguel Villalba González

Asociación de Estudios Melillenses
mvillalba@aemel.com

Resumen

La armada dirigida por Pedro de Estopiñán, contador del duque de Medina Sidonia, ocupó la ciudad de Melilla en septiembre de 1497. Los expedicionarios se instalaron en el interior de la fortificación medieval existente. El 14 de abril de 1498 los Reyes Católicos encargaron la tenencia de Melilla al duque de Medina Sidonia. Para vigilar el cumplimiento del acuerdo enviaron a un veedor. En el alarde de Luis Méndez de Figueredo, realizado a finales de mayo o principios de junio de 1498, se describe por vez primera la ciudad y se constata que las fortificaciones estaban bien provistas de artillería.

Summary

The warships lead by Pedro de Estopiñán, accountant of the duke of Medina Sidonia, occupy the city of Melilla on September 1497. The members of the expedition settle in the interior of an existent medieval fortification. On the 14 of April 1498 the Catholic Monarchs entrusted the landholding of Melilla to the duke of Medina Sidonia. To keep an eye on the fulfillment of the agreement, they sent an overseer. On the list made by Luis Méndez de Figueredo, towards the end of May or the beginning of June 1498, the city is described for the first time and confirms that the fortifications were well supplied with artillery.

Palabras clave

s. 15; Melilla; España; Estopiñán, Pedro; Méndez de Figueredo, Luis; Reyes Católicos; Duque de Medina Sidonia; Fortificaciones; Poliorcética; Veedores; Capitanías; Artillería; Fuentes documentales; Alardes.

Key words

15th century; Melilla; Spain; Estopiñán, Pedro; Méndez de Figueredo, Luis; Catholic Monarchs; Duke of Medina Sidonia; Fortifications; Military strategy; Overseers; Company; Artillery; Documentary sources; Lists.

La ocupación de Melilla

La armada dirigida por Pedro de Estopiñán, contador del duque de Medina Sidonia, ocupó la ciudad de Melilla en septiembre de 1497. Los soldados llegados con el contador permanecieron en Melilla hasta que algunos meses más tarde fueron despedidos (figura 1). El 9 de octubre de 1498 acudieron al rey católico suplicando

que el duque *les mandare pagar lo que pareciere justamente serles debido e que servieron en la dicha cibdad de Melilla*. Atendiendo a sus reclamaciones, D. Fernando escribió al duque para que *beáis lo que se debe a cada vno de los susodichos, e lo averigüeis e ansi averiguado gelo hagáis pagar por manera aquellos e cada vno dellos sean pagados e satisfechos e ninguno*

dellos tenga razón dese me venir ni enbiar mas a quejar sobre ello. En un memorial firmado de Gaspar de Gricio, su secretario, le remitía la relación de los mismos¹.

A pesar de las instrucciones recibidas, el duque se desentendió del pago y los expedicionarios que habían participado en la toma de la ciudad continuaron reclamando al Rey. El número total de participantes en esta primera expedición española a la costa norteafricana continúa siendo una incógnita. Pero una carta de reclamación de salarios fechada en noviembre de 1499 nos informa de que con Estopiñán llegaron a Melilla Francisco de Almendra, Alonso de Galileo, Rodrigo de Sevilla, Alonso López Bravo, Francisco de la Barrera, Alonso de Benavides, Juan Avendaño, García de Padilla y Bartolomé Capitán, quienes en su nombre y en el de 170 escuderos exigían el pago de los sueldos que se les adeudaba por ir *a la toma de la cibdad de Melilla a donde diz aquellos fueron y que estovyeron todo el tiempo que les fue mandado*².

En los años siguientes las reclamaciones para intentar cobrar las cantidades prometidas por el duque fueron continuas. Varias cartas de la Reina para la paga de las gentes de Melilla ponen de manifiesto que algunos soldados habían perdido sus cédulas de servicios o solo tenían traslado de ellas porque los originales afectaban a varias personas³.

Desde el 6 de marzo al 20 de diciembre de 1500 se conocen ocho nóminas duplicadas de los pagos de Lope de León a las gentes que sirvieron en la armada y toma de Melilla *de ida, venida y estada fasta que fueron despedidas*⁴.



(Figura 1) Llegada de D. Pedro de Estopiñán a Melilla. Cuadro de Vicente Maeso en el Palacio de la Asamblea (SGA).

La tardanza en el cobro de los salarios propició que en 1502 los Reyes mandaran a Andrés Camacho al domicilio de Luis Méndez de Figueredo, alcaide de Morón que vivía en Marchena, para conocer las cantidades adeudadas a los soldados *pues es nesçesario que embyeys ante los nuestros contadores mayores de cuentas el alarde que vos e Juan de Benavides de la gente que estuvo en la dicha cibdad fezistes*⁵. Los contadores reales necesitaban averiguar las nóminas del sueldo que se habían de pagar a la gente que estuvo en la ciudad desde el 1 de mayo al 15 de julio de 1498 (figura 2).



(Figura 2) Carta de reclamación de salarios (AGS).

El asiento para la tenencia y guarda de la ciudad

Los Reyes Católicos habían encargado la tenencia y guarda de Melilla al duque de Medina Sidonia. El asiento se firmó el 14 de abril de 1498 en Alcalá de Henares. Pedro de Estopiñán y Martín Bocanegra, en nombre del duque de Medina Sidonia, aceptaban tener en la ciudad 700 hombres *escuderos a caballo y a pié, y espingarderos, e ballesteros, e tiradores e otras personas que de yuso serán declaradas*⁶. A cargo de la casa ducal quedaba el sostenimiento de 421 hombres; de los cuales 300 habrían de ser ballesteros, 40 espingarderos, 1 artillero, 35 oficiales artesanos, 2 clérigos, 1 físico, 1 cirujano, 1 boticario y 40 hombres de mar como tripulación de cuatro fustas de remo para la comunicación con la península ibérica.

El mismo día de la firma los Reyes enviaron una cédula a Hernando de Zafra informándole del asiento que habían mandado tomar con el duque por el cual los 279 hombres restantes correspondían a la Corona que se encargaría de enviar a Melilla 150 escuderos a pie, 50 a caballo, 60 espingarderos y 19 artilleros: *avemos mandado que estén en la dicha cibdad dozientos*

1) ARCHIVO FUNDACIÓN MEDINA SIDONIA (AFMS). Legajo 2395. Tomo I.

2) ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS). Cámara de Castilla, Pueblos, Legajo 12-2, doc. 198.

3) PRIETO CANTERO, Amalia. *Casa y descargos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1969, p. 469.

4) AGS. Casa Real, Obras y Bosques: Sección X. Serie 1. Legajo 44, doc. 37.

5) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 303-3, doc. 2.

6) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 303-3, doc. 1 y AGS. Casa de Medina Sidonia, Caja 2. Núm. 23, doc. 1

escuderos de nuestras guardas; çinquenta a cavallo e çiento çinquenta a pie, e ochenta espingarderos, e diez e nueve tyradores de los de nuestra artylleria. Le ordenaban que buscara inmediatamente los navíos necesarios para el embarque de las tropas. Las lanzas y espingarderos habían de ser de las capitanías de Juan de Benavides y de Bernal Francés; *çinquenta de las dobladas y no han de llevar [mas] de vn cavallo e las çiento e çinquenta lanças han de ser senzillas e han de yr sin cavallos*. De los sesenta espingarderos, 30 tenían que ser de los que estaban en La Alhambra y los otros 30 de Almería. Los artilleros tendrían que ser de los lugares que le indicaban en un memorial. Le pedían que se diera mucha prisa y que apremiara al conde de Tendilla y a mosén Fernando de Cárdenas para que su gente partiera hacia Melilla sin la menor dilación⁷.

Para vigilar el estricto cumplimiento del acuerdo por parte del duque, los Reyes enviarían a la ciudad un veedor. El 12 de mayo comunicaron al duque y a todas las personas que estaban en Melilla, el nombramiento de Diego Olea de Reinoso, *alferes de los continos de nuestra casa*, como veedor real⁸. El mismo día ordenaron por carta al veedor lo que había de *hazer e de que aveys de tener cuenta e razón e libro en la cibdad de Melilla*. Además le encargaban, entre otras muchas obligaciones, *saber que sobre la thenençia de la dicha cibdad de Melilla y de la gente que en ella ha de estar e de lo que para ella en cada vn año se ha de librar e sobre otras cosas mandamos asentar con el duque de Medina Sydonya, a quien avemos encomendado e encargado la guarda e thenençia della, çierto asyento cuyo traslado firmado de Alonso de Morales, nuestro thesorero, llevays para que por alli veays todo lo contenydo en él y conforme a aquel aveys de thener cuenta e rason e libro conmo al nuestro servijio e al buen recabdo de nuestra hazienda cunple*⁹.

Fernando de Zafra escribió a los Reyes el 21 de mayo para informarles de que aún no había llegado la gente de la capitanía de Juan de Benavides, ni los espingarderos de Almería, que no era por falta suya ni *avn por la diligençia del Conde, que hasta oy pasa de veynte mensajeros los que se han enviado a Manuel de Benavides y a Almería, y a las otras partes de donde ha de venir la gente; y Manuel de Benavides cada día dize que viene y non ha sydo ansy*. El conde de Tendilla envió a Juan del Campo y otro mensajero suyo, para avisar a Manuel de Benavides y al corregidor de Baeza, aunque los Reyes habían ordenado que las capitanías pasasen a Melilla sin esperar a Manuel de Benavides ni a la capitanía de Bernal Francés. También escribió a Guadix, donde vivían algunos escuderos, y además les había pagado a todos *por ser todos los más casados que*

hera justo que fuesen pagados, pues que se les deuía con que dexasen reparadas sus casas. De Almería le habían escrito a Zafra que hasta que mosén Fernando de Cárdenas escribiera a los espingarderos que no los darían. De los artilleros que tenían que venir de Medina, no había llegado ninguno, ni tampoco mosén Matute que estaba en la corte. Para el embarque de este personal Zafra había contratado una carabela y dos barcos sevillanos pero a causa de algunos corsarios que merodeaban por el estrecho no le pareció conveniente que fuesen estos barcos y fletó una nao del conde¹⁰.

Llegada de las capitanías reales

Sin embargo las primeras capitanías que llegaron a Melilla fueron las de Luis Méndez de Figueredo y Juan de Benavides. Desembarcaron en la ciudad a finales de mayo o principios de junio de 1948. Tras instalarse se realizó el alarde (figura 3) constatando que en Melilla había 1357 hombres; *77 de cavallo con sus armas bien cumplidamente*, 276 escuderos a pie *con sus coraças*,



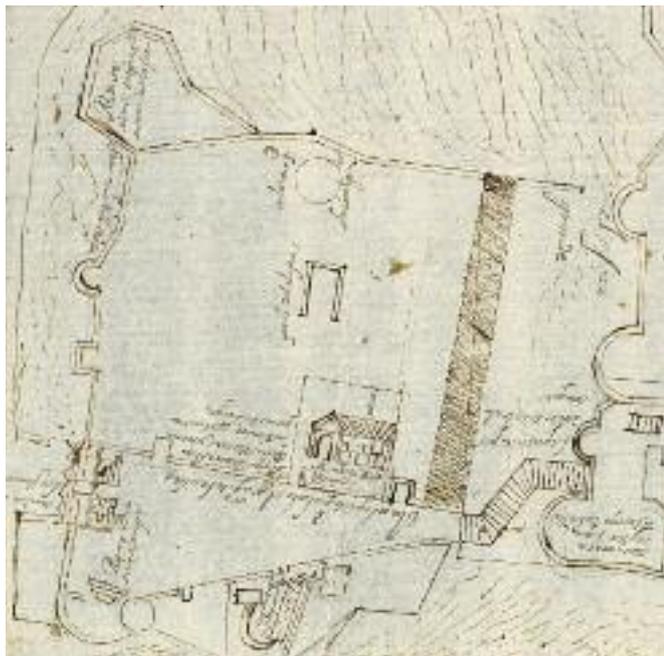
(Figura 3) Memorial del alarde por Luis Méndez de Figueredo (AGS).

7) AGS. Cámara de Castilla. Diversos. Legajo 8, doc. 126.

8) AGS. Registro General del Sello. Legajo 149805, 211.

9) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 303-3, doc. 4.

10) AGS. Guerra y Marina. Legajos extraordinarios. Leg. 1315, doc. 181.



(Figura 4) Plano del recinto fortificado que ocuparon los expedicionarios llegados con Estopiñán (AGS).

capaçetes e lanzas e adargas, 386 peones lanceros, 342 ballesteros, *nueve dellos con coraças*, 170 espingarderos, *algunos con coraças*, 51 oficiales, *de todos los ofiçios*, 25 lombarderos, 25 hombres de campo y 5 trompetas¹¹.

La falta de bastimentos y provisiones para sostener a los 1357 hombres que se encontraban en Melilla, casi el doble de lo establecido en el asiento, había provocado tantos problemas que la ciudad estuvo a punto de perderse. Así lo corroboraba la misiva que el rey Fernando desde Zaragoza enviaba al duque de Medina Sidonia el 6 de septiembre de 1498: *y después acá he seido informado que aquella ha crecido en tanta manera que ha estado para se perder aquella gente*. Le ordenaba por tanto despedir a toda la gente sobrante *y porque estar aquella gente allí es inconveniente para esto é para muchos ruidos é cuestiones que cabrarian, yo vos encargo é mando que enviéis á decir á vuestro alcaide é capitán que non consientan que, demás de la gente ordinaria que allí ha de estar, esté otra ninguna gente si no fuera algunos oficiales ó gente de servicio que sean necesarios, y dejando estos haga ir luego de allí toda la otra gente, que demás de la ordinaria hobiere*¹².

Según un informe de septiembre del veedor Reinoso que había llegado a la ciudad a mediados de julio, el duque ya tenía en Melilla los 300 ballesteros del

asiento, de los cuales 26 eran hombres de campo. Tenía además 40 espingarderos, 2 clérigos y 3 fustas, pero no había ningún oficial de los 35 acordados, ni físico, ni cirujano, ni boticario. Para esta fecha también se encontraban en Melilla los 200 escuderos que los reyes habían enviado al mando de Manuel de Benavides, y 40 espingarderos. De los 19 artilleros reales que debían estar faltaba solo uno, llamado Gonzalo de Alanis¹³.

Instalación del personal en el recinto fortificado

Todo este personal se había instalado en el interior de la fortificación medieval, el lugar que ocupan en la actualidad el Segundo y Tercer Recinto fortificados. Los llegados con Estopiñán no encontraron las fortificaciones de Melilla totalmente destruidas como nos aseguraban las crónicas¹⁴.

La primera descripción conocida de Melilla consta en el alarde realizado ante los capitanes Méndez de Figueredo y Benavides, *así de la gente de cavallos e peones, conmo de las otras cosas que en la dicha cibdad se fallaron*¹⁵. El memorial nos informa de que el lugar ocupado por los españoles en el interior de las fortificaciones tenía una superficie aproximada de 27000 m²: *tiene en luengo la çibdad quatroçientas e veynte varas. Y en lo ancho, en lo mas, çiento e diez varas, e en lo menos setenta e seys varas*¹⁶. En este espacio interior había 2 pozos de agua dulce y fuera, junto a la puerta de entrada, otros dos. Estaba protegido por una cerca¹⁷ que medía, aproximadamente por la parte del mar 1.124 metros y 117 por la zona de tierra, con una altura máxima de 7,10 metros y mínima de 6,68. Esta muralla contaba con un cubo redondo en el *lienço del llano de la tierra* en el rincón a la playa, una torre sobre la puerta, otra torre *que se dize de Medina*, que está *para acabar en un rincon que haze el muro* y una torre en el otro cubo, hacia tierra de cristianos. Había dos garitas de madera gruesa en el muro, probablemente sobre las torres, y 57 más distribuidas a lo largo del mismo. Se citan también *cuatro estancias*. El adarve tenía una longitud de 122 metros y una media de altura de 6,89. Desde el muro al borde de las casas de la medina se medían 7,5 metros (figura 4).

Delante de la cerca estaba la barbacana que la rodeaba para defender un foso hueco de 5,85 m. de ancho existente en su interior. Esta muralla tenía una longitud de 130,26 metros, un pozo de agua dulce con mina en su interior y un cubo ochavado *en una buelta que haze*. Sobre la caleta, delante de la torre, había un

11) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 303-3, doc. 2.

12) AFMS. Legajo 2395. Tomo I. Año 1498.

13) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 628-2, doc. 2.

14) BARRANTES MALDONADO, Pedro. «Ilustraciones de la Casa de Niebla». En: *Memorial Histórico Español*, T. X. Madrid, 1857, p. 405. MEDINA, Pedro de. «Crónica de los muy Excelentes Señores Duques de Medina Sidonia». En: *CODOIN*, T. XXXIX. Madrid, 1861, p. 317.

15) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 303-3, doc. 2.

16) La medida de la vara castellana equivale a 0,8359 metros.

17) La cerca o muro principal era el vallado, tapia o muralla que se ponía alrededor de una ciudad o plaza.

baluarte grande y una garita. En la misma barbacana se situaba una garita sobre la compuerta, actuando probablemente a modo de portillo¹⁸, y otra en un rincón junto con el cubo. Su camino de ronda era de 5,85 metros y tenía 24 estancias, unidas unas con otras.

El documento también describe la altura de dos talas¹⁹; la primera con una cota de 22,34 metros en lo más alto y 13,15 en lo más bajo, y la segunda con 33,61 m. en lo más alto y 29,64 en lo más bajo. Pero no indica su longitud ni el lugar donde estarían situadas.

Todas estas fortificaciones estaban protegidas por dos fosos o cavas; el primero con una profundidad y anchura de 7,52 metros, y el segundo de 6,68 de ancho por 3,34 m. de fondo. También se citan las distancias desde el rostro de la cava hasta el rostro de dos padrastrós; uno pequeño y otro grande.

En el ruedo de la ciudad se habían construido 16 estancias, de mar a mar, *existiendo çiento y tantas cuevas de aposentamiento*, una de las cuales servía de posada a Pedro de Estopiñán y otra al artillero Amate.

Obras realizadas en la ciudad

Hasta la llegada del veedor en el recinto descrito no se había emprendido ninguna obra. En sus informes

dirigidos a los Reyes Católicos y al Obispo de Badajoz, encargado del aprovisionamiento de la ciudad, decía que eran necesarios para las labores albañiles, picapedreros, tapiadores, carpinteros y herreros, que no había ninguno. El duque estaba obligado a tener 35 de estos oficiales y a pesar de haberle escrito solicitándolos, había respondido *que luego los enbiará*.

Además de los oficiales solicitaba los materiales de construcción necesarios: *es menester tapiales redondos para torres y garitas e baluartes e tapiales llanos para paredes de marca mayor. Y para los tapiales codos y agujas y macos y muchas sogas para armar guindastes y garruchas para sobir y baxar y tomos para las espuestas, herradas para echar agua en la tierra, cal, ladrillo, madera, teja, pues ninguna cosa desto ay*²⁰.

Insistía también en la necesidad de hacer garitas para las velas, estancias para las rondas (figura 5), caballerizas para los caballos, *que se pierden y destruyen al sol y al sereno y al agua*, alhóndigas para los bastimentos, *que no ay syno cuevas que son húmidas y pierdesen los bastimentos y asimismo es necesario hazer dos torres de presto, porque el ynvierno es en la mano*. A su juicio la cava era estrecha y necesitaba ensancharse y ahondarse. Se podía hacer

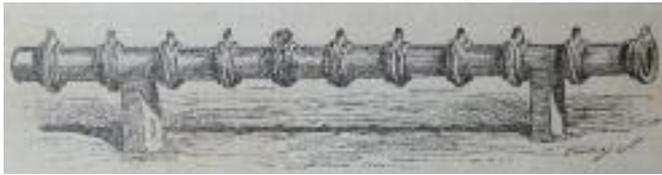


(Figura 5) Plaza de Armas. Lugar donde se asentaron los expedicionarios de Estopiñán en 1497 (MVG).

18) SAEZ CAZORLA, Jesús Miguel. «Espacio y funciones urbanas de la Melilla Medieval». *Akros* (Melilla), 1 (2002) p. 45.

19) La tala era la defensa formada con árboles cortados por el pie y colocados a modo de barrera.

20) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 628-2, doc. 2.



(Figura 6) Pasavolante.

en ella un molino de agua porque por la parte de poniente av un arroyo de agua dulce que viene a dar a la punta. En el lienzo de levante cercado por el mar habrían de hacerse tres torres recias de cantería.

Cuando él llegó a mediados de julio de 1498, solo se habían levantado en el lugar de asentamiento quince casas buenas y malas. Entre esta fecha y abril del año siguiente se construyeron unas doscientas razonables, de ellas cien buenas, levantadas del pie que no habían costado a sus altezas dosientos castellanos en madera²¹. Precisamente, la falta de madera era otra de sus quejas. Los oficiales del duque respondieron a sus peticiones que el contador, Pedro de Estopiñán, les dexo alla çiento e cincuenta carros a conplimiento de quatroçientos carros y que les enviarían más hasta completar los 400 carros. Pero el veedor afirmaba que la que él halló en vn navio que vino con el larmada, en que vino el contador Estopiñán, son veynte e dos carros menos por manera que seran dosientos e veynte e siete carros.

La artillería

En el memorial del alarde efectuado por Luis Méndez de Figueredo también se constata que las fortificaciones de la ciudad estaban bien provistas de artillería²². Para defender Melilla y sus recintos fortificados de cualquier agresión exterior los españoles habían traído en la expedición de Estopiñán las siguientes piezas:

- 3 lombardas; una gruesa de 12 palmos²³ (2,508 m) con su fusta y servidores que tiraba 85 libras²⁴ (39 kg), otra de hierro con sus servidores, de 9 palmos (1,88 m) de canto, que tiraba piedras de 36 libras (16,56 kg) y otra de 18 palmos (3,76 m) de largo que tiraba piedras de 28 libras (12,88 kg).
- 8 tiros; uno de fuslera²⁵ llamado el Duque que tenía de largo 17 palmos y tiraba 15 libras de piedras, hierro y plomo, otro llamado San Juan de Camaño, como los Sancristobales, de 14 palmos de largo, para tirar piedras de 7 libras de hierro y plomo, otros 3 de fuslería²⁶ llamados San Miguel con 10 palmos de longitud que tiraban piedras de 3 libras de hierro y

plomo, otro del mismo tipo que el anterior de 7 palmos para piedras de 3 libras, otros dos iguales de 10 palmos para piedras de 3 libras y media.

- 4 pasavolantes (figura 6); uno de hierro con sus servidores de 12 palmos y medio para tirar piedras de 13 libras y otros tres con carretas.
- 1 tientamuro de 14 palmos para piedras de 24 libras.
- 2 quartos; el primero para piedras de 8 libras y el segundo de 5 libras.
- 1 pasamuro de 13 palmos que tiraba piedras de 8 libras.
- 2 quartagos de fuslera, uno mayor que el otro.
- 14 ribadoquines de 10 palmos para piedras de 2 libras y media. Dos de ellos estaban reventados.
- 26 lombardetas de distintos tamaños y calibres.
- 34 serpentinas de distintos tamaños y calibres.
- 1 escopetón que estaba en la posada del contador Pedro de Estopiñán, de dos libras y media de piedra de plomo.
- 12 arcabuces como los de sus altezas.

Además, en la carabela de Luciano Marufo había 1 lombarda de 8 palmos que tiraba piedras de 38 libras (17,48 Kg), 2 serpentinas y 4 campanas, tres mayores y una pequeña, para defensa de la de la ciudad. □

Bibliografía

- BARRANTES MALDONADO, Pedro. «Ilustraciones de la Casa de Niebla». En: *Memorial Histórico Español*, T. X. Madrid: Real Academia de la Historia, 1857, pp. 404-411.
- BRAVO NIETO, Antonio y SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel. *Melilla en el siglo XVI a través de sus fortificaciones*. Melilla: Ayuntamiento, 1988.
- GUTIERREZ CRUZ, Rafael. «Melilla tras la conquista: documentos para su estudio». *Aldaba* (Melilla), 21 (1993), pp. 81-115.
- GUTIERREZ CRUZ, Rafael. *Los presidios españoles del Norte de África en tiempos de los Reyes Católicos*. Melilla: Ayuntamiento, Consejería de Cultura, Educación, Juventud y Deporte, 1997.
- MEDINA, Pedro de. «Crónica de los muy Excelentes Señores Duques de Medina Sidonia». En: *CODOIN*, T. XXXIX. Madrid: Viuda de Calero, 1861, pp. 317-323.
- PORRAS GIL, María Concepción. «La fortaleza de Melilla. Trazado y obras en la época de Carlos V». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 68 (2002), pp. 149-167.
- PRIETO CANTERO, Amalia. *Casa y descargos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Instituto "Isabel la Católica" de Historia Eclesiástica, 1969.
- SAEZ CAZORLA, Jesús Miguel. «Espacio y funciones urbanas de la Melilla medieval». *Akros* (Melilla), 1 (2002), pp. 42-47.
- SALAFRANCA ORTEGA, Jesús F. *Bosquejo histórico de la población y guarnición de Melilla, 1497-1874*. Melilla: Ayuntamiento, 1987.
- SÁNCHEZ-GIJÓN, Antonio. «La Goleta, Bona, Bujía y África. Los presidios del reino de Túnez en la política mediterránea del emperador». En *Las fortificaciones de Carlos V*. Madrid: Umrbral, 2000, pp. 625-651.
- VILLALBA GONZÁLEZ, Miguel. *Los alguaciles de Melilla*. Melilla: Ciudad Autónoma, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2008.

21) AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 628-2, doc. 12.

22) AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Ep., leg. 303-3, doc. 2.

23) El palmo es la distancia que hay desde la punta del dedo pulgar hasta el extremo del meñique, medida con la mano abierta y extendida, que es igual a una cuarta. Un palmo equivale a 20,90 cm.

24) La libra castellana equivale a 0,460093 kg.

25) Las llamadas piezas de fuslera eran construidas con una aleación de cobre y estaño.

26) Igual que los de fuslera.

Estudiantes norteafricanos en el Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago de Granada

North african students in the Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago of Granada

Francisco Sánchez-Montes González

Profesor Titular de Historia Moderna
Universidad de Granada
fsmg@ugr.es

Resumen

El Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago, fundado a mediados del siglo XVII, aún continúa funcionando vivo como la residencia de universitarios más antigua de España y ocupando desde su origen un edificio de gran valor patrimonial. A la riqueza del conjunto se le une la existencia de un archivo poco conocido y esencial para la reconstrucción de la historia del propio Colegio Mayor pues recoge la vida colegial. Sus fondos han servido para la presente aportación sobre la interesante presencia en la institución de los varios colegiales norteafricanos que desde inicios del siglo XVIII se desplazaron hasta Granada para estudiar así en su Universidad.

Summary

The Colegio Mayor of San Bartolomé y Santiago, founded halfway through the XVII century, continues still today well alive functioning as the most ancient university residence of Spain, that occupies since its origins a building with a great heritage value. The wealth of the residential compound is joined by the existence of a poorly known archive, essential for the reconstruction of the history of the Colegio Mayor itself as it contains the collegiate life. Its contents have allowed the present contribution about the interesting presence on the institution of several north african students that since the beginning of the XVIII century move to Granada to study at its University.

Palabras clave

s. 17; s. 18; s. 19; s. 20; Granada; Andalucía; Melilla; Ceuta; Tánger; Peñón de Vélez; España; Orán; Argelia; "Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago"; "Universidad de Granada"; Estudiantes norteafricanos; Estudiantes universitarios; Colegios Mayores; Residencias Universitarias; Vida colegial.

Key words

17th century; 18th century; 19th century; 20th century.; Granada; Andalucía; Melilla; Ceuta; Tánger; Peñón de Vélez; Spain; Orán; Argelia; "Colegio Mayor of San Bartolome y Santiago"; "University of Granada"; North african students; University students; Colegios Mayores; University residences; College life.

Que el dicho Colegio aya de estar debaxo de la aduocación y patrocinio del glorioso Santiago, patrón de las Españas, y que su imagen se aya de poner ençima de la puerta del dicho colegio y debaxo della las armas del dicho señor fundador...¹

El 20 de noviembre de 1649, en la que fue casa principal de Diego de Ribera, situada en la calle de San Jerónimo de Granada², abre por vez primera sus puertas el Colegio Mayor de Santiago (figura 1); el cual,



(Figura 1) Portada del Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago (FSMG).

pese al tiempo transcurrido, aún continúa lleno de vida universitaria con más de tres siglos y medio de existencia. Su promotor³ había previsto en su testamento que, caso de extinguirse su rama sin descendencia, una parte de sus bienes quedasen en manos del Monasterio de la Cartuja⁴ con el encargo de sustentar a varios jóvenes por espacio de diez años y con residencia en un colegio que debía ser fundado en Salamanca. Sin embargo, las dificultades económicas, junto con la considerable distancia que separa a Granada de la ciudad salmantina, motivaron una posterior petición de la Compañía de Jesús al arzobispo de Granada solicitando licencia para fundar el Colegio en la ciudad andaluza que no en Salamanca⁵.

Nace así el Colegio Mayor de Santiago, que una vez creado se unirá de modo posterior con el de San Bartolomé. El origen de este segundo centro educacional parte de la segunda mitad del siglo XVI con la llegada a Granada de los comerciantes genoveses Francisco y Bartolomé Lomelín y Veneroso. Su poder económico fue fruto de una intensa actividad mercantil dedicada al comercio del papel, el algodón, la lana y la caña de azúcar, para luego extenderse a sustancias tintoreras y objetos de mercería con tan buena fortuna que, al poco tiempo, controlaron un amplio espacio del mercado existente, y no sólo en Granada, también Huéscar, como propietarios de lavaderos de lana, en Baeza y en Alcalá la Real⁶.

En 1609 muere Bartolomé Veneroso, al que le suceden una serie de interminables pleitos, sostenidos durante años entre sus diversos familiares, hasta recaer sobre la Compañía de Jesús el control de sus bienes⁷.

Es en 1702 cuando el Provincial de Andalucía para la Compañía y el rector del Colegio San Pablo, ante los problemas económicos derivados de la ejecución de las obras pías encargadas por el fundador, dirigen un memorial al entonces arzobispo de Granada donde apuntan la solución de unir la nueva casa de estudio al anterior Colegio de Santiago.

1) *Escritura de Fundación del Colegio Santiago de Granada de 25 de octubre de 1641*. Archivo de la Curia de Granada (A.C.Gr), Sección Patronos, leg. 52 E-1.

2) Al incrementarse pronto el número de sus colegiales se hizo necesario su ampliación con la adquisición en 1653 de la casa colindante de María Figueroa y también en 1670 de otra vivienda que fue propiedad de Mariana de Soria Narváez.

3) Procedía de una familia de origen cordobés y de relevante posición social. Diego de Ribera estudió la carrera de abogado en Salamanca, ejerciendo en Granada su profesión y en la que alcanza un gran prestigio social. Compraría el oficio de caballero veinticuatro, incrementando su fortuna de modo notable por su ventajoso casamiento con María Castellón y Carvajal, hija del escribano mayor del Cabildo de Granada El origen del Colegio estaría en el mayorazgo fundado sobre su patrimonio. Véase las notas sobre biografía en OSORIO PÉREZ, María José: *Historia del real Colegio de San Bartolomé y Santiago*. Granada, 1987, pp. 21-32. De su casa y el enterramiento del linaje en la capilla conventual de San Jerónimo existen referencias en HENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada*. Granada, 1987 (reed), pp. 223, 231 y 561.

4) Posteriores codicillos dejaron la tutela de las obras pías en manos del oidor de la Audiencia Juan Frías y, a falta de éste, debía de ser el rector que hubiese en el Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús quien cumplierse con las disposiciones.

5) OSORIO PÉREZ, María José: *Historia del real...*, p. 33.

6) GARZÓN PAREJA, Manuel: *Historia de Granada*, v. II, Granada, 1981, pp. 63 y 64. Sobre el papel de los genoveses en Granada ver, entre otras de sus varias aportaciones al tema, de GIRÓN PASCUAL, Rafael: «Ricos, nobles y poderosos: La imagen de los mercaderes genoveses del Reino de Granada en la Edad Moderna». *Historia y Genealogía*, i (2011), pp. 41-56; «Redes mercantiles en la Castilla del siglo XVI a través de las "licencias de saca de lana con destino a Italia (1573-1503)»». En: *Actas del Congreso De la Tierra al Cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna. I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Zaragoza, febrero 2012 (en prensa), y *Las Indias de Génova. Mercaderes genoveses en el Reino de Granada durante la Edad Moderna*. Granada: Universidad, 2012, Tesis Doctoral (inédita).

7) En sus testamento de 21 de marzo de 1608 y posteriores codicillos, dispuso Bartolomé Veneroso que, caso de extinguirse su línea sucesoria, fuese el Colegio de la Compañía de San Pablo de la Compañía de Jesús quien, entre otras obligaciones, dotara con sus bienes un colegio de doncellas huérfanas y otro de estudiantes pobres que estuviese regido por la dicha Compañía. OSORIO PÉREZ, María José: *Historia del real...*, p. 95

De este modo, en noviembre de 1702 se otorgaron las escrituras fundacionales del ya único Colegio Mayor, creado bajo la advocación de los Apóstoles Bartolomé y Santiago, estableciéndose su definitivo emplazamiento en las casas principales de los Veneroso⁸ que estaban comunicadas con el frontero Colegio de San Pablo (figura 2).

Es en el citado año de 1649 cuando comienza la actividad⁹ del Colegio de Santiago y recibe la entrada de sus diez primeros colegiales: cinco teólogos y otros tantos juristas, su primer estudiante¹⁰ es Juan de Leyva, quien llegará a ser obispo de Almería¹¹ en una primera 'promoción' en la que destacaron, junto con él, colegiales como Lorenzo Villegas, capellán real y canónigo de catedralicio en Granada, o bien Simón Martínez de la Torre, catedrático de Código, rector de la Universidad de Granada y doctoral de las catedrales de Granada y Almería.

Los estudios consistían en un año de preparación, tras el ingreso en el Colegio, con un curso de Lógica común a todos que era recibido en el vecino Colegio de San Pablo, para después cursar, por seis años, los grados de Artes y Teología; o bien durante cinco los de Cánones y Leyes¹².

Las primeras Constituciones del Colegio Mayor¹³ reglamentan de modo pormenorizado el ingreso colegial: la admisión, realizada por rigurosa oposición, establecía la norma de escoger *mozos hábiles y virtuosos que dieren esperanza y fueran aventajados en las facultades que estudiaren para que fuesen de mucho provecho a la Iglesia y la República cristiana*.

La edad de entrada se fijaba en su mínimo en los 14



(Figura 2) Escudo Veneroso (FSMG).

años y en los 24 como máximo¹⁴, siendo indispensable la información secreta de *limpieza de sangre sin tacha*

El Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago pese al tiempo transcurrido aún continúa funcionando con más de tres siglos y medio de existencia

8) *Está poblada está parroquial [Santos Justo y Pastor] de muchas y grandes casas de cavalleros nobles y en particular la gran casa de los Venerosos, la de los Fonseca, Hinojosa, Bracamontes, Herrerias, Riveras, Nuñez, Castillos, Peraltas, Gaonas, Baçanes, Buiças y otras muchas y la gran casa de los Rolandos y muchas casas principales de la nación jinovesa, ricos y poderosos*, HENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada...*, p. 223.

9) La obra ya clásica sobre la historia del Colegio Mayor es la de MARTÍNEZ LUMBRERAS, Francisco. *Historia del Real Colegio de S. Bartolomé y Santiago: una fundación granadina*. Granada, 1915 y del mismo autor «Una fundación granadina. El Colegio de San Bartolomé y Santiago». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, año III, 1 (1913), pp.121-157 y año III, 4 (1913), pp. 280-322.

10) Archivo del Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago (A.C.M.S.B y .S.): *Libro número 1 de Inventario* de 20 de noviembre de 1649 a 1 de octubre de 1782.

11) Juan de Leyva, natural de Castro de Río, estudia Filosofía y Teología en las escuelas de la Compañía de Córdoba. Tras ingresar en el Colegio se gradúa y doctora en derecho canónico por la Universidad de Granada, es catedrático de Vísperas de la Universidad de Granada y se emplea como canónigo del Sacromonte con 22 años. Fue designado provisor y vicario de la diócesis de Guadix, visitador de Baza. Posteriormente fue capellán mayor de la Capilla Real, provisor y gobernador general de la diócesis de Granada, en 1686 es nombrado provisor y gobernador de la diócesis de Sevilla hasta ser propuesto en 1701 obispo de Almería. Su obra más importante es *De cronología universales mundi usque ad nativitatem et passionem dominic*, en la que intenta la concordancia entre la versión latina de la Biblia, la Vulgata y la griega.

12) CALERO PALACIO, María del Carmen. *La enseñanza y educación en Granada bajo los Reyes Austrias*. Granada, 1979, p.311.

13) Fueron redactadas sobre las anteriores del Colegio Mayor de Santiago. Véase a MARTÍNEZ LUMBRERAS, Francisco. *Historia del Real Colegio de S. Bartolomé y Santiago: una fundación granadina*. Granada, 1915.

14) Los parientes de los fundadores, hasta en cuarto grado, disfrutaban de ciertas dispensas, pudiendo ser de menor edad para el ingreso y, en caso de empate, ser admitidos en primer lugar. Sin embargo, debían de modo obligado superar las pruebas de conocimiento de *latinidad*.



(Figura 3) Puerta de acceso al Colegio (SGA).

de moros ni judíos¹⁵ y donde eran excluidos los aquejados de lepra o enfermedad contagiosa, como también los que hubiesen sido religiosos, aunque solo por dos días, por presumírseles *un carácter voluble o díscolo o falta de salud para llevar los trabajos de la Religión* (figura 3).

La vida colegial obedecía a severas reglas que ordenaban la distribución del tiempo¹⁶. Así, para la salida del colegio¹⁷, los compañeros de cada Facultad eran avisados por sus respectivos bedeles y de dos en dos con *gran compostura* asistían en el Colegio de la Compañía a las clases de las Facultades, pudiendo luego, al concluir la docencia, emplear el tiempo en preguntar las dificultades a los maestros. En *la recreación* no podían ir a sus aposentos, ni estudiar, tampoco *formar corrillos*, entreteniéndose en *juegos honestos* como los de *barra, bolos, damas y ajedrez* y

estando prohibidos los naipes, el *tocar instrumentos músicos o en cantar en parte retirada de la casa*.

Se prohibió severamente *tener libros de comedias u otros ajenos a los estudios, así como perrillos, pájaros enjaulados y otros objetos de distracción*. Los días de fiesta y domingos, junto con las prácticas religiosas, los colegiales paseaban por la calle, o bien celebraban meriendas en el campo donde jugaban a juegos como el de la pelota y las argollas, aunque en las salidas debían evitar *los grandes concursos de gente*.

A los colegiales de San Bartolomé y Santiago se les distinguía en la Universidad por su manto pardo, con beca negra y bonete de paño de igual color ni muy grande en demasía ni demasíadamente pequeños; las mangas eran del mismo color y tejido que las becas y sólo en caso de luto se les permitía usar bayeta.

15) La limpieza de sangre es característica en la España de la Edad Moderna. No es de extrañar, más aún en el caso de Granada y tras la cuestión morisca, el celo impuesto en el control y la depuración ideológica de determinadas instituciones docentes. El profesor Manuel Barrios Aguilera analiza la documentación del Archivo de la Universidad de Granada para la serie de *expedientes de limpieza de sangre, vida y costumbres* que en el periodo de 1633 hasta 1827 son realizados para el acceso a las pruebas del grado de licenciatura. Del total de los 353 casos estudiados ninguno procede del Norte de África y el número de los colegiales adscritos a San Bartolomé y Santiago es de 13 (3,6% del total). BARRIOS AGUILERA, Manuel. «Graduación y Limpieza de Sangre», *Crónica Nova*, 13 (1986), pp. 53-102.

16) Como ejemplo, en el invierno la jornada estudiantil comenzaba a las cinco y media de la madrugada y en el verano una hora antes.

17) El Colegio tenía dos puertas, la principal daba a la calle y permanecía abierta desde el alba hasta las Aves Marías, la segunda era la de entrada al patio y permanecía cerrada con un portero que cuidaba de abrirla o cerrarla al paso de los colegiales o para recibir visitas. Si algún colegial burlaba la vigilancia, o salía por una ventana o tapia, el castigo era de expulsión.



(Figura 4) Colegiales del Real Colegio Mayor (Foto antigua).

Los modestos cuellos eran iguales para todos y las medias podían ser de estambre negro o seda a gusto del colegial. Las Constituciones¹⁸ recomendaban que *en todo vestido se guarde la modestia y uniformidad que conviene a una comunidad de tan modestos y observantes estudiantes*¹⁹ (figura 4).

Desde su primera fundación del siglo XVII el prestigio del Colegio Mayor fue año a año en aumento; así, el Claustro universitario de 25 de enero de 1656 le concedió *lugar y asiento en el General Mayor de dicha Universidad, al lado derecho de los doctores, debajo de la tribuna del altar*, permitiendo la asistencia al mismo a cuatro colegiales²⁰ y adelantándose a igual pretensión de colegios como el de San Miguel, o bien el de El Sacromonte, cuya fundación era incluso anterior, y que ya en 1646 había solicitado tener su propio asiento en la Universidad²¹. La buena fama y prestigio educacional del Colegio se mantuvo pese a los avatares de su historia al ser considerado como *uno de los*

*establecimientos más importantes de la pública enseñanza en España*²². No es de extrañar que tal valoración ejerciese de reclamo a nuevos estudiantes, algunos procedentes de más allá del Reino de Granada, y entre ellos los del Norte de África que llegan a ser acogidos según la siguiente distribución:

COLEGIALES NORTEAFRICANOS EN EL COLEGIO MAYOR DE SAN BARTOLOMÉ Y SANTIAGO (1649-1926) ²³			
COLEGIAL	PROCEDENCIA	AÑO (de ingreso)	ESTUDIOS
Diego Armijo	Ceuta	1712	Jurista
Diego Merino	Orán	1718	
Joaquín de Ávilal	Ceuta	1762	Teología
Francisco Somalo	Peñón de Vélez	1778	Teología
José Antonio Soldevilla	Tánger	1817	Jurista
José María Salmón	Tánger	1822	Jurista
Manuel R. de Berlanga	Ceuta		Jurista
José Martín Fernández	Ceuta	1861	2ª enseñanza
Luis Derqui Derqui	Ceuta	1898	2ª enseñanza
Eduardo Treviño Sánchezl	Tánger	1921	P. Derecho
Carmelo Fdez. Martín	Melilla	1925	P. Ciencias
Francisco Merino Pampín	Melilla	1925	P. Ciencias
Alfonso Nieto García	Melilla	1926	P. Ciencias

Son tan sólo trece colegiales y en realidad su número representa poco en relación al total de los 6.059 estudiantes registrados durante el periodo. Aún así, tras las cifras, el análisis individual y la trayectoria de cada individuo si que puede resultar de gran interés.

El primer anotado es Diego de Armijo, del que se conocen pocos datos, salvo su asiento en el libro de registro colegial²⁴. Sucede lo contrario con Diego Merino, pues incluso en una anotación marginal se escribe sobre su actividad: *Colegio Mayor de Cuenca. Magistral de las Cathedrales de Almería y Granada y en esta Dignidad. Maestroescuela electo para el Obispado de Valladolid, que no admitió. Después Deán de Granada*²⁵.

18) A.C.Gr., Leg. 249.

19) CALERO PALACIO, María del Carmen. *La enseñanza y educación...*, pp. 302 y 303.

20) A.C.M.S.B y S: Leg. 61.

21) Las conflictivas relaciones con las varias instituciones, más aún entre los diversos colegios, nunca fueron buenas, dando lugar a altercados de toda índole. Véase OSORIO PÉREZ, María José: *Historia del real...*, p. 47 y ss.

22) MONTELLS y NADAL, Francisco de Paula: *Historia del origen y fundación de la Universidad de Granada*, Granada, 1870, p. 558.

23) A.C.M.S.B. y .S. *Libro número 1 de Inventario* (de 20 de noviembre de 1649 a 1 de octubre de 1782); *Libro número 2 de Inventario* (de 13 de agosto de 1784 a 14 de marzo de 1927).

24) Conocemos la extensión de su apellido en Málaga, las Baleares y posteriormente Jaén. en el ámbito universitario de Granada y en el mismo siglo XVIII también estudia el grado de Bachiller un natural de Carmona llamado Alonso de Armijo y del que se conserva el expediente del año 1727. Archivo de la Universidad de Granada (A.U.Gr): *Caja 01582/164*.

25) A.C.M.S.B y .S.: *Libro número 1 de Inventario...*, p.63.

Los Merino y Ceballos –su segundo apellido– eran cuatro hermanos: Diego, Pedro, Ana y Juan, que poseían en Orán diversas casas adquiridas en 1753 al séptimo conde de Aguilar de Ynestrillas y Conde de Alcudete. Sus otros dos varones se dedicaron a la carrera militar, sirviendo en el regimiento de caballería Isabel de Farnesio²⁶. Para la Universidad de Granada no resulta extraña la procedencia de Orán, pues en ella ingresaron también otros estudiantes de tal sitio²⁷ (figura 5).



(Figura 5) Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago. Pilar del Patio (SGA).

primera información del aspirante la suministra el *canónigo de la Santa Iglesia Catedral y de St^a María de los Remedios extramuros de la ciudad de Zeuta*, quien certifica su bautizo en diciembre de 1743 y, por tanto, aún no ha cumplido los 19 años. En el *Interrogatorio* actúan varios testigos; caso del padre Francisco Julián de Santa Teresa, predicador en Granada del Convento Trinitario de Redención de Cautivos, que dice *conocer...en el tiempo que estuvo en Zeuta de Presidente de su Orden, a Don Joachim de Ávila, natural de esta ciudad y pretendiente de una Beca de Theólogo en el Real Colegio Mayor, como Hijo legítimo de Dionisio de Ávila [quien] lo ha criado, adecuado y alimentado [y] lo ha visto muchas veces en los años que vivió en dicho Convento*. Francisco Bartolomé Romero, subteniente del Regimiento Infantería de Navarra, comisionado para el recibo de quintos y natural de Ceuta, manifiesta que *ha vivido y se ha criado en Zeuta, [y] conocido a Joachim de Ávila, hijo legítimo y [que] sus padres son mercaderes de grueso*. Lo cual concuerdan con las respuestas de Joaquín Pastor, relator del Crimen de la Real Chancillería; y las de Domingo Suárez, del Regimiento de Infantería y natural de Ceuta. Como resultado, podemos conocer la actividad comercial de la familia y sus diversas procedencias: los padres de Joaquín eran Dionisio de Ávila, natural de Vélez Málaga, y Teresa de Aguilar nacida en Gibraltar; por línea paterna los abuelos eran Gabriel de Ávila, procedente de Pedro Sillo en Castilla La Vieja, y María de la Paz a la que no se señala un origen; mientras que por ascendencia materna Francisco de Aguilar, de Corrales en Zamora, e Inés Díaz de Ceuta. Sobre su entrada no existió inconveniente pues, según conclusión, *han sido y son cristianos viejos, limpios de toda mala raza e infección de moros, judíos y recién conversos, ni penitenciados por el Tribunal de la Santa Inquisición... [y] el tal Joachim, pretendiente de la Beca, es persona honesta y recogida y de buena vida, sana y arreglada de*

Cuando en el año de 1649 comienza la actividad del Colegio de Santiago, este recibe la entrada de sus diez primeros colegiales: cinco teólogos y otros tantos juristas

En septiembre de 1762 lo hace el colegial procedente de Ceuta Joachim (sic) de Ávila al que se le realiza el correspondiente Expediente de Limpieza de Sangre. La

costumbres en que está influido y educado por sus padres... [lo cual] es público y notorio, por pública voz y fama en dicha ciudad y plaza de Zeuta.

26) SANCHEZ DONCEL, Gregorio. *Presencia de España en Orán*. Toledo, 1991, p.253.

27) A.U.Gr. De Orán proceden: Andrés de Angulo Ramírez de Arellana, que estudia Cánones en 1725 (Caja 01582/028); José Romero Iranzo, con iguales estudios en el año 1769 (Caja 00802/208); Concepción Bazán Sánchez, de la Escuela Normal Superior de Maestras, durante el periodo 1904-1910 (Caja 03802/002); Julián González Baumela, que de 1917 a 1919 estudia en la Facultad de Medicina (Caja00130/014), y Andrea Josefa García Canet, también de la Normal durante el periodo 1920-1924 (Caja 05261/031). También hubo posteriormente un Diego Merino Yebros que estudia en 1783 en la Universidad de Granada, natural de Marbella (A.U.Gr. Caja 01583/088) y conocemos que el apellido se extiende por el Levante y también en América.

28) A.C.M.S.B. y S. INFORMACIÓN DE LA GENEALOGÍA DE DON JOACHIM DE ÁVILA NATURAL DE LA CIUDAD DE ZEUTA (Lég. 23).

El 1 de octubre de 1778 ingresa para estudiar Teología Francisco Somalo que procede del *Peñón de Vélez en África* y quien años después se presentaría a las pruebas finales de Grado de la Universidad²⁹.

El apellido Somalo, de remoto origen catalán, se establece en diversos puntos del Mediterráneo como es el caso de Cerdeña y en las poblaciones de Cagliari y Siniscola, donde actúan ya en el siglo XIII como mercaderes. También existe una referencia, muy posterior, pero del propio Peñón de Vélez sobre un capitán de apellido Somalo³⁰. Además, la propia Universidad granadina recibe también a otros dos estudiantes del Peñón, y uno de ellos era una mujer³¹ (figura 6.)

Las siguientes colegiales son los tangerinos José Antonio Soldevilla y José María Salmón junto con el ceutí Manuel Rodríguez de Berlanga. Ya son universitarios de inicios del siglo XIX, sobre los que poseemos escasos datos y de no ser la existencia de una puntual referencia al apellido Soldevilla sobre la política colonizadora norteafricana en el periodo decimonónico³²; o el caso de cierta noticia sobre el apellido Salmón en el consulado español en Tánger³³. De Ceuta es también José Martín Fernández, del que poseemos su *Expediente Personal*³⁴, que es promovido por su padre José Martínez Medina para solicitar su ingreso como colegial y para el estudio de *Segunda Enseñanza* pues tenía trece años de edad. Es el cura de



(Figura 6) Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago. Galerías del Patio (SGA).

La edad de entrada se fijaba en su mínimo en los 14 años y en los 24 como máximo, siendo indispensable la información secreta de limpieza de sangre

la misma parroquia de los Remedios quien certifica, un siglo después que al anterior colegial Joaquín Ávila, que en la *fidélisima ciudad de Ceuta a diez y siete de enero del año mil ochocientos cuarenta y nueve bauticé a José Martín Fernández, hijo legítimo de José Martínez y Ramona Fernández, el primero de esta ciudad, la segunda de Gibraltar*. Declara ser nieto, en línea paterna, de Ginés Martínez y María Medina, naturales ambos de Ceuta, y por sucesión materna de Ramón Fernández, de *Boyat en el Reino de Galicia*, y María

Garcier natural de Ubrique. Se aporta, en aval de un buen comportamiento, un *Certificado del Colegio Escuelas Pías de Archidona* de poseer una *excelente conducta moral durante dos años de permanencia en este colegio en calidad de interno*.

Además, Antonio Gómez y Poveda, doctor en Medicina y Cirugía y titular del Hospital del Cementerio de Granada, reconoce al estudiante en *perfectas condiciones y habiendo sido inoculado en la primera infancia del virus variológico*.

29) A.U.Gr: Caja 01637/029. Pruebas de Curso de Francisco Somalo Sarabia (año 1791).

30) *Diario Oficial del Ministerio de La Guerra* (14 de abril de 1908). Concesión al capitán Ramón Somalo Reymundi de una gratificación anual de 600 pesetas (p. 103).

31) A.U.Gr. En el año 1851 a José Samper y Larraz (Caja 01867/215) y en 1906 a Enriqueta Buendía Rodríguez (Caja03839/004) que estudia en la Escuela Normal de Granada.

32) MARTÍN CORRALES, Eloy. «Un siglo de viajes y viajeros catalanes por tierras del Norte de África y próximo Oriente (1833-1939)», *Illes e Impés*, 8 (2006), pp. 95 y 96. Recoge la idea de Carlos M. Soldevila, quien a la vuelta de un viaje a Marruecos se mostró plenamente partidario de su colonización.

33) PINO GUTIERREZ, Domingo del. *Agentes diplomáticos españoles en Marruecos hasta 1900* (<http://www.tangeryotrasutopias.com/2009/08/agentes-diplomaticos-espanoles-en.htm>).

34) A.C.M.S.B. y S. *EXPEDIENTE PERSONAL DE JOSÉ MARTÍN FERNÁNDEZ de Ceuta* (Lég. 61).

Como contraste, no poseemos alguna información de Luis Derquí, quien procede de igual ciudad y estudios lo mismo; como tampoco de Eduardo Treviño Sánchez, el siguiente colegial que estudia *Preparatorio de Derecho* e ingresando con 16 años en el Colegio Mayor.

ambos con 19 años de edad, son los primeros melillenses del San Bartolomé y Santiago, al año siguiente con tan sólo 15 años, ingresa Alfonso Nieto García que es quien cierra el ciclo de los trece estudiantes norteafricanos anotados en el Archivo del Colegio Mayor hasta marzo del año 1927. Aún así, no son los únicos universitarios en Granada

El 1 de octubre de 1778 ingresa para estudiar Teología Francisco Somalo que procede del Peñón de Vélez en África

Como última paradoja, y tras las diversas procedencias, son los tres últimos registros los que se corresponden con los naturales de Melilla y todos acuden a Granada para estudiar el curso *Preparatorio de Ciencias*, pero con desigual fortuna académica. En octubre de 1925 entran Carmelo Fernández Martín y Francisco Merino Pampín,

naturales de la ciudad de Melilla³⁵, pues en el Archivo de la propia Universidad se conservan los expedientes de otros catorce. Entre ellos, el de Eulalia Puyol Soret, una de las primeras mujeres universitarias y que fue estudiante en el año 1868 de la Escuela Normal de Magisterio de Granada³⁶. □

ANEXO

Estudiantes de Melilla registrados en la Universidad de Granada* (1725-1926)

AÑO / CURSO	NOMBRE	REGISTRO	ESTUDIOS
1725	Juan Eugenio Álvarez Pena y Grozo	Caja 01582/072	Bachiller de Artes
1864-1870	Luis Solano Rodríguez	Caja 00206/036	Facultad Derecho
1868	Eulalia Puyol Soret	Caja 05408/011	Escuela Normal
1882-1887	Francisco Noguera y Portería	Caja 00041/037	Facultad Derecho
1889-1900	Manuel Ferrer Machuca	Caja 00167/024	Facultad Derecho
1890-1893	Dolores Zamora Ruiz	Caja 04824/032	Escuela Normal
1904-1917	Ángeles González Machado	Caja 05003/010	Escuela Normal
1914-1916	María de los Remedios Coret González	Caja 03823/020	Escuela Normal
1915-1923	Miguel Gómez Morales	Caja 00130/010	Facultad Medicina
1917-1918	Emilio González Sancho	Caja 00138/015	Facultad Derecho
1918	José Benarroch y Benarroch	Caja 00195/028	F. Filosofía y Letras
1918	Emilio González Sancho	Caja 00201/042	F. Filosofía y Letras
1925-29	Soledad Negro Vázquez	Caja 05521/015	Escuela Normal
1926	Antonio Amaya Ruiz	Caja 00658/ 139	Grado de Bachiller

*Fuente: Archivo universitario de Granada

35) Ver ANEXO *Estudiantes de Melilla registrados en la Universidad de Granada (1725-1926)*.

36) Quiero agradecer al profesor D. José Luis Pérez-Serrabona González, catedrático de Derecho Mercantil de la Universidad de Granada y actual Rector del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago, las facilidades prestadas para la consulta del archivo existente en el Colegio (A.C.M.S.B y S) y que hicieron posible la realización del presente artículo.

Arquitectura religiosa y docente: el colegio La Salle en su Centenario (1912-2012)

Religious and academic architecture: the La Salle College
on its centennial anniversary (1912-2012)

Salvador Gallego Aranda
Profesor Titular de Historia del Arte
Universidad de Granada
sgallego@ugr.es

*A Crescencio y, con él, a todos sus
Hermanos lasalianos*

Resumen

Esta contribución es un sentido homenaje a la comunidad lasaliana, con motivo de su centenaria presencia en Melilla. A través de sus distintas sedes educativas y obras en la principal, recorreremos la historia del Colegio desde su llegada a la ciudad hasta la celebración de su efemérides, asesorados por las crónicas, memorias escolares y colección fotográfica que se custodian en el archivo del Colegio, así como por fondos documentales de Centros de Información públicos y privados.

Summary

This contribution is a heartfelt tribute to the lasaliana community, for its one hundred year presence in Melilla. Through the various educational enclosures and work on its headquarters, we shall follow the history of the College from their arrival to the city to the celebration of its anniversary. This is based on the chronicles, the school memoirs and the photographic collection guarded in the College archive, as well as on documentary sources from public and private information centers.

Palabras clave

s. 20; Melilla; España; Arquitectura docente; Arquitectura religiosa; Arquitectura modernista; Alzugaray, Emilio de; Nieto, Enrique; Quevedo, Manuel Ángel; "Colegio La Salle"; Capilla; Instalaciones educativas.

Key words

20th century, Melilla; Spain; academic Architecture; religious architecture; modernist Architecture; Alzugaray, Emilio de; Nieto, Enrique; Quevedo, Manuel Ángel; La Salle College; Chapel; Educational installations.

Cien años de existencia en una institución educativa es una cifra considerable y digna de elogio, mucho más si hablamos del servicio prestado a la sociedad por una comunidad de religiosos que han demostrado, a lo largo de su trayectoria en la ciudad, un magnífico rendimiento moral-científico de sus escolares y cuya excelencia docente se ha ido evaluando positivamente, desde el principio de los tiempos y con el rigor necesario –al ser un colegio “de pago”–, sin necesidad de encuestas –cerradas, abiertas o semiestructuradas–, sólo por el nivel de satisfacción de unos padres que depositaron –y lo siguen haciendo– su confianza en los hermanos lasalianos.

El viernes 14 de octubre de 2011, en el Teatro *Kursaal* se iniciaron los actos conmemorativos del Centenario de nuestro Colegio, si bien esta primera data había contado con un excelso precedente cuando, un mes antes, coincidiendo con el día de Melilla –17 de septiembre–, la Asamblea de la Ciudad Autónoma hacía efectiva la concesión de la medalla de Oro de la Ciudad a los Hermanos de La Salle. El pasado 18 de mayo de 2012, en el cenit de la celebración centenaria, se inauguró la remodelación de la “plaza de La Salle” –pavimentos y aceras–, colocando en su centro la escultura de San Juan Bautista, magnífica obra del escultor Jesús García-Ligero Puerta (figura 1).

Los fastos del Centenario La Salle-Melilla han sido un reconocimiento explícito a **la excelencia docente de carácter religioso**



(Figura 1) San Juan Bautista de La Salle. Esc.: Jesús García-Ligero Puerta –2012– (SGA).

El sábado 16 de junio de 2012, se clausura la celebración de esta efemérides –que, cual apéndice, prolongamos nosotros con este artículo– con el descubrimiento de la placa conmemorativa de la ‘Asociación de Antiguos Alumnos’, la puesta de insignias a los estudiantes de la promoción 1986-1987, la reapertura de la exposición monográfica colegial y la cena-verbena programada en el Club Marítimo de Melilla.

Como comentó el hermano Crescencio Terrazas –cuyo nombre encabeza la dedicatoria de este artículo a los Hermanos de La Salle–, en el acto inaugural, por las instalaciones del Colegio –en sus distintas sedes– a lo largo de sus cien años de vida, han cursado sus estudios cerca de 16.000 alumnos de ambos sexos y han convivido con ellos, aproximadamente, 430 hermanos¹.

Historia de los principios de la Institución lasaliana en Melilla

La historia de los Hermanos de las Escuelas Cristianas², tiene su origen en la segunda mitad del siglo XVII en Francia y se personaliza en la figura de Juan Bautista de La Salle (1651-1719) –beatificado en 1888 y canonizado en 1900–³.

La presencia de los Hermanos del Señor de La Salle en Melilla –como Congregación, residen en la península desde 1878– se fundamenta en la necesidad de tener una Casa donde poder acoger a los religiosos que, durante la prestación del Servicio Militar obligatorio, tuvieran como destino África⁴.

1) Nota: las fechas de las distintas celebraciones de la efemérides están sacadas del periódico *El Faro de Melilla*, los días: 13 de octubre de 2011 (Pilar Ortega); 15 de octubre de 2011 (Irene Flores); y 8 de junio de 2012 (Dori Núñez).

2) Nota: Sobre la Historia de los Hermanos de las Escuelas Cristianas, véase CORDÓN HERRERA, Francisco. «La Escuela Lasaliana y su presencia en Melilla». *Publicaciones* (Melilla), 5 (1984), pp. 72-80.

3) ROMERO, Alicia, BERNAL, Antonio y TORREGROSA MANRIQUE, Vicente. *San Juan Bautista de la Salle*. Barcelona: Bruguera, 1969.

4) GARCÍA ALONSO, María Josefina. «La enseñanza en Melilla durante la Dictadura de Primo de Rivera». *Aldaba* (Melilla), 5 (1985), p. 131.

El 9 de mayo de 1912, los Cmos. o Queridísimos Hermanos Domingo José –Director de la Escuela San Miguel de Cádiz– y Rogelio –Director del Colegio San Juan Bautista de La Salle de San Fernando–, «reciben la orden del Rdo. H^o. Asistente y del Rdo. H^o. Visitador que lo eran el H^o. Louis de Poissy y el H^o. Seridón Isidoro, de trasladarse a Ceuta y Melilla, con el fin de visitar y enterarse de esas plazas españolas, ver las condiciones que reúnen, visitar a las autoridades y tratar con ellas del asunto de abrir Colegios»⁵ (figura 2).

Cosa que realizan nada más desembarcar con el Vicario Eclesiástico Miguel Acosta, el Capitán General José García Aldave y el presidente de la Junta de Arbitrios Máximo Ramos –o Juan López Palomo–, quienes les manifiestan lo necesario de ese Instituto en la ciudad⁶. Las jornadas siguientes se desplazarán por los diferentes distritos de la urbe, así como visitarán distintos inmuebles para valorar las condiciones más ventajosas –distribución de la propiedad y precio de alquiler– para su fundación, regresando a la península e informando a sus Superiores.

De nuevo «el 14 de junio [de 1912], los antes citados Directores recibieron orden de trasladarse de nuevo a Melilla y que a todo trance busquen una casa bien acondicionada para Colegio y que se activase de modo que a la mayor brevedad se pudiera abrir la Comunidad»⁷.

El obispo de la Diócesis de Málaga, a la que está adscrita Melilla, no sólo les autoriza el establecimiento de la Comunidad, «sino para tener capilla pública con la reserva de S.D.M. y que para todo lo concerniente a dicha Capilla\ teníamos amplios poderes para obrar y hacer todo lo que las Reglas nos prescriben y las exigencias locales puedan»⁸.

De regreso a Melilla, eligen alquilar un inmueble «ya también por la disposición de su construcción que parece haber construido ex profeso para Colegio y Cdad. según nuestro sistema», situado en los solares 15-16^o –Curso 1913-1914, también 14 y 17–, en el céntrico Barrio de Reina Victoria –hoy, Héroes de España–, que da a las calles O'Donnell-Prim-Málaga, enfrente de los pabellones militares, cuyo proyecto de construcción es del ingeniero militar Emilio de Alzugaray –a 1 de abril 1910–¹⁰ (figura 3).

El contrato de alquiler se firmará por el Hermano Visitador, el 16 de julio de 1912¹¹, festividad de la Santísima Virgen del Carmen, bajo cuya advocación se fundará nuestro colegio, comenzándose entonces las obras de reformas en el inmueble para su adaptación a



(Figura 2) Hermanos Fundadores de La Salle Melilla —1912—. Archivo lasaliano (SGA).



(Figura 3) Alumnos de La Salle en la calle O'Donnell. Archivo lasaliano (SGA).

los fines educativos que iba a cobijar. El 28 de agosto, el diario *El Telegrama del Rif*, refiere que se ha abierto el plazo de matrícula –de 10 a 13 y de 15 a 18 horas–, una

5) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 18.

6) OSUNA BENAVENTE, Pilar Gabriela. *Educación y sociedad en Melilla durante el primer tercio del siglo XX*. Col. Ensayos melillenses, 6. Melilla: Ciudad Autónoma, 2000, pp. 292-297.

7) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 24.

8) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 24-25.

9) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 25.

10) BRAVO NIETO, Antonio e HINOJO SÁNCHEZ, Dionisio. *Catálogo de Arquitectura de Melilla (1895-1961)*. Melilla: Ciudad Autónoma, DL. 2003, nº 5357701.

11) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 25-26.



(Figura 4) Planta del piso principal de la calle O'Donnell. Archivo lasaliano (SGA).

vez concluidas las obras de reforma. El acceso a la secretaría se realiza por la calle O'Donnell -actual "Joyas Victoria", enfrente de la Farmacia Ferrer, hoy Farmacia Muñoz-¹².

En la línea de fachada de la planta superior se disponían las celdas-habitaciones de los Hermanos, a lo largo de la calle Málaga -hoy, Sidi Abd el Kader- y, en el chaflán con O'Donnell, la sala de la Comunidad. A las otras dos calles: celda y recibidor -O'Donnell- y clase -Prim-. A segundas luces, comedores de la Comunidad y de los niños, cocina, zonas de paso, patio y despensa (figura 4).

En los dos solares contiguos, más celdas y clases (solar 14) y clases transformadas en dormitorios comunes -en color rojo- (solar 15). El colegio será inaugurado con sencillez, el 16 de septiembre de 1912, «por no estar del todo terminado el decorado de la Capilla, dejando la inauguración solemne para el 8 de octubre, festividad de Nuestra Señora del Rosario»¹³. Al mes de su inauguración el Colegio cuenta ya con 200 alumnos, esperando llegar a un centenar más antes de concluir el curso académico.

El 7 de noviembre reciben la visita del Hermano Visitador del Distrito, Seridón Isidoro, manifestándose la insuficiencia de los locales, ante el crecido número de estudiantes y, además «ver que nuestros sudores se los llevaba el dueño de la casa pagando 700 ptas.

mensuales de alquiler que equivalen al 16% del capital invertido»¹⁴, encargando al Hermano Director «se solicitase la concesión de un solar capaz y bien situado, para poder edificar un colegio que reuniese las condiciones prescritas por la pedagogía moderna»¹⁵.

Por *El Telegrama del Rif*, a finales octubre de 1913¹⁶, conocemos la instancia cursada al Ministerio de Guerra, por los Hermanos de la Doctrina Cristiana, solicitando terrenos para la construcción del mencionado edificio.

El martes 7 de septiembre de 1915¹⁷, abandona la ciudad el primer Director del Colegio, Hermano Rogelio, siendo sustituido por el Hermano Filoteo -procedente de Lorca-¹⁸.

«El 2 de Diciembre de 1915, autorizado por la Sociedad Instrucción Popular y por sus Superiores mayores, acepta el H^o Director el traspaso del Solar de 4000 metros cuadrados, situado en el Cerro de Santiago y que fué cedido a canon por el Estado a Don Juan Saco Maureso»¹⁹

La construcción del Colegio La Salle

Según el cronista lasaliano, el 2 de enero de 1916 comienzan los trabajos de «desmonte y explanación del solar cercándole con un muro de mampostería [...] El 1^o de octubre principia la construcción de un pabellón destinado a clases».²⁰

En abril de 1917, se trasladarán al mismo, la Sección de Comercio -donde se imparte el dibujo de Arquitectura-²¹ y las clases de Segunda Enseñanza -manteniéndose la primaria en el antiguo edificio-. El pabellón que tiene unas dimensiones de 46 x 8 metros -y está dividido en seis departamentos-, será bendecido por el Vicario Miguel Acosta la mañana del jueves 3 de mayo de 1917²². El 5 de octubre del mismo año, se inician las obras del segundo pabellón también destinado a aulas.

Al año siguiente, el 1 de junio de 1918, se está trabajando ya sobre el edificio principal o nave frontal, en cuyos extremos se engarzan los dos pabellones mencionados y que dan a la planta la forma de "U". De dos alturas, su compartimentación estará destinada a ubicar las dependencias administrativas y residenciales de los miembros de la Comunidad, quienes, el 25 de agosto, tomarán posesión «de la misma, dejando los locales de la calle O'Donnell n^o 28, donde por espacio de seis años se han consagrado a la labor educadora»²³.

12) *El Telegrama del Rif* (Melilla). AÑO XI, n^o 3305, 28 agosto 1912: "Noticias Locales. Colegio de Ntra. Sra. del Carmen", p. 3.

13) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 28.

14) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 30.

15) Idem.

16) *El Telegrama del Rif* (Melilla). AÑO XII, n^o 3725, 28 octubre 1913: "Notas Locales. Nuevo edificio", p. 3.

17) *El Telegrama del Rif* (Melilla). AÑO XIV, n^o 9421, 4 septiembre 1915: "El Hermano Rogelio", p. 1.

18) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 32-3.

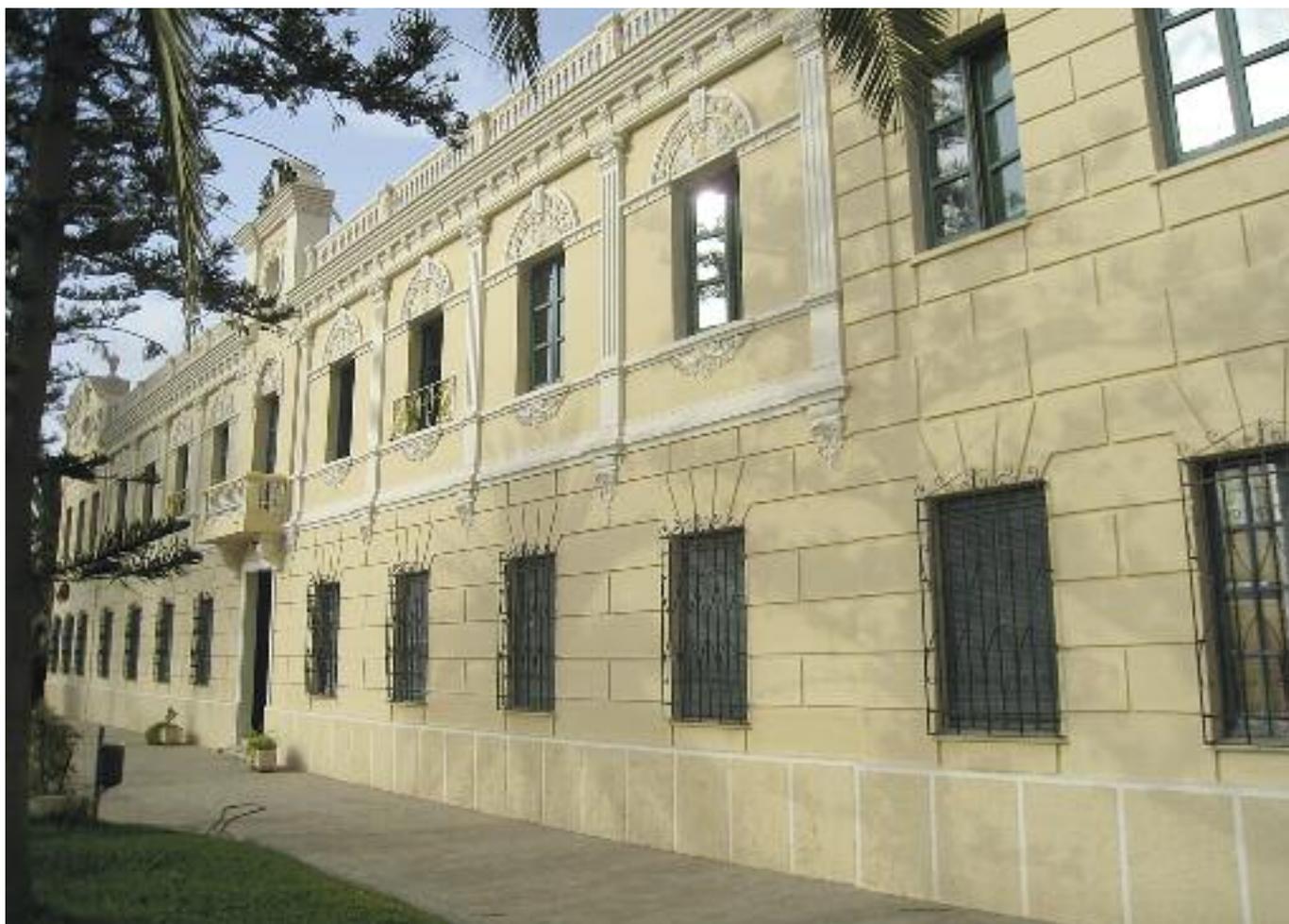
19) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 32-4.

20) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 32-4 y 32-5.

21) MOYA CASALS, Enrique. *Melilla piadosa y tradicional. Descripción histórico y artística de los templos de la ciudad*. Melilla: Ayuntamiento, 1954, p. 66.

22) *El Telegrama del Rif* (Melilla). AÑO XVI, n^o 10024, 4 mayo 1917: "Colegio La Salle", p. 1.

23) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 32-5.



(Figura 5) Fachada principal del Colegio –1917/1918-. Arq.: Emilio de Alzugaray (SGA).

El proyecto se debe, igualmente, al ingeniero Emilio de Alzugaray (1917-1918)²⁴, que se decanta por una estética clasicista al ser su composición claramente simétrica y quedar muy bien definidas –con un porte palaciego renaciente– las cinco calles en su alzado. En el exorno, sin embargo, predomina la flora sinuosa modernista en sus versiones volumétricas y

dardos–, a la que superpone una balaustrada de fábrica con perfiles mixtilíneos.

Las cuatro ventanas adinteladas del primer piso, unidas por las líneas de impostas –con pequeñas circunferencias– y por la trazada a la altura del alféizar –llave natural moldurada–, se cubren, por un lado, con frontones semicirculares –resaltados por su clave–,

Los Hermanos de las Escuelas Cristianas cuentan en su haber con dos medallas de Oro de la Ciudad de Melilla

esquemáticas, con distinta fortuna en sus diseños (figura 5).

Los cuerpos intermedios de menor altura disponen, encima de los capiteles, de un entablamento resumido: por su arquivolta, de formas esféricas engarzadas; por un friso de ménsulas vegetales cosidas a una frondosa liana apaisada; y por una línea de cornisa –de ovas y

dibujando, en su rosca o frontal, un ensartado de flores cuadráticas y, en su tímpano, ramas de hojas de laurel que cortejan un perfil heráldico. Asimismo, los cuatro vanos se separan por pilastras jónicas cajeadas –con tres rayas verticales en su trazado– asentadas, por su basa, en pequeñas repisas florales, que conectan con su planta baja, donde se respeta el número de luces en

24) BRAVO NIETO, Antonio e HINOJO SÁNCHEZ, Dionisio. *Catálogo de Arquitectura de Melilla (1895-1961)*. Melilla: Ciudad Autónoma, DL. 2003, nº 5056901.

un paramento de sillería simulada y cuarterones granulados en su zócalo.

En los cuerpos extremos, se abre una terna de ventanas por cada planta y se concluye con dos remates de líneas mixtas, en cuyo centro se significa el escudo coronado del Carmelo, homenaje a la Virgen del Carmen, que da nombre al Colegio. Debajo, un óculo ovalado en el centro, cortejado por guirnaldas y pinjantes enlazados, se relaciona con las crujiás o cadenas laterales donde se dibuja un tondo con lazo y orla de campanillas o tulipanes.

El cuerpo central, al que se accede, desde la plaza, por una cancela de hierro custodiada por dos grandes pilares –rematados por sendos jarrones a modo de grandes pebeteros llameantes– dan paso, en su desarrollo, a una escalera imperial que nos sitúa en el nivel superior o el de la planta baja.



(Figura 6) La Salle. Acceso y cuerpo central -1917/1918-. Arq.: E. de Alzugaray (SGA).

La puerta de entrada aparece recercada, resaltando su dintel por una macolla floral, cuyo motivo se relaciona con las ménsulas que soportan el vuelo de la tribuna, la cual dispone un antepecho calado de balaustres cilíndricos y, en sus pilastrillas extremas, las tres bandas verticales del modernismo secesionista vienés. Con los mismos motivos ornamentales que las roscas de las calles intermedias, traza la montera del balcón central en cuyo tímpano semicircular crece el ramaje sinuoso que envuelve el perfil diseñado por dos “C” enfrentadas, coronadas por penacho foliado superior.

Finalmente, el cuerpo superior –fiel de todo el alzado– se desarrolla entre dos grandes matacanes –con hojas imbricadas en su base–, cuyo interior perfora con un

óculo circular desdoblado y orlado, por las flores de cuatro pétalos esquemáticas, tocándose por un festón de rosas. Culmina en un remate irregular donde se adosa entre un ramaje de hojas de laurel el escudo del Colegio La Salle, donde entre haces luminosos resplandece la estrella de cinco puntas, símbolo, por un lado, del ideal apostólico y su campo de acción: los cinco continentes, es decir, la tierra entera y, por otro, las cinco virtudes lasalianas –Fe, Fraternidad, Servicio, Justicia y Paz o Compromiso– (figura 6).

Este inmueble, recogido en el *Catálogo de Edificios Protegidos* de la Consejería de Fomento de la Ciudad Autónoma de Melilla –redactado por Laboratorio de Proyectos, en marzo de 2012–, nos da para el edificio (nº catastral: 5056101WWE0055N), un grado de protección integral.

A mediados de 1920, cesa en su cargo de Director el Hermano Filoteo, sustituyéndolo el Hermano Aurelio Alonso Rodríguez, cronista de la Institución a partir de ese momento²⁵. De mayo de 1920, se conserva una planta del Colegio firmada por el mencionado Director y por el arquitecto Enrique Nieto, con obras de reformas en su interior y posibles ampliaciones²⁶.

Con motivo de los trágicos sucesos de Annual, en julio de 1921, la Comunidad pone a disposición de la Cruz Roja las instalaciones educativas del Colegio, siendo aceptado por la Duquesa de la Victoria de forma inmediata para su uso como Hospital de sangre, desde el primero de agosto²⁷. Del mismo modo, los Hermanos asistieron al Ejército en las labores de recogida y sepultura de los cadáveres de la mencionada contienda en Melilla y Monte Arruit –durante 72 horas seguidas–.

En ese momento, la comunidad tiene 23 Hermanos –12 de plantilla y 11 soldados– y las clases se imparten en un local de la calle Actor Tallaví nº 18²⁸, hasta el 14 de mayo de 1922, que la Cruz Roja abandona el Colegio²⁹, si bien satisface 35.000 ptas. que se invierten en arreglar la planta baja del edificio –mediados de agosto de 1922–, que todavía conserva la solería original.

«A más de esto se hizo la escalera y se construyó una nueva clase a cuyo fin se prolongó la nave derecha de 9 metros de largo»

En el mes de mayo de 1923 llega la autorización para la edificación de la Capilla, «que en estos momentos se está construyendo conforme los planos del Cmo Hno Rogelio»³¹. A mediados de febrero de 1924 se precede al cubrimiento total de la nave de 40 metros de longitud, ocurriendo un accidente laboral al precipitarse un albañil desde la azotea al “patio del perro” –12 metros de

25) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 33.

26) Archivo del Colegio “La Salle”. Colegio de Nuestra Señora del Carmen –planta–, mayo 1920.

27) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 34.

28) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 36-37.

29) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 40.

30) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 42.

31) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 43.

altura- que pudo ser mortal, pero que quedó, felizmente, en una pequeña herida en la cabeza y magulladuras en el brazo derecho y la espalda: «cayó agarrado a una cuerda y el peón albañil que estaba en el patio contribuyó a su vez a amortiguar el golpe. Bendito sea Dios. Al cabo de una hora pudo andar con sus propios pies y pasearse por la ciudad»³².

A principios del curso 1924-1925 -es decir, septiembre de 1924-, se dispone de tres clases más. La nueva capilla se concluye a primeros de octubre, procediéndose a su inauguración y bendición, el domingo 26 de octubre de 1924 -a las 10.30 horas de la mañana-³³, por el párroco de Melilla José Casasola y contándose, entre los asistentes con: el comandante General José Sanjurjo y los generales José García Aldave y Emilio Fernández Pérez³⁴.

Según el periodista que cubre la noticia para *El Telegrama del Rif*:

«El edificio de severas y elegantes líneas, es de estilo Renacimiento, ofreciendo su armónico conjunto, depuradas sensaciones de artística espiritualidad.//

Tiene la nueva capilla, cuarenta metros de largo, ocho y medio de ancho y siete de altura con doce ventanales, en los que se admiran preciosas vitrinas multicolores, del más artístico efecto. Los cuadros del Vía Crucis, se hallan hábilmente tallados// En el altar, se ve un bellissimo tríptico del Triunfo de la Eucaristía, en el que se representan las imágenes de los Corazones de Jesús y de María y en el centro, un ángel sosteniendo una preciosa custodia.// Dicho cuadro es original del Provincial Hermano Adrián»³⁵.

Según el mismo diario, el proyecto, diseño del arquitecto barcelonés Enrique Nieto, será ejecutado por el contratista de obras Juan Sánchez. El joven soldado presbítero -de la Diócesis de León-, Indalecio Hernández, pronunció, desde la Cátedra sagrada, un sermón-oración donde calificó a la capilla que se inauguraba como «miniatura de las admirables del románico resucitado»³⁶.

Si añadimos que, para Moya Casals³⁷, el estilo de la capilla es “compuesto” y el que esto suscribe ve reminiscencias góticas en la altura de sus vidrieras,



(Figura 7) Fachada lateral de la Capilla por el patio -1924-. Arq.: Enrique Nieto (SGA).

32) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 45-46.

33) *El Telegrama del Rif* (Melilla). AÑO XXIII, n° 8420, 25 octubre 1924: "Cultos. Bendición de una capilla", p. 4.

34) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 47-48.

35) *El Telegrama del Rif* (Melilla). AÑO XXIII, n° 8422, 28 octubre 1924: "Inauguración de la capilla de los Hermanos de las Escuelas Cristianas", p. 3.

36) *Idem*.

37) MOYA CASALS, Enrique. *Melilla piadosa y tradicional. Descripción histórico y artística de los templos de la ciudad*. Melilla: Ayuntamiento, 1954, p. 68.

podemos decir que, más que ecléctico, la fuente de inspiración son los estilos medievalistas cristianos redivivos, que son, en el presente trazado, el contrapunto del diseño neomusulmán –en esos momentos se está construyendo la Sinagoga de Yamín Benarroch– del técnico superior catalán³⁸.

La capilla ocupa la planta superior del ala derecha del complejo educativo y sus alzados son similares (figura 7), tanto para la fachada que da al patio, –con seis vanos vidriados de perfiles semicirculares abocinados–, como la que da a la calle Poeta Zorrilla –esta con un vitral menos (5)–. Ambas culminan en un pretil escalonado de dados, resaltándose, de tramo en tramo, por pilastras-pináculos de cuatro líneas verticales con una cruz orlada. La cruz simboliza la convicción de ser cristianos católicos y la corona de laurel el triunfo de los lasalianos ante los obstáculos. En la línea de cornisa se desarrolla un friso de círculos concéntricos entrelazados por ramajes de hojas simétricos.

En el interior, se nos descubre una planta basilical. De una sola nave, se compartimenta en seis tramos separados por pilastras dóricas, cubiertos por una



(Figura 9) Altar Mayor de la Capilla. Foto antigua. Archivo lasaliano (SGA).

Delante de su frontal, con la ‘Santa Cena’, una balaustrada hace de comulgatorio y se pueden ver dos reclinatorios de madera de líneas modernistas vienesas –el círculo y la tríada de bandas–. A la derecha e izquierda del altar, debajo de artísticos doseletes, la figuras de la Purísima Concepción –lado del Evangelio–

Manuel Ángel Quevedo ha recogido el testigo arquitectónico y la generosidad de Alzugaray y Nieto

treintena de bóvedas esquifadas casi planas, a modo de grandísimos casetones (figura 8). En el testero, debajo de un arco de carpanel apainelado y deprimido, se cobija el ábside, cubierto por una bóveda de cuarto de esfera –con cascarones simulados que enlazan con las pilastras estriadas–, cuyo altar mayor preside la Virgen del Carmen, situada en una gran hornacina sobre el Sagrario.



(Figura 8) Interior de la Capilla. Estado actual —2012—. Arq.: Enrique Nieto (SGA).

y San Juan Bautista de la Salle –Epístola–, respectivamente. A los pies de la iglesia se sitúa la entrada principal –hoy capilla de la Comunidad– y encima el coro. (figura 9)

Los muros laterales se exornan con once artísticas vidrieras –doce, en origen–, con distinta iconografía –donde, en porcentaje, predominan los niños en las composiciones figuradas– pero relacionadas con el personaje e institución lasaliana, ya que todas, como afirma Paloma Moratinos, exaltan su función docente y espiritual³⁹.

En la vidriera dedicada al Ángel de la Guarda, aparece el nombre de Adolph Seiler y la localidad de Breslau (Alemania / Polonia). Si bien el mencionado autor, fallecerá en 1873, su firma continuará hasta mediados del siglo XX (figura 10).

El 18 de mayo de 1925, se empieza a levantar un piso más al pabellón de la izquierda, donde, en sus bajos, se impartían las clases de Primera Enseñanza. Estas obras se concluyen meses más tarde –el 18 de octubre–, cuando de nuevo ostenta el cargo de Director el Hermano Filoteo⁴⁰.

El 1 de julio de 1926, se alquila y reforma una vivienda en el Barrio del Real –para su adaptación a las tareas

38) GALLEGU ARANDA, Salvador. *Enrique Nieto (1880-1954). Biografía de un arquitecto*. Melilla: Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2005, p. 130.

39) MORATINOS BERNARDI, Paloma. «Vidrieras de Adolph Seiler en Melilla: estudio iconográfico». *Aldaba (Melilla)*, 15 (1990), pp. 49-63.

40) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 49-50.

docentes-, así como se interviene en la sede principal, ante la llegada de nuevos hermanos encargados de la docencia en dicho distrito. El 1 de octubre se inicia el curso en la citada sucursal con 86 alumnos⁴¹. El día 12 de septiembre de 1927, comienzan las clases en las Escuelas del Ave María –de carácter gratuito-, siendo destinados tres Hermanos para poder atender a los 170 alumnos de Batería J y Cabrerizas Bajas –a los que hay que unir, los 590 de la Central y 169 del Barrio del Real (en total, 929 estudiantes)-⁴².

El primer establecimiento docente, según Francisco Córdón, durará hasta 1933⁴³ y, el segundo –Escuelas del Ave María-, suspende la clases el 11 de julio de 1931 y aunque se abren el 8 de octubre, sin subvención, será, finalmente, el 10 de diciembre de 1932, cuando desde la Alcaldía se les comunique que, a partir del día 25, dispondrán de dichos locales para las nuevas escuelas gubernamentales⁴⁴.

El 6 de enero de 1928⁴⁵, se constituye la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio y el 25 de septiembre, queda recogida por el cronista, la explosión del fuerte de Cabrerizas, que ocasiona graves desperfectos en el Colegio, suspendiéndose las clases los días 26 y 27⁴⁶.

Junto al retiro del molino, en febrero de 1956 –Dtor. Juan Delgado “Tirifilo”-, según el ‘Suplemento histórico para el año 1956’, tiene lugar la instalación de las nuevas vidrieras que vienen a suplir las del ala derecha de la capilla –destrozadas por la explosión del polvorín de Cabrerizas (1928)-, así como la restauración de otras, también deterioradas.

«Entrando, pues, por la nueva puerta, levantada hace un año, admiramos sobre la puerta de entrada, al Niño Jesús; enfrente al Sagrado Corazón; en las dos siguientes vidrieras, resaltan, a uno y otro lado, dos Beatos Lasalianos: Hnos. Salomón y Benildo, rodeados los dos de tres niños, cuyas facciones nos descubren pronto a compañeros nuestros. Siguen paralelamente las vidrieras de San José y del Ángel de la Guarda y finalmente, las del Corazón de María y San Juan Bautista. Más atrás, junto a los reclinatorios de los Hermanos, brillan nítidos los escudos lasalianos. Las vidrieras, por el color, por el arte y el gusto delicado vertido en ellas, han causado la admiración de todos. El día 18 del presente mes, fueron bendecidas, con la asistencia de las familias que colaboraron en la elección de alguna. Al final, fueron invitadas, en un ambiente de satisfacción y de mutuas felicitaciones»⁴⁷.

A principios de esta década, el domingo 22 de octubre de 1950⁴⁸, se descubre la placa que dará el nombre de Plaza de San Juan Bautista de La Salle, hasta la actualidad, a la explanada que antecede a nuestro Colegio, si bien tardarán en cumplirse los deseos del Director del Colegio⁴⁹–manifestados en esos momentos-, de que presida la plaza una estatua del señor de La Salle.

En ese mismo acto se impone, por el alcalde accidental y antiguo alumno Francisco Mir Berlanga, la Medalla de Oro colectiva de la Ciudad a dicho Colegio y la de plata a su Director Modesto José.

Ese día, abre el acto el himno de Melilla –compuesto en 1935, por Eulalia López de Riaño-⁵⁰ y que, por primera vez se canta, así como se clausura con el himno del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla



(Figura 10) Vidriera de “El Ángel de la Guarda”. Taller: Adolph Seiler (SGA).

41) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 53-54.

42) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 66.

43) CORDÓN HERRERA, Francisco. «La Escuela Lasaliana y su presencia en Melilla». *Publicaciones (Melilla)*, 5 (1984), p. 78.

44) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 118-120 y 138.

45) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, p. 69.

46) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 1, pp. 79-80.

47) *Maison de Melilla*. District de Madrid. *Supplément a l'historique pour l'année 1956*. Febrero.

48) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 2, pp. 60 y ss.

49) *El Telegrama del Rif (Melilla)*. AÑO XLVIII, n° 13798, 22 octubre 1950: “Esta mañana se celebrará el homenaje de Melilla al Colegio de Ntra. Sra. del Carmen”, p. 2.

50) *El Telegrama del Rif (Melilla)*. AÑO XLVIII, n° 13799, 24 octubre 1950: “Los brillantes actos del domingo en homenaje al Colegio de Nuestra Señora del Carmen”, p. 4.



(Figura 11) Perspectiva del proyecto de Enrique Pecourt. Archivo lasaliano (SGA).

-letra del Hermano Rafael Serafín y música del maestro Antonio García Cano- (1942)⁵¹.

Hay un dibujo en perspectiva sin fechar, firmados por el arquitecto valenciano Enrique Pecourt Betés -miembro del GATEPAC e introductor del racionalismo ortodoxo en Valencia (t. 1930)-, el ingeniero militar Antonio Fernández Hidalgo y el aparejador Antonio Fernández, de un Proyecto de Escuelas gratuitas de San Juan Bautista de La Salle, cuya ubicación sería donde, más tarde, se situará la piscina (figura 11).

De marzo de 1959, es el Proyecto de Laboratorios y salas de conferencias en el Colegio de Nuestra Sra. del Carmen, firmado por el arquitecto José María Ayxela Tarrats -y visado el 9 de julio del mismo año-, exponiendo en su memoria que la «parte arquitectónica se ha resuelto a base de líneas modernas, constituyendo un conjunto elegante y armónico dentro de la sencillez»⁵².

En 1963, según las crónicas lasalianas, se reforma la capilla con nuevos aires de modernidad:

«El presbiterio catedralicio, las imágenes de corte moderno y piadoso suspendidas en sencillo y lustroso retablo, el modernísimo altar, la amplia nave vestida de nuevo color, todo responde a las más rigurosas exigencias del actual movimiento litúrgico pastoral»⁵³.

Asimismo, con motivo del cierre conmemorativo del cincuenta aniversario de la presencia lasaliana en Melilla (1963), la Asociación de Antiguos Alumnos de La Salle, erige un monolito poliédrico en el jardín que precede al pabellón, junto a la gruta de la Virgen y enfrente, igualmente, de la placa regalada por la misma Asociación al cumplirse el centenario.

El 15 de mayo de 1970, festividad de San Juan Bautista de La Salle -siendo Director el Hermano Andrés Tudela-, se bendice e inaugura la piscina del Club Natación La Salle⁵⁴ -cuyas obras se habían iniciado en agosto de 1969-, en el



(Figura 12) Últimas intervenciones —siglo XXI—. Arqs. Quevedo-Muiño (SGA).

espacio dedicado, anteriormente, a frontón y pista de tenis. Días más tarde, visita las instalaciones deportivas el futuro presidente del Comité Olímpico Internacional (1980-2001) -entonces Delegado Nacional de Educación Física y Deportes-, Juan Antonio Samaranch.

Desde principios del presente siglo, tenemos las siguientes actuaciones⁵⁵:

- Ampliación y remodelación de la Escuela Infantil (2001) -proyecto y dirección: arquitecto Manuel Ángel Quevedo Mateos-.
- Cubierta parcial y pasarela (2003) -proyecto: arquitecto Manuel Ángel Quevedo Mateos y dirección: arquitecto Antonio J. Pérez Muiño-.
- Remodelación de Aseos de los Alumnos (2004) -proyecto y dirección: arquitecto técnico José Miguel Carmona Tornel-.
- Remodelación de la Zona de la Comunidad (2005) -proyecto y dirección: arquitecto Manuel Ángel Quevedo Mateos-.
- Redistribución parcial de la planta baja del Edificio Principal (2005-2006) -proyecto y dirección: arquitecto Manuel Ángel Quevedo Mateos-.
- Remodelación parcial del Colegio para nuevos accesos y vestuarios (2009-2011) -proyecto y dirección: arquitectos Manuel Ángel Quevedo Mateos y Carolina Quevedo Fernández-. Se remozó y pintó la fachada principal en agosto de 2011, para los actos del Centenario.
- Edificio de 4 aulas y Garaje (2012-en ejecución) -proyecto y dirección: arquitectos Manuel Ángel Quevedo Mateos y Carolina Quevedo Fernández- (figura 12).

«Los niños son la carta que Dios os dicta y que escribís cada día en sus corazones, no con tinta, sino con el Espíritu del Dios vivo» (De La Salle, Meditaciones para los días de retiro. Año 1718). □

51) VICENTE GILABERT, Cristina. *La Salle El Carmen: 100 años y tan jóvenes*. Melilla: Colegio La Salle El Carmen, 2012, p. 14.

52) Archivo de la Ciudad Autónoma de Melilla. Servicio de Edificaciones. Legajo 1697.

53) Libro de Crónicas (tamaño folio). Colegio Nuestra Señora del Carmen. Año 1963, s. p. La iglesia, desde la década de los setenta, se convirtió, asimismo, en salón de actos, dando lugar a un espacio multiusos para la visualización de representaciones teatrales, celebraciones litúrgicas, seminarios o conferencias, etc.

54) *Crónica Histórica del Colegio de Nuestra Señora del Carmen de Melilla*, t. 2, p. 116.

55) Nuestro agradecimiento a Luis Javier Quesada Carrasco —compilador— y a Manuel Ángel Quevedo Mateos por los datos facilitados sobre sus actuaciones en el Colegio.

El ensanche de Tetuán: síntesis de su historia arquitectónica

The Tetuan expansion: a brief account of its architectonic history

Mustafá Akalay Nasser

Profesor Adjunto Universidad Paris 13
akalaynasser@yahoo.es

Resumen

Tetuán, como ciudad exportada, simboliza la huella física más importante de la presencia española en el Norte de Marruecos. Un examen exhaustivo de las principales construcciones y artífices de su Ensanche, nos hace que percibamos la imagen más exacta de las diversas arquitecturas española y europea que se prolongan e inscriben sobre suelo tetuaní. Igualmente, Tetuán conoció un proceso de continuidad arquitectónica, principalmente de Andalucía, donde el medievalismo islámico no fue asumido como un estilo colonial, sino como un reflejo de una de las variantes estilísticas que se proyectan en España, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX.

Summary

Tetuan, as an exported city, symbolizes the most important physical finger print of the spanish presence in the North of Morocco. An exhaustive inspection of the main constructions responsible of its expansion, allows us to perceive a more exact image of the diverse spanish and european architectures that extend and inscribe over tetuani soil. Likewise, Tetuan encounter a process of architectonic continuity, mainly from Andalucía, where the islamic medievalism was not assumed as a colonial style, but rather as a reflection of one of the stylistic variations projected in Spain, since the second half of the XIX century until the third decade of the XX century.

Palabras clave

s. 20; Tetuán; Marruecos; Protectorado; España: Fernández Shaw, Casto; Benjamín, Walter; Sierra Ochoa, Alfonso de; Larrucea Garma, José de; Arquitectos; Arquitectura contemporánea; Arquitectura historicista; Arquitectura ecléctica; Urbanismo contemporáneo; Art Déco; Historia arquitectónica; Ensanche de población.

Key words

20th century; Tetuan; Morocco; Protectorate; Spain: Fernández Shaw, Casto; Benjamín, Walter; Sierra Ochoa, Alfonso de; Larrucea Garma, José de; Arquitectos; Contemporary architecture; Historicist architecture; Eclectic architecture; Contemporary urban planning; Art Deco; Architectonic history; Population expansion.

Nada mejor para aproximarse a Tetuán que observarla desde la altura. Y ningún mirador a ras de cielo es más apropiado que el edificio La Equitativa, el inmueble más emblemático del ensanche. El horizonte abruma con una panorámica donde la línea aerodinámica del arquitecto Casto Fernández Shaw, impone su arquitectura futurista.

La medina está reclusa en su recinto y más bien conservada, dispuesta a ser recorrida a pie, disfrutando de su escala humana, de su armonía, animada por sus asimetrías y quiebros que juegan con la percepción y los sentidos (figura 1). Por su riqueza formal y por su llamativa estética, constituye una espléndida muestra de esa tipología urbana tan característica del mundo islámico con la que ha expresado la vitalidad de su vibrante vida ciudadana una sociedad en la que han alcanzado a integrarse, sin perder sus referencias andalusíes, las tradiciones culturales de árabes y magrebíes.

La medina tetuaní extiende así su laberinto de callecitas zigzagueantes a veces rebosantes de una

intensa actividad comercial, edificada sobre una vertiente que va desde las alturas de la alcazaba, junto al arruinado cuartel de regulares y a las tumbas de los fundadores, hasta el vasto espacio sobre el que descansa la judería, no lejos del Feddan, la plaza de España que se abre ante el palacio Real y sirve de nexo entre la medina y el ensanche español. Pero el desconcierto inicial de quién pasea por la medina da paso poco a poco a la fascinación, caminar por el ensanche es ir descubriendo capas, pliegues, esquinas remotas de la historia. Así es lo mejor del urbanismo español en el norte de Marruecos.

Así es Tetuán, una mezcla de expresión de poder y fraternidad. Las huellas estilísticas inscritas y plasmadas en su espacio urbano y que dan forma a su arquitectura, reflejan todavía hoy las ambiciosas intenciones de los diferentes arquitectos y urbanistas españoles.

Paseando por el ensanche al estilo del "flâneur" de Walter Benjamin¹, el Tetuán español nos depara varios secretos arquitectónicos. Se puede asegurar que no



(Figura 1) Iglesia de Ntra. Sra. de las Victorias. Fachada. Carlos Ovilo (MAN).

1) Probablemente haya sido Walter Benjamín quien haya teorizado con mayor lucidez el otro tipo de paseo, no puesto, al menos inicialmente, al servicio de nada. El concepto de flâneur lo toma de Baudelaire, designa a ese paseante solitario que deambula por la ciudad, sin destino fijo, ni propósito alguno, observando todo aquello con lo que se tropieza, deteniéndose ante los escaparates, tiendas, edificios o espacios que, por la razón que sea, despiertan su atención. Véase BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.



(Figura 2) Sede del “Instituto Cervantes”. Alzado. Arq. Carlo Ovilo (MAN).

hay un estilo único y sí todo un conjunto de arquitectos con su propio estilo manifestado en la calidad de sus proyectos realizados en dicho espacio urbano. Los edificios públicos se distinguen por su excepción arquitectónica y su decorativa y simbólica suntuosidad, consolidando así el equilibrio del conjunto.

En calidad de capital del Protectorado, Tetuán fue dotada de prestigiosos edificios situados todos en este

pintoresca variante del eclecticismo tetuaní es el neoárabe, también llamado morisco. Numerosos edificios del ensanche presentan en sus fachadas, el repertorio arquitectónico y ornamental arabizante. Para muchos arquitectos españoles, la funcionalidad y la belleza de las formas emanaban de esa añoranza por lo musulmán: líneas, planos, volúmenes y ornamentación se inscribieron en los grandes edificios con la finalidad de evocar e interrogar a la tradición nazarí.

El Tetuán español entre 1917 y 1956 destacó por la presencia en su suelo de varios estilos arquitectónicos dominantes tales como: la corriente arabizante², la *art-déco*, la neoherreriana y la moderna.

La corriente arabizante

Reflejada en las construcciones del primer periodo creando un estilo que contribuyó a dar una gran coherencia a los edificios construidos bajo el control de los dos arquitectos de entonces: Ovilo y Gutiérrez Lescura, que emplearon un lenguaje formal de la España de los años 20. La adopción del estilo arabizante en arquitectura fue una forma del

Tetuán, como ciudad exportada, simboliza la huella física más importante de la presencia española en el Norte de Marruecos

nuevo barrio: el Ayuntamiento, el Palacio de Justicia, Correos –Sede del Instituto Cervantes– (figura 2), Hacienda, Asuntos Indígenas. Hasta la guerra civil, la altura de los edificios estaba estrictamente controlada, y las construcciones no sobrepasaban tres o cuatro plantas. La jerarquía y las dimensiones de las vías crearon una fluida e inteligente estampa visual. Así, la anchura de las calles, que oscila entre 12 y 15 metros, corresponde perfectamente a los tres o cuatro niveles de edificios. Esta original composición produjo un estilo arquitectónico armonioso, bien proporcionado y sobre todo unificado, y una densidad volumétrica equilibrada, que revela las atenciones llevadas a la escena urbana, lo que contribuía a la belleza plástica de la arquitectura.

A pesar, a veces, de la simplicidad de las construcciones, cada edificio se inscribe dentro de una lógica de conjunto. El volumen, las proporciones, las formas y el decorado expresan la coherencia de los arquitectos. Ahí es donde reside el encanto de estas manzanas. Desde los años 20, Tetuán recobró los aspectos de una inmensa obra donde los constructores fueron experimentando diferentes corrientes de la arquitectura contemporánea. Junto al modernismo de José Gutiérrez Lescura, con su proyecto para el Pasaje Benarroch (figura 3), destacamos una interesante y

orientalismo que se manifestó en casi toda Europa. Fue el resultado del interés intelectual, científico y cultural por esta herencia durante el siglo XIX.

En Tetuán, las consecuencias del interés por el arte árabe condujeron a la promulgación del *Dahir* (decreto) de 1913 que ordenaba la protección total de las medinas. Por eso, la administración colonial estableció la Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos en 1919. Los promotores de las primeras obras desarrollaron una arquitectura que no consideraban como exótica, debido a la proximidad de Andalucía. Incluso su presencia en Marruecos, y especialmente en una ciudad edificada por los Andalusíes, hacía que estuviesen más atentos a las tradiciones hispano-árabes que pertenecían a la historia de los dos países.



(Figura 3) Edificio “Pasaje Benarroch”. Alzado. Arq. José Gutiérrez Lescura (MAN).

2) Término “Arabisances” acuñado por Béguin al referirse al estilo protector en arquitectura introducido por los franceses en Argelia y Túnez. Véase BÉGUIN, François. *Arabisances, décor architectural et tracé urbain en Afrique du Nord 1830-1950*. Paris : Dunod, 1983.



(Figura 4) "Casino Israelita". Fachada. Arq.: José Miguel de la Cuadra Salcedo (MAN).

La arabización no se limitó a los grandes monumentos, atravesó todos los tipos de vivienda y todos los niveles de la arquitectura: la estructura de los edificios, los materiales de construcción y, sobre todo, todas las formas decorativas. Este lenguaje fue empleado en los edificios como las mezquitas, el mercado, las escuelas, la estación de ferrocarril, los inmuebles administrativos y residenciales, el matadero y el teatro.

Algunos edificios parecen haber dado lugar sólo a meras aplicaciones de elementos decorativos o

repetición abusiva, la arabización se reveló más sutil y austera.

La corriente 'art-déco'

La Segunda República vivió un corto periodo durante el cual proliferaron las ideas de modernidad y de progreso. Asimismo, en el área de las artes y de la arquitectura, una gran creatividad vanguardista europea conquistó España. Durante el periodo de 1936 a 1942, los arquitectos pertenecientes a la generación de 1925, fueron los promotores de la importación de estas formas arquitectónicas vanguardistas internacionales en Tetuán, transmitiendo la óptica *art-déco*⁴.

Múltiples ejemplos se encuentran en el Ensanche, donde prolifera una gran riqueza decorativa y una gran imaginación de los artesanos *maallems* en la elección de los motivos geométricos y florales omnipresentes en la madera, la escayola, la piedra, la cerámica o la forja de hierro. Son edificios de tres o cuatro plantas que presentan unos elementos comunes: amplios soportales, galerías corridas en la planta superior, aleros realzados, líneas curvas de amplio despliegue, que ocupan amplios sectores de la fachada, balcones en saliente rompiendo la línea recta con aleros semicirculares sostenidos por columnas, paños de fachada realzados en octógonos. En cuanto a lo específicamente decorativo, presencia de canalillos y estrías, escalonamientos que evitan tanto el cubo como

Caminar por el ensanche es ir descubriendo capas, pliegues, esquinas remotas de la historia. Así es lo mejor del urbanismo español en el norte de Marruecos

estructurales que proceden de la arquitectura musulmana, como las almenas, los minaretes, las torres de guardia, los arcos de herradura, o los elementos decorativos, tales como los azulejos, el estuco o la madera esculpida que fueron usados con la finalidad de alcanzar la plástica del arte nazarí. En los años 30, una nueva orientación de la estética se dibujaba y se concretaba en una visión más modernista³, más sobria, mas concisa y relativamente despojada de la primera arabización. Edificios construidos en este lenguaje dan fe de una ponderación en el empleo de la ornamentación árabe. Nada de símbolos realistas, nada de signos que relaten la identidad de la forma, nada de

el círculo, molduras y bajo relieves siguiendo la horizontal elevada de los aleros, o separando en vertical distintos paños de fachada, paneles geométricos con motivos florales o simples detalles ornamentales que recuerdan el trabajo en yeso, madera, y azulejo tan propio del arte musulmán.

La corriente neoherreriana

Una vez finalizada la guerra civil española, el régimen de Franco llevará a cabo en el Marruecos jalfiano una uniformidad estilística que vendrá a reforzar la imagen de reconstrucción nacional, partiendo del hecho de desestimar todo aquello que el periodo republicano había realizado.

3) En el Tetuán español el modernismo se deslizó como una opción decorativa, enfocada a los elementos ornamentales y formales de los edificios a modo de puertas sinuosas, en elementos florales enredados que decoran las fachadas. Zaguaneos y escaleras se contaminan de esta tendencia, que nunca será tan orgánica como en el caso catalán.

4) PÉREZ ROJAS, Javier. *Art-Decó en España*. Barcelona: Alianza, 1989 y CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la Arquitectura Occidental. Vol. XI, el Siglo XX, de la Revolución Industrial al Racionalismo*. Madrid: Dossat, 1989.



(Figura 5) Edificio "Correos y Telégrafos". Alzado. Arq. Arrate Celaya (MAN).

Los modelos racionalistas y aerodinámicos, como puede ser el caso de José Miguel de la Cuadra Salcedo en el Casino Israelita (figura 4) son sustituidos por una arquitectura herreriana, rotunda, monumental, plagada de frontones, de columnas y de paramentos encalados en la que resaltan piezas de piedra: almohadillados, cornisas y columnas, y de los que sobresalen potentes torres en las esquinas, rememorando la arquitectura de El Escorial.

Así, mientras en la península se sientan lentamente las bases de la reconstrucción, en Marruecos se plantean nuevos ensanches y se debate sobre la adecuación y preservación estética de diversas formas arquitectónicas. Indudablemente, la explicación a este aparente desajuste radica en la especial consideración con la que el protectorado es tratado por la dictadura de Franco, al ser punto de origen de la rebelión militar de 1936 y territorio con el que se identifican buena parte de los militares africanistas entonces en el poder, así como por la voluntad de convertir la zona en escaparate internacional de las intenciones y los utópicos sueños imperialistas del franquismo de los años 40.

El arquitecto Juan Arrate Celaya, colaborador de Pedro Muguruza, optó por el neoherreriano, muy del gusto de la propaganda franquista en muchas de las realizaciones públicas del Tetuán jilifiano: Correos (figura 5), Delegación de Agricultura, Pabellones Varela, Delegación de Economía y Obras Públicas -junto a Delfín Ruiz- (figura 6) y en algunos edificios residenciales, convirtiéndose en el más representativo de este estilo arquitectónico⁵.

La corriente moderna

El movimiento inspirado en la arquitectura moderna internacional se expresó también durante aquel periodo y desempeñó un papel no menos importante en la confección del espacio urbano del ensanche. A través de sus sobrias líneas y sus desnudas superficies, plasmó relevantes edificios e inmuebles residenciales. Dos importantes arquitectos José María Bustinduy y

Alfonso de Sierra Ochoa perpetuaron y llevaron a la ciudad extraordinarias obras, como el Torreón de la estación de autobuses, que se caracterizan por un deseo de simplicidad y sobriedad en la forma, desdén por lo decorativo y fruto de una reacción contra los estilos tradicionales, fueron los introductores en Tetuán de una arquitectura más moderna y vinculada a lo que se hacía en la época en el resto de Europa.

Lo que llama la atención a primera vista del conjunto de las obras realizadas en Tetuán en esta época es su diversidad y su calidad; es obvio que estas arquitecturas comparten ciertas convicciones comunes y actitudes idénticas en lo que respecta al modo de formular sus respuestas arquitectónicas. La primera convicción evidente es su adhesión a algunos ideales de la arquitectura moderna. Creen en la influencia del clima en la arquitectura mediterránea, en este caso la marroquí, en la autenticidad de la expresión constructiva, en la sinceridad de los volúmenes modestos y sin adornos, en la organización regular y racional de los edificios. Asimismo, la necesidad les impone utilizar las capacidades constructivas de una mano de obra artesanal, a través de las cuales se produce un reencuentro con el uso de formas básicas de la arquitectura mediterránea. Ciertamente no les debían disgustar estas soluciones técnicas que tomaron prestadas directa o indirectamente de formas arquitectónicas propias de culturas pasadas. La ornamentación vetada por el Movimiento Moderno, reencuentra discretamente una razón de ser en el hierro forjado y el yeso, componentes de la arquitectura popular marroquí. Algo que hoy parece una banalidad, pero que hace cincuenta años resultaba excepcional en el entorno de los arquitectos más representativos de la vanguardia, es la ausencia total de dogmatismo por su parte en materia de vivienda. Nunca pretendieron imponer a los habitantes un modelo de vivienda popular importado de Europa, ni siquiera "inventar" uno que se adaptase a su forma de vida. Su tarea se centrará en



(Figura 6) Delegación de Economía y Obras Públicas. Alzado. Arqs. Arrate y Ruiz (MAN).

5) Juan Arrate Celaya, fue nombrado jefe del servicio de arquitectura de la administración jilifiana en 1943 asumiendo así la realización del plan general de ordenación de Tetuán y otras poblaciones. En este puesto permanecería hasta 1951, fecha de su marcha de Marruecos. SIERRA OCHOA, Alfonso de. «Urbanismo y vivienda en Tetuán». *Archivos del Instituto de Estudios Africanos*, 64 (1962), p. 98.



(Figura 7) “Banco de Estado de Marruecos”. Fachada. Arq.: Larrucea y Garma (MAN).

retomar la esencia de las tipologías tradicionales, racionalizarlas y exaltar algunas de sus propiedades espaciales: es significativo el hecho de que en materia de vivienda su trabajo fuese dirigido a dos categorías de la población muy lejanas entre sí: por un lado, a la clase pudiente española y hebrea, y por otro a los sectores más pobres entre la población indígena.

En los dos casos es evidente que el encargo respondía a motivaciones muy distintas, ya que unos querían vivir una experiencia estética y los otros necesitaban una vivienda acorde con su forma de vida, y los arquitectos adaptaron sus respuestas a los diversos encargos. Sin embargo, lo que ellos proponían con mayor o menor refinamiento pertenecía al mismo orden: la alianza entre modernidad y tradición. A lo largo de este siglo XX, los arquitectos españoles instalados en dicha región encontraron posibilidades idóneas para dar rienda suelta a sus personales creaciones, partiendo de distintos conceptos y agrupados en diferentes escuelas. Este es el caso del omnipresente Carlos Ovilo Castelo que ha sido el definidor del ensanche y con diferencia quien más ha construido, al gozar en su época de gran reconocimiento y de una clientela fiel entre la burguesía tetuaní, aunque con el paso del

tiempo su figura se ha visto eclipsada por la sombra de José de Larrucea Garma, Alfonso de Sierra Ochoa y Casto Fernández-Shaw, entre otros.

José de Larrucea Garma

Entre los arquitectos que intervienen durante todo este periodo, para nosotros José de Larrucea Garma es el personaje más emblemático de una tendencia en la que la arquitectura oscila entre el racionalismo y la tradición, y en la que podemos encontrar la fusión entre la cultura del norte y la mediterránea. Precisamente, el predominio de una u otra es lo que matiza los distintos proyectos, al pasar de la mera reorientación de la tradición, cercana al mimetismo, a su superación hacia lo que podríamos denominar una *arquitectura mediterránea*.

En su trayectoria profesional son significativos los contactos que mantuvo con el Marruecos jalifiano, desde que en 1923 se mudó a Ceuta y unos años después fue destinado al servicio de construcciones civiles de la delegación de fomento de la Alta Comisaría en Nador, donde realizó varios proyectos para la zona oriental. Larrucea es un ejemplo de cómo se puede hacer compatible la tradición con la modernidad (figura 7). Sentía gran admiración por el modo en que Francia

asumió su papel colonizador, tanto desde el punto de vista cultural como arquitectónico, bajo la dirección de Lyautey y Prost. Gracias a este talante, trasladó el “estilo de estado” o “hispano mauresque”, muy de moda entonces en el Marruecos francés, al Tetuán jalifiano en una obra tan emblemática como el Banco de España.

Alfonso de Sierra Ochoa

Almeriense de nacimiento y barcelonés por residencia, estudioso de la arquitectura tradicional y de la construcción vernácula marroquí, fue una figura clave durante la segunda mitad del protectorado, ocupando los cargos públicos de arquitecto municipal, profesor de la academia de Interventores y por su actuación fiscalizadora en las ciudades de Tetuán, Xauen, Castillejos, Río Martín y Rincón del Medik, asesorando a los gobiernos provinciales.

Profesionalmente, fue un trabajador incansable y continuamente preocupado por ampliar conocimientos y estar al tanto de las ideas arquitectónicas extranjeras y las habilidades constructivas de la arquitectura norte marroquí. Su figura está unida a la publicación del trabajo *La vivienda marroquí (notas para una teoría)* en donde defiende la vigencia de la vivienda tradicional autóctona frente a su deformación y deshumanización. Este trabajo es quizás dentro de todo su obra, tanto escrita como construida, una de las que mayor popularidad le ha dado y quizás sea esta su paradoja como arquitecto, porque una buena parte de su reconocimiento aparece siempre vinculada a sus escritos y a su necesidad de expresarse teóricamente.

Durante su estancia en Tetuán, vivió algún tiempo en la medina para analizar de cerca los aspectos de la arquitectura tradicional musulmana. La ausencia de ornamentación y la funcionalidad con que la arquitectura vernácula gestiona sus necesidades constructivas, son estrategias modélicas para él, que ve en ellas, además, una manifestación de la ausencia de estilo que persigue en su proyecto de la barriada Muley Hassan⁶. Él mismo se refería a su modelo de barriada como una aportación íntegramente marroquí a la arquitectura contemporánea y la búsqueda de un camino nuevo en el doble campo de la arquitectura y del urbanismo⁷.

Casto Fernández Shaw

Según Fullaondo es el gran ecléctico⁸ de la arquitectura contemporánea española. Su obra mantiene su plena vigencia en los albores del siglo XXI. Artista, inventor, arquitecto, la mixtura de su personalidad se manifiesta a la vez en la sucesión de estilos con los que amenizó su

vida, desde el racionalismo al eclecticismo, del regionalismo al futurismo. Un arquitecto que quiso ser ingeniero, un racionalista y expresionista que estuvo cerca de los miembros del GATEPEC que difundieron el movimiento moderno, un visionario de ciudades futuristas y antiaéreas.

Otro aspecto fascinante es la libertad con la que vivió toda su vida profesional, lo que le permitió adentrarse en aspectos como las técnicas de fabricación. Su obsesión por los procedimientos en serie le llevó a diseñar su prototipo de casa en forma de medio huevo con aire de proyectil, que no pasó de la maqueta. Fue un megalómano o visionario como Gaudí, del cual se inspiró para proyectar sus torres hiperboloides⁹.

Su nombre quedó ligado de por vida a una relación de edificios insignes, de importancia histórica para la ciudad de Tetuán como el mercado y La Equitativa. Así, en Tetuán según su proyecto ha florecido, blanca y risueña, la mole arquitectónica de la compañía de seguros Fundación Rosillo. El edificio de La Equitativa (figura 8) bebe de diversas fuentes racionalistas al que se añaden referencias explícitas a la tradición autóctona. □



(Figura 8) Edificio “La Equitativa”. Fachada. Arq. Casto Fernández-Shaw (MAN).

6) SIERRA OCHOA, Alfonso de. «Urbanismo y vivienda en Tetuán». *Archivos del Instituto de Estudios Africanos* (Madrid), 64 (1962), p 99.

7) SIERRA OCHOA, Alfonso de. *La vivienda marroquí (notas para una teoría)*. Ceuta: Cremades, 1960, pp.65-66.

8) FULLAONDO, Daniel. «Nota Previa». *Poesía. Revista Ilustrada reinformación Poética*, 11 (1981), p.8.

9) FERNÁNDEZ SHAW, Casto. «Selección de textos e imágenes». *Poesía. Revista Ilustrada reinformación Poética*, 11 (1981), pp. 47-48.

Estética masónica y modernismo portugués

Lisboa y el arquitecto

Manuel Joaquim Norte Júnior

Masonic aesthetics and portuguese modernism:
Lisbon and the architect Manuel Joaquim Norte Júnior

David Martín López

Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.

Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Granada

davdmartinlopez@gmail.com

Resumen

Este trabajo pretende dar a conocer la relevancia del modernismo de Lisboa a través de la figura de Manuel Joaquim Norte Júnior, arquitecto cuya trayectoria, cronología y lenguajes formales se encuentran cercanos a Enrique Nieto y Nieto (1880-1954). Al mismo tiempo, y debido a la filiación masónica de Norte Júnior se analizará sucintamente su estética. Toda su obra tiene un marcado componente simbólico, cuestión que es interesante abordar desde una perspectiva científica, observando los paralelismos con otros arquitectos modernistas europeos que también formaron parte de esta asociación filantrópica y filosófica.

Summary

This article pretends to make known the relevance of the Lisbon modernism through the figure of the architect Manuel Joaquim Norte Júnior, who's trajectory, chronology and formal languages are near to those of Enrique Nieto y Nieto (1880-1954). At the same time and due to the masonic affiliation of Norte Júnior, his aesthetic are succinctly analyzed. All his work has a noticeable symbolic component, issue that is interesting to consider from a scientific perspective, searching for the parallelism with other modernist european architects that were also part of this philanthropic and philosophical association.

Palabras clave

s. 19; s. 20; Lisboa; Portugal; Norte Júnior, Manuel Joaquim; Arquitectura Modernista; Art Nouveau; Art Déco; Masonería; Estética masónica; Premios Valmôr; "Avenidas Novas".

Key words

19th century; 20th century; Lisbon; Portugal; Norte Júnior, Manuel Joaquim; Modernist Architecture; Art Nouveau; Art Deco; Masonry; Masonic Aesthetics; Valmôr Awards; "Avenidas Novas".

A la hora de analizar el patrimonio modernista de una ciudad como Lisboa, el visitante, el ciudadano y el historiador pueden entrar en una serie de conflictos internos, puesto que la capital portuguesa abruma por su patrimonio arquitectónico del siglo XVIII, su modernidad y contundencia formal tras el famoso terremoto de 1755. Y esto provoca, no obstante, un singular olvido de una de las etapas urbanísticas y arquitectónicas más destacadas de la historia reciente de la capital portuguesa, a finales del siglo XIX y, sobre todo, ya en el siglo XX: las Avenidas Novas y su modernismo.

En esta época, la cultura artística y literaria de Lisboa viene marcada, y con olor a café, por grandes nombres como Fernando Pessoa (1888-1935). Numerosas cafeterías eran remodeladas hacia los postulados modernistas y *Art Decó*, algunas todavía en pie, como *A Brasileira* (1908), *Café Nicola* (1929) o la *Pastelería Versailles* (1920). Curiosamente todas ellas serían ejecutadas por el arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962), bajo los parámetros de sofisticación cosmopolita a la que la ciudad floreciente había llegado a principios del siglo XX. Tertulias hasta altas horas de la noche, con Pessoa o Almada Negreiros entre otros¹, debatían cuestiones culturales, poéticas o literarias, musicales o artísticas, políticas o sociales donde la arquitectura de las nuevas avenidas, Avenidas Novas como se llama popularmente a toda la zona de ensanche urbano de la ciudad, a buen seguro estaban presentes.

Si bien el primer gran *boulevard* había sido la Avenida Liberdade, inaugurada en 1882, en palabras de Pessoa «[...] la más bella arteria de Lisboa»², las otras nuevas avenidas permitían una mayor libertad arquitectónica del nuevo estilo modernista. Mansiones y grandes edificios eran proyectados con estas premisas para las nuevas manzanas del ensanche de la capital.

Al mismo tiempo, en la vieja ciudad, en la Baixa, tiendas, almacenes y espacios novedosos como los animatógrafos eran remozados a la moda, decorados en fachada con azulejos y molduras de madera con la estética del *Art-Nouveau*, como el antiguo animatógrafo do Rossio (1907), con dos interesantes paneles de azulejos obra de J. Pinto y M. Queriol, ubicado en la Rua dos Sapateiros, 229³ (figura 1).

Estética masónica en la ciudad de Lisboa

Llegados a este punto, debemos introducir el otro elemento importante en el modernismo portugués, que tal vez lo haga peculiar con respecto a otros modernismos ibéricos: la estética masónica en formas y

símbolos. La masonería como asociación especulativa nacida a inicios del siglo XVIII, tiene una especial vinculación con la historia de Lisboa. El rico patrimonio cultural y arquitectónico de la ciudad ha generado vínculos estéticos indisolubles con la Orden del Gran Arquitecto del Universo desde sus orígenes, una visibilidad que equipara Lisboa a otras ciudades europeas con una extraordinaria presencia masónica como Londres, París, Edimburgo o Bruselas. Aunque, si bien en la capital portuguesa son más perceptibles los monumentos y edificios realizados desde el siglo XIX, sobre todo aquéllos con lenguajes neogóticos, historicistas, e incluso ya en el siglo XX con los movimientos modernistas, el *Art Déco* y el racionalismo arquitectónico, encontramos a muchos técnicos de primer orden que pertenecen a la masonería en fechas muy tempranas: 1735.

En este sentido, arquitectos masones constatados como el propio Carlos Mardel coexisten en un amplio panteón cronológico, de tres siglos de historia, con otros profesionales de la talla de Norte Júnior, Adães



(Figura 1) Animatógrafo do Rossio (1907), Lisboa (DML).

1) DE FREITAS E MENEZES, Sofia. «Os Cafés *A Brasileira* (Lisboa) e *Pombo* (Madrid) como espaço de sociabilizaçãopátriasobumolhar de gigante - Almada Negreiros». *Espéculo. Revista de Estudos Literários* (Madrid), 35 (2007).

2) PESSOA, Fernando. *Lisboa, lo que el turista debe visitar*. México DF: Verdehalago, 2006, p. 35.

3) Ambos paneles, tienen una lectura simbólica masónica que actúa como metalenguaje en el espacio urbano. Las mujeres representan con sus luces portadoras blanca y amarilla, la Luna y el Sol respectivamente, al modo que el artista modernista y francmasón Alphonse Mucha había realizado en sus múltiples diseños.



(Figura 2) Fotografía de Manuel Joaquim Norte Júnior en la prensa, *Vida Artística. Semanário de Artes e Letras*, I, núm. 40. 23 de diciembre de 1911.

Bermudes, Rosendo Carvalheira o Cassiano Branco. Los numerosos estudios de A. H. de Olivera Marques permitieron sistematizar la adscripción masónica toda una serie de personajes vinculados a la historia portuguesa. No obstante, la historiografía del arte, ajena muchas veces a la masonología científica, ha inadvertido la estética masónica subyacente a los componentes estilísticos de estos arquitectos y artistas, como una forma coherente de análisis simbólico pormenorizado y atemporal que enriquece el discurso interpretativo.

La estética masónica y el modernismo

Si entendemos la estética masónica, como un lenguaje simbólico que trasciende la propia geografía de un país, con ese marcado carácter vocacional de ser una entidad supranacional y global, Lisboa, desde el siglo de las Luces, es un ejemplo destacado de ciudad cosmopolita y filomasónica, donde los arquitectos

afiliados a la masonería, y conocedores de una tradición simbólica e iconográfica, han exteriorizado a lo largo de centurias los elementos que consideran oportunos, encriptados o visibles, para dialogar así con la ciudad. Aspectos simbólicos procedentes del cristianismo y de otras culturas se funden sincréticamente en un nuevo corpus iconográfico desde el siglo XVIII, enriquecido posteriormente en el siglo XIX; cuestión que no debe ser entendida como arbitraria, pues cumple siempre una finalidad en la propia interacción urbana con la ciudad⁴. Estos lenguajes *a priori* herméticos e iniciáticos configuran un sistema parlante, una semiótica en el espacio que dialoga con los iniciados masones a lo largo de su tradición pero que no es decodificada por la historia del arte, aún cuando forman parte lógica de su diseño e intencionalidad.

En cuanto a la asociación de la estética masónica con el modernismo, que bien pudiera parecer al lector un discurso forzado, no debe inducir a error, todo lo contrario. El modernismo centroeuropeo, principalmente el belga, nace de un espíritu rebelde burgués que contrapone la decadencia e inmovilismo estilístico de varias décadas de eclecticismo e historicismos, donde el neogótico había sido el lenguaje de las clases más acomodadas e ideológicamente monárquicas. Víctor Horta, el arquitecto paradigmático del modernismo europeo, adscrito a su vez a la masonería belga y al progresismo socialista de Bruselas⁵, se propone al igual que otros técnicos como Albert Baert, imprimir una naturalidad a la arquitectura, en la línea de William Morris con el *Arts and Crafts* de manera que este nuevo lenguaje estilístico propuesto fuera libre, natural, cercano a la naturaleza y a la modernidad: representada por el progreso técnico y científico de la luz eléctrica. De esta forma es necesario entender la utilización en fachada de la asimetría, del *coup de fouet*, que inundan los diseños de Horta, desde lámparas, barandas de bronce o mosaicos, suelos y paredes, además de todo tipo de mobiliario. La libertad es tal –y es el único camino que propone esta generación de arquitectos vinculados al socialismo belga– que para la propia sede de Bruselas del Partido Socialista, la Casa del Pueblo (1899)⁶, el lenguaje empleado es el modernista. Lejos de resultarnos extraño, si hacemos la comparativa en España, también se producen numerosas Casas del Pueblo con esta norma. Desde Betanzos (1918) hasta Córdoba (1917), ciudad donde el diputado socialista y arquitecto francmasón Francisco Azorín Izquierdo promueve una sede socialista con un discurso totalmente modernista en fachada⁷.

4) Cfr. MARTÍN LÓPEZ, David. «Arte y masonería: consideraciones metodológicas para su estudio». *REHMLAC: Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña* (San José de Costa Rica), Vol. 1 (2), 2009.

5) BORSI, Franco y PORTOGHESI, Paolo. *Victor Horta*. Londres: AcademyEditions, 1991, p. 70.

6) DORRA, Henri. *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. California: University of California Press, 1994, p. 118.

7) MARTÍN LÓPEZ, David. «Una filantropía arquitectónica alienada: la estética masónica al exilio, Francisco Azorín Izquierdo». En: *Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la Arquitectura española del siglo XX. Actas del Congreso Internacional homónimo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2008, pp. 169-178.

En este sentido, el uso del modernismo primigenio, antes de convertirse en una moda de toda la burguesía lo es más de ciertas élites sociales de carácter progresista, masónico y filantrópico, cuestión que no debe ser obviada a la hora del discurso historiográfico, que también se subraya en Barcelona con Gaudí o en Granada con el arquitecto francmasón Juan Monserrat Vergés. En nuestro caso, Manuel Joaquim Norte Júnior será uno de los arquitectos que genere el hermetismo simbólico en su arquitectura a la perfección, puesto que se tratan de elementos apenas apreciables por el neófito o no iniciado pero de hondo calado hermético y masónico.

El arquitecto de las Avenidas

Manuel Joaquim Norte Júnior (figura 2) es sin lugar a dudas el arquitecto que más obras realiza en las Avenidas Novas de Lisboa, núcleo de expansión de la ciudad formado por una trama reticular en un área extensa y plana de la urbe. Nace en Lisboa el 24 de diciembre de 1878 en el seno de una familia



(Figura 3) Fábrica Abel Pereira da Fonseca (1917), en la plaza David Leandro da Silva, Lisboa. Obra de Norte Júnior (DML).

Enrique Nieto bien podría formar parte de las Avenidas Novas de la ciudad lusa del Tajo y haber sido firmada por el arquitecto portugués.

Si hay dos artífices del modernismo en la ciudad son

Una de las etapas urbanísticas y arquitectónicas más destacadas de la historia reciente de la capital portuguesa: las Avenidas Novas y su modernismo

acomodada. Su padre es constructor civil en Lisboa. Termina el curso de Arquitectura Civil en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lisboa justamente en 1900, fecha en la que comienza el auge urbanístico de la ciudad. Aunque su formación fundamentalmente se produce en Portugal, gracias al legado de Valmôr, Manuel Joaquim Norte Júnior podrá estar en París algunos meses en la École des Beaux-Arts⁸, algo que será apreciable en sus lenguajes modernistas de claro corte francés.

Entre sus múltiples tareas a lo largo de su dilatada trayectoria como profesional, será arquitecto de la casa de Braganza y autor de varios proyectos premiados con la máxima distinción que otorga la Cámara Municipal de Lisboa, con el legado del vizconde de Valmôr, Fausto QueirozGuedes: el premio Valmôr. Precisamente, ya en 1905, recibe este premio por la casa-atelier de José Malhoa.

Como Enrique Nieto, Norte Júnior posee una prolija producción, que abarca una cronología extensa. Curiosamente, la casa Tortosa (1914) de Melilla, de

el malogrado arquitecto Ventura Terra (1866-1919), con la casa de la vizcondesa de Valmôr (1906), y Norte Júnior con la casa Malhoa (1905). Ambos Premio Valmôr por estas residencias ubicadas en las Avenidas Novas, establecerán los modelos arquitectónicos de los edificios que surgen a partir de ese momento⁹.

Los estilos que dentro del modernismo acusa Norte Júnior, tienen siempre un marcado componente francófilo, y un cierto resabio portugués, la combinación perfecta para empatizar con los comitentes que ansían el lujo de la modernidad. En verdad, nuestro arquitecto sabía simular este lujo, apunta la máxima especialista en modernismo portugués, Raquel Henriques da Silva, con simples estucos y argamasas, pese a los bajos presupuestos conseguía “sugerir civilización” y cosmopolitismo¹⁰. Grandes esculturas, cariátides o máscaras femeninas o animadas, gigantismo en los órdenes, mansardas y resultados asimétricos, sobre todo en las residencias que hacen esquina –donde su libertad compositiva brilla– son la nota predominante de su arquitectura; mezcla sincrética de *Art-Nouveau* y un

8) MANGORRINHA, Jorge. «Cenários da cidade nova». En: *Do Saldanhaao Campo Grande. Os Originais do Arquivo Municipal de Lisboa*. Lisboa: Ayuntamiento, Departamento de Património Cultural, Arquivo Municipal, 1999, p. 101.

9) HENRIQUES DA SILVA, Raquel. Lisboa, 1900. «As avenidas novas e o arquitecto Norte Júnior». *Colóquio* (Lisboa), 2^a, 73 (1987), p. 57.

10) *Ibidem*, p. 58.



(Figura 4) Voz do Operário (1912), Rua da Voz do Operário, Lisboa. Centro educativo y social realizado por Norte Júnior (DML).



(Figura 5) Casa-atelier José Malhoa, Premio Valmôr (1905), Lisboa. Obra de Norte Júnior. Actual Museo Dr. Anastácio Gonçalves. Cancela de entrada con mariposa monarca (DML).

Art-Decó que podría decirse que tiene algo de vernacular, preconizando su empleo incluso en algunos conjuntos arquitectónicos tempranos. El uso del hierro forjado en entradas, con motivos vegetales –flores de loto y tréboles– o cuernos de la abundancia, las texturas de la piedra rugosa y pulida, el empleo de mármoles de diferentes colores, y la ficción de los mismos cuando los materiales o las alturas de los edificios los requieren como en el edificio de la Pastelería Versailles (1919), denotan siempre la firma del arquitecto y su sentido simbólico.

Fuera de la ciudad lisboeta, trabajará principalmente en Cascais –Grande Hotel de Monte Estoril y el Hotel París en Estoril–, Sintra, Faro, Évora –Palácio Fialho– y en Buçaco –Palace Hotel da Cúria y el Pabellón de D. Carlos–. Norte Júnior es un arquitecto que desplegará su conocimiento en buen número de tipologías: desde hoteles, teatros y cines, casinos, escuelas, viviendas obreras, comercios, así como restauración de

determinados monumentos, además de fábricas como la interesante Abel Pereira da Fonseca (1917), en la plaza David Leandro da Silva de Lisboa (figura 3), con dos grandes ventanales circulares que se adelantan como arquitectura vanguardista y marcan un hito en el patrimonio industrial de la ciudad.

Norte Júnior, republicano convencido y con un gran talante filantrópico, propio de la masonería portuguesa de aquel entonces, se interesa por teorizar y proyectar vivienda obrera. En este sentido, puede apreciarse en el barrio de la *Estrela do Ouro* (1907), realizado por el arquitecto para el empresario Agapito de Sousa Fernandes. Es un conjunto singular formado por casas, capilla, almacenes, panadería, calles y adarves que forman una trama urbana singular, hoy afortunadamente protegida, que solo tiene su parangón en el *Bairro Grandela* de Benfica, donde los mismos parámetros higienistas¹¹ y filantrópicos de proteccionismo del proletariado a principios del siglo XX aparecen reflejados

11) Junto a Ventura Terra, será uno de los precursores de la arquitectura doméstica con gran economía de medios y las medidas higienistas más avanzadas. Cfr. RAMOS, Rui J. G. «Produções correntes em arquitetura: a porta para uma diferente gramática do projecto do início do século XX». *NW noroeste. Revista de História. Núcleo de Estudos Históricos da Universidade do Minho* (Braga), 1 (2005), p.53-80.



(Figura 6) Casa-atelier José Malhoa, Premio Valmôr (1905), Lisboa. Obra de Norte Júnior. Actual Museo Dr. Anastácio Gonçalves. Vista del atelier del pintor (DML).

Un elemento importante en el modernismo portugués, que tal vez lo haga peculiar con respecto a otros modernismos ibéricos, es la estética masónica en formas y símbolos

en una vivienda digna¹². La austeridad compositiva es máxima, si bien Júnior aplica guiños estéticos alusivos al nombre del barrio y a su simbolismo masónico. La estrella dorada o roja aparecerá por todo el mismo, desde remates cerámicos, paneles cerámicos, pasando por la solería del acerado, empedrada en blanco y negro con estrellas, los paramentos de las residencias y los hierros forjados de las escaleras y barandas de las casas que se ubican en segunda planta. Además, el Cine Royal (1909), con frontón y estrella roja que Norte Júnior proyecta para el barrio de la *Estrela do Ouro* en *Graça*, sería el primero en incorporar la tecnología del cine sonoro en Portugal y conjuga los parámetros estéticos del *Art-Déco* en boga ya en Lisboa. A

Sociedade a Voz do Operário y la *Associação dos Empregados do Comércio* son otras de las aportaciones del arquitecto a la ciudad.

En el caso de la *Voz do Operário* (1912) y al igual que en la escuela António Arroio (c. 1920)¹³, el estilo de Norte Júnior está más en consonancia con la transición del eclecticismo francés al modernismo. Sin embargo, la composición es un tanto atrevida, pues consigue crear en una calle estrecha y de gran pendiente (figura 4), una solución digna, monumental y solemne para la escuela de esta asociación de trabajadores de carácter filomasónico. Júnior efectúa esta magia arquitectónica mediante un vacío en la fachada, a modo de nártex sobre el que destacan dos columnas pétreas de orden

12) GALVÃO, Andreia y RIBEIRO MENDES, José. «Filantropia e arquitetura: da primeira República ao Estado Novo (1880-1920)». *Revista de Arquitectura Lusitana* (Lisboa), 2 (2011), p. 28 y p. 31.

13) Información sobre el Patrimonio de la ciudad de Lisboa. Antiguo Colegio António Arroio, obra de Norte Júnior. c. 1920. Cfr. <http://www.cm-lisboa.pt/en/equipments/equipamento/info/antigo-edificio-da-escola-antonio-arroio> [consultado: 11 de diciembre de 2012].



(Figura 7) Casa Nuno de Oliveira, Mención de honor en Premio Valmôr (1910) Plaza del Duque de Saldanha, Lisboa. Obra de Norte Júnior. Detalle de la entrada (DML).

números 6 y 8, fue galardonada con el Premio Valmôr de ese año. Se trata de un conjunto equilibrado, que impregnado de los valores del *Art Nouveau*, posee múltiples texturas, colores y materiales. El metal juega un papel importante, como se aprecia en los hierros forjados diseñados a modo de mariposas monarcas en las cancelas de acceso (figura 5). Este símbolo empleado en el modernismo por muchos arquitectos, el propio Trinidad Cuartara en Almería en su modernista *Casa de las Mariposas*, implica la resurrección y la inmortalidad, como referente simbólico del mundo egipcio, que desde finales del siglo XIX es empleado por la masonería británica. El uso de la piedra bruta y la piedra pulida, de claro corte especulativo en la masonería, que habla de un paso de formación ética y moral hacia la perfección filosófica, tienen en Norte Júnior suma importancia.

La gran parte de sus edificios pueden ser distinguidos del resto de autores por esta técnica en la composición del *opus* tanto de arrimaderos como de todos los revestimientos de fachadas y dovelas. El arquitecto cuida especialmente el valor simbólico e higienista de la luz. En este caso, debido a las necesidades del pintor, además de tener en cuenta la luz natural en toda la residencia, coloca una gran ventana de vidrio y hierro, seña distintiva del *atelier* donde remata una decoración cerámica alusiva al arte: PRO ARTE (figura 6). En la esquina del conjunto arquitectónico del estudio incorpora un panel de azulejos con una musa, alegoría de la pintura que frente a un caballete sujeta los pinceles y la paleta del arte.

La casa Malhoa también hace referencia al masón Rafael Bordalo Pinheiro con sus afamadas *andorinhas*, que aparecen en un panel cerámico azul y blanco. Son

La obra de Manuel Joaquim Norte Júnior por sus peculiaridades simbólicas, tipológicas y estilísticas constituye uno de los grandes paradigmas modernistas de Portugal

gigante en alusión a Jakin y Boaz, las columnas del Templo de Jerusalén. Crea este gran espacio, de gran arco de triunfo, semejante a las ventanas de orejera propias del modernismo que tanto Norte Júnior como Mariano Estanga en Tenerife plantean. Las grandes columnas, son decorativas y conmemorativas incluso sirven para un homenaje al arquitecto grabado en piedra el 21 de febrero de 1932. Éste es un recurso estético propio de arquitectos adscritos a la Orden, que Norte Júnior puntualmente emplea en sus grandes encargos como el edificio de la Pastelería Versailles (1919).

Una de las más interesantes obras de Norte Júnior es la casa-*atelier* realizada en 1905 para el pintor José Malhoa, referente nacional de la pintura realista de finales del siglo XIX. Situada en la Avenida 5 de Outubro,

los mismos colores de los motivos florales –lirios, pensamientos, hojas de vid, etc.–, que recorren a modo de friso el resto del conjunto arquitectónico. Esta circunstancia da buena muestra de cómo un edificio plenamente modernista puede conjugar elementos vernáculos de la tradición e identidad portuguesa.

En 1933 el edificio fue adquirido por el Doctor Anastácio Gonçalves, quien la donó al Estado con fines culturales y debido a este motivo ha llegado intacta hasta la actualidad; infelizmente no ha sido el caso de otra obra de Norte Júnior galardonada en 1912 con el Premio Valmôr, Villa Sousa, en la Alameda das Linhas de Torres, de la que solo quedan vigentes los paramentos de fachada convertidos en una ruina romántica contemporánea. En la plaza del Duque de Saldanha,



(Figura 8) Casa José Marques, Premio Valmôr (1914), Avenida Fontes Pereira de Melo, Lisboa. Obra de Norte Júnior (DML).

número 12, se encuentra una obra distinguida con la Mención de Honor del Premio Valmôr en 1910, ejecutada para residencia de Nuno de Oliveira. Posee tres pisos, en cantería blanca lo que permite entrever la magnificencia del conjunto pese a sus dimensiones aparentemente modestas (figura 7).

En 1914, Norte Júnior ganaba otra vez el Premio Valmôr, por una vivienda unifamiliar en la Avenida Fontes Pereira de Melo, núm. 28, perteneciente a José Marques. Se dictaminó otorgar el premio a Norte Júnior por la "originalidad y disposición ingeniosa de la fachada principal y por su exuberancia en la decoración"¹⁴. Actualmente es sede de los Servicios Metropolitanos de Lisboa (figura 8).

Es un edificio plenamente modernista, que hasta podría parecer un resultado del manierismo exacerbado de dicho estilo. Los vanos se abren, se rompen con frontones y elementos a modo de compás –muy habitual en toda su producción–, para ser finalmente rematados por arcos con dovelas y claves bien diferenciadas. Este manierismo de las formas compositivas de Norte Júnior también se aprecia en la obra que realiza para la Avenida Duque de Ávila, número 30 (1920). Todavía, entrado el siglo XX, Norte Júnior ganaría otro Premio Valmôr en las Avenidas. En este caso sería la *Pensión Tivoli*, en la Avenida da Liberdade, números 176-180, para el comitente José de Sousa

Brás, de la que solo se conserva la fachada incorporándose el solar a un complejo de centro comercial y oficinas.

Con la llegada de los planteamientos fachadistas, y la eliminación del valor histórico del interior, los edificios modernistas se quedaron pequeños en altura y espacio. Algunos de los proyectos de Norte Júnior han sido reinterpretados en una visión un tanto megalómana del poder de la década de los 90 del siglo XX donde las estructuras de vidrio hacían rascacielos en pequeñas residencias o antiguos edificios.

Esto sucede en el *Edificio Heron Castilho*, esquinas Rua Braamcamp y Rua Castilho, obra interesante de Norte Júnior de 1921 con varias máscaras femeninas de gran formato. A su volumetría ya considerable por la ubicación y altura, se añade un cuerpo de nuevas plantas todas ellas en vidrio de dos colores haciendo arcos, siguiendo las líneas del arquitecto modernista. Esta intervención por parte de los arquitectos Henrique Chicó y Conceição e Silva, resultó bien acogida por la crítica del momento por lo que obtuvieron en 1991 el Premio de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA.

En definitiva, la obra de Manuel Joaquim Norte Júnior por sus peculiaridades simbólicas, tipológicas y estilísticas constituye uno de los grandes paradigmas modernistas de Portugal. □

14) Información sobre los Premios Valmôr. Câmara Municipal de Lisboa. Cfr. <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/premios/premio-valmor-e-municipal-de-arquitetura> [consultado: 10 de diciembre de 2012].

Arquitectura ‘Art déco’ en Shangai en la época moderna

‘Art deco’ architecture in Shanghai in the modern epoch

Salvador Gallego Aranda

Profesor Titular de Historia del Arte
Universidad de Granada
sgallego@ugr.es

Jiawei Gu

Doctoranda de Historia del Arte
Universidad de Granada
guqiuqiu@gmail.com

Resumen

En el presente artículo, hacemos un estudio sobre el desarrollo de la arquitectura Art déco, en esta ciudad, a través de sus ejemplos más significativos. A finales de la década de 1920, la corriente estilística del Art déco llega a la ciudad china de Shanghai. El ‘boom’ del *Art déco* cambia el panorama urbano de Shanghai, convirtiéndose en el reflejo del proceso de modernización de esta urbe. Se trata, en este caso, de seguir profundizando en la influencia de una variante estética occidental en Oriente.

Summary

In this article, we make a study of the development of *Art deco* architecture in Shanghai, by means of its most significant examples. Towards the end of the 1920’s, the stylistic trend of *Art deco* reaches the chinese city of Shanghai. The *Art deco* ‘boom’ changes the urban landscape of the city, and becomes the reflection of the urban modernization process. In this sense, it is a matter of pursuing further on the influence of an occidental aesthetic variable in the East.

Palabras clave

s. 19; s. 20; Shanghai; China; Urbanismo contemporáneo; Arquitectura contemporánea; Art déco; “Palmer & Turner”; Qianshou, Lu; “Casa Sassoon”; “Banco Chino”; Ornamentación arquitectónica; Patrimonio Mueble; *dougong*; Estructura arquitectónica.

Key words

19th century; 20th century; Shanghai; China; Contemporary city planning; Contemporary architecture; Art deco; “Palmer & Turner”; Qianshou, Lu; “Sassoon House”; “Bank of China”; Architectonic Ornamentation; Heritage Property; *dougong*; Architectonic structure.

El 'Art déco' es una corriente artística que empieza a desarrollarse a mediados de los años veinte del siglo pasado en Francia. Es la consecuencia inmediata del esquematismo *Art Nouveau* de la Secesión vienesa, donde impera lo lineal y lo geométrico. En sus distintas Artes había dado importantes frutos, sobre todo en arquitectura, caracterizándose por superficies planas, trazados geométricos y líneas zigzagueantes interminables. Era la interpretación infinita de cenefas y frisos, con roleos y grecas clásicas actualizadas, buscando la modernidad.

Después de la primera guerra mundial, el *Art déco* se vinculó no sólo a las urbes europeas y estadounidenses, sino también a las nuevas ciudades de América del Sur, de África y de Asia. En los años 1930, la arquitectura *Art déco* había logrado gran desarrollo en Shanghai. Era la influencia de Occidente en Oriente.

Contexto Histórico-artístico

Situada en el delta del río Yangtsé –centrada en la costa del mar de la China Oriente–, Shanghai era todavía un pueblo pequeño en los primeros años del novecientos.

A mediados del siglo XIX (1840), la primera guerra del Opio marcó el comienzo de la época moderna de China (1840-1949)¹, y al mismo tiempo, cambió la historia de Shanghai con la firma del Tratado de Nanjing y otros suplementarios. Por un lado, según las cláusulas de dichos tratados, Shanghai se convirtió en uno de los cinco puertos abiertos al comercio británico y, por otro, los colonos extranjeros empezaron a adquirir concesiones en esta ciudad². A partir de esos momentos, Shanghai comenzó a metamorfosearse en una ciudad cosmopolita y moderna con gran desarrollo tanto económico como cultural, lo que explicaría el *boom* –en los años treinta– de la estética *Art déco* en Shanghai.

Dos motivos o factores principales inciden en el desarrollo de este lenguaje estilístico:

Primero, en este período, Shanghai, ya estaba bajo influencia profunda de la cultura occidental, de modo que podía recibir lo antes posible las nuevas corrientes arquitectónicas del mundo. En aquellos años, numerosos arquitectos sobresalientes, tanto occidentales como chinos, se reunían allí dedicándose activamente a la creación.

Segundo, durante la crisis económica 1929-1933, se hizo en Shanghai un *dumpling* de gran cantidad de materiales de construcción no comercializables en los mercados europeos y estadounidenses³, así que se promovió el desarrollo de bienes raíces. Es decir, el subir del precio de la tierra y el correspondiente



(Figura 1) La Casa Sassoon (izquierda) y el edificio del Banco Chino (derecha). Fotografía de Jiawei Gu.

aumento de la altura del edificio, impulsó el cambio de tendencia arquitectónica en esta ciudad.

Debido a todo eso, en septiembre de 1929, con la construcción de la Casa Sassoon –primer rascacielos–, se inicia la etapa estilística del *Art déco* de Shanghai⁴.

La Casa Sassoon

A partir de mediados de la década de 1920, Víctor Sassoon (1916-1960) –dueño de Messrs. E. D. Sassoon & Co. Ltd.–, empezó a construir rascacielos en la concesión correspondiente a la zona del Bund –a orillas del Río Huangpu–, famosa por un conjunto de 52 edificios construidos durante la época moderna (figura 1).

La Casa Sassoon, su primera obra, linda con el citado río al Este y a la Calle Nanjing al Sur. Eso significa que, se ubica en el mejor distrito de toda la urbe⁵. Fue diseñado por Palmer & Turner Architects and Surveyors (P & T), un estudio de arquitectura fundado en Hong Kong (1868)⁶ por el británico William Salway (1844-1902).

1) HSU, Immanuel Chung-Yueh. *The Rise of Modern China*, 1 v. Hong Kong: The Chinese University Press, 2001, p.165.

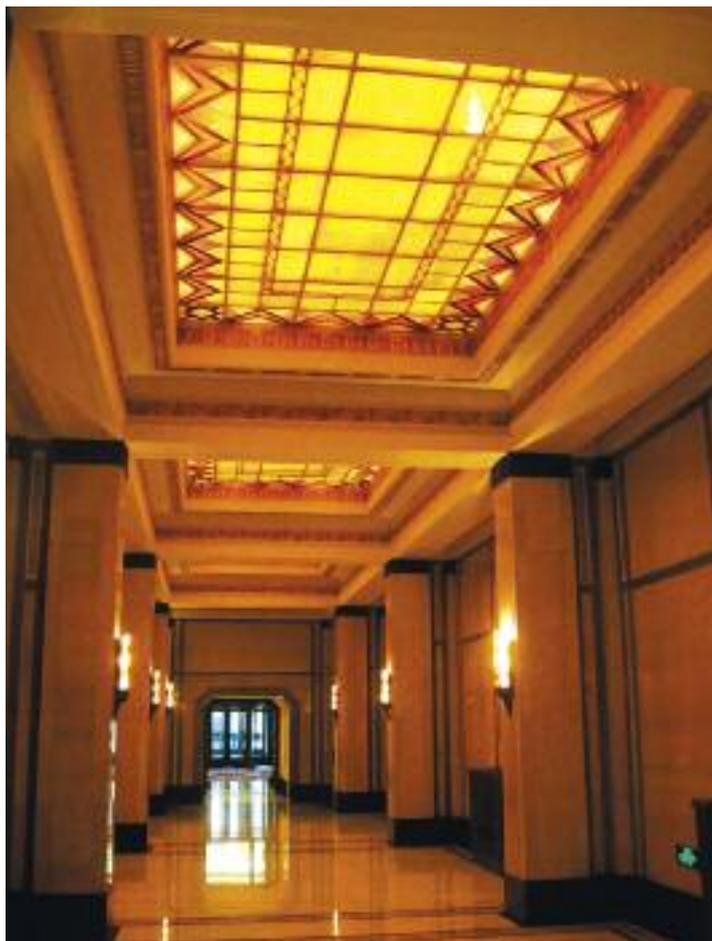
2) FEI, Chengkang. *Historia de las concesiones en China*. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 1991, pp. 13-17.

3) WU, Jiang. *A History of Shanghai Architecture 1840-1949*. Shanghai: Tongji University Press, 2008, p. 106.

4) ZHENG, Shiling. *Evolution of Shanghai Architecture in Modern Times*. Shanghai: Shanghai Educational Publishing House, 1995, p. 267.

5) CHANG, Qing. *Origin of a Metropolis: A Study on the Bund Section of Nanjing Road in Shanghai*. Shanghai: Tongji University Press, 2005, p. 126.

6) En 1882, ingresará en la compañía Clement Palmer y, en 1891, Arthur Turner en 1891 (de ahí de P & T). George Leopold Wilson y Malcolm Hunter Logan, en 1911. A partir de 1912, P & T, desarrolla sus negocios en la parte continental de China y, posteriormente, trasladó la base de la oficina desde Hong Kong a Shanghai.



(Figura 2) Las luces del hall del Hotel Cathy. Fotografía de Jiawei Gu.

La Casa Sassoon tiene una superficie de construcción de 36.317m² y una altura de 77 metros⁷.

Con la construcción de la Casa Sasson –primer rascacielos de Shangai–, se inicia el estilo ‘Art déco’ en la ciudad

Se trata de un edificio de trece plantas más un subterráneo. Además, el espacio central está cubierto por una cúpula cuadrada de 19 m, cuya forma nos hace recordar las bóvedas de los rascacielos estadounidenses a principios de los años 1920⁸, como podría ser, con sus diferencias, la del edificio de Woolworth.

En cuanto a los materiales de construcción, la Casa Sassoon cuenta con una estructura de acero y fachadas de sillares de granito. La superficie del edificio se destaca por las líneas verticales de sus vanos y una cintura decorada o friso con dibujos abstractos de

escarabajos y alas.

El edificio tiene distintos usuarios. La planta baja se encuentra ocupada por Holland Bank, Banque Belge pour l'Étranger, y el *hall* del Hotel Cathy, propiedad de Sassoon –que ocupa las plantas 5-9–. Los primeros tres pisos son oficinas de alquiler y los más altos se utilizan como viviendas privadas de Sassoon y sus empleados.

La decoración de interiores de la Casa de Sassoon también presenta elementos típicos del *Art déco*, entre ellos sobresalen las lámparas y los muebles. Por lo que se refiere a la iluminación del edificio, en idéntico estilo, están muy bien conservadas las claraboyas cenitales con perfiles piramidales en sus bordes, así como grandes y pequeños, apliques de pared, lámparas de techo y de pie, decoradas con dibujos abstractos de vorágines y plantas (figura 2).

En cuanto a los muebles *déco*, la mayoría de ellos se encuentran, en la planta séptima, en el Piso del Estilo Británico. Sofás, mesas, camas y armarios se caracterizan por detalles estudiados y al mismo tiempo, por la comodidad de uso, representando la fusión entre lo funcional y lo decorativo del *Art déco*.

Por último, hay que mencionar los cuatro valiosos vidrios del maestro joyero del modernismo y *Art déco*, el francés René Lalique (1860-1945), que se conservan en el Hotel Cathy: *La Dama de la Fuente*, *Las Palomas Volantes*, *Las Veneras*, y *Los Pescados*.

En consecuencia, mediante el tratamiento abstracto de la decoración, las formas geométricas y

la utilización de materiales lujosos, la Casa Sassoon demuestra su adhesión al nuevo estilo del *Art déco*.

El ‘Art déco’ con elementos tradicionales chinos

La arquitectura *Art déco*, en su proceso de difusión en Shanghai en los años 1930, iba recibiendo, a su vez, ciertas influencias del estilo chino tradicional. Tomamos como ejemplo el edificio del Banco Chino:

El Banco Chino se construyó al lado de la Casa Sassoon en 1936. Se trata de un edificio de 17 pisos, de estructura de acero, diseñado por el arquitecto chino Lu Qianshou (1904-1991). Siendo una obra típica del *Art*

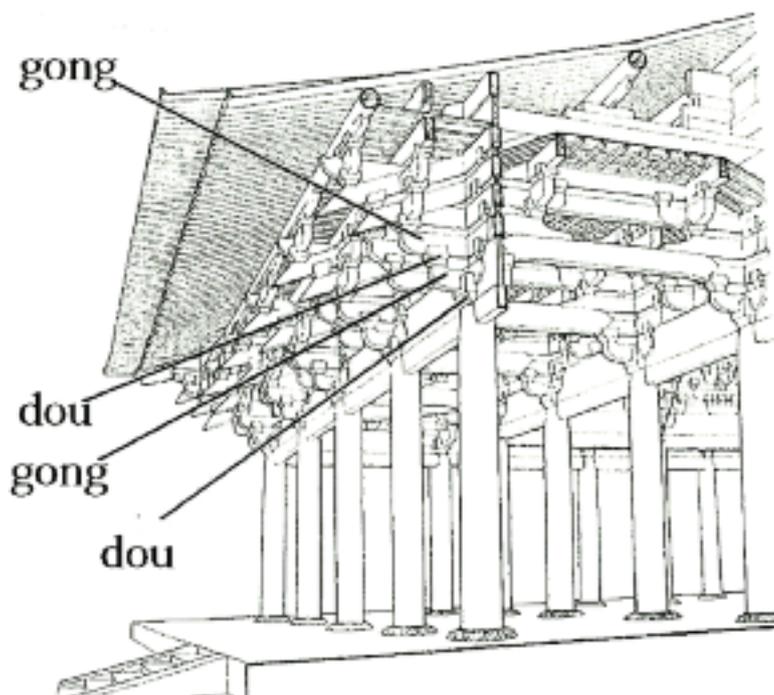
7) WU, Jiang. *A History of Shanghai Architecture...*, p. 108.

8) CHANG, Qing. *Focus on the Bund: Urban Heritage Conservation and Regeneration Collection of the Master's Theses*. Shanghai: Tongji University Press, 2009, p. 68.

déco, posee asimismo varios elementos muy característicos del estilo tradicional chino. Por ejemplo, los dos leones de piedra sentados en la puerta principal; el bajo relieve en el pórtico sobre las hazañas de Confucio; el diseño decorativo de flores y nubes en la fachada; y, especialmente, el elemento imitado a la forma de *dougong*.

El *dougong* se considera como el elemento más típico de la arquitectura antigua de China⁹. Se trata de un único elemento estructural que surge de la intersección de dos ménsulas de madera. Los conjuntos de ménsulas que se intersecan varias veces se construyen colocando un gran bloque de madera (el *dou*) sobre la columna que da una base sólida a las ménsulas arqueadas (el *gong*) para aguantar la viga u otro *gong* encima. Tal proceso puede repetirse muchas veces y elevarse varias series¹⁰ (figura 3).

Tradicionalmente, la función principal de la estructura de *dougong* es proporcionar un mayor apoyo para que las vigas horizontales



(Figura 3) Diagrama de dougong. Veinte conferencias sobre la arquitectura de la China antigua, Beijing, p. 9.

Shangai, en la década de los treinta, se había convertido en una metrópoli moderna de carácter mundial

repartieran el peso que aguantaban hacia los pilares. Sin embargo, en la época del *Art déco*, el *dougong* estaba perdiendo su función de soporte y al mismo tiempo, ganando su papel en la ornamentación. En el caso del edificio del Banco Chino, evidentemente, el *dougong* ya no sirve de soporte, y en lugar de eso, se convierte en un símbolo de la combinación del estilo chino y el occidental (figura 4).

Además del Banco Chino, la influencia de la arquitectura tradicional china también se nota en el edificio de la Sucursal China del Norte de R. A. S.¹¹, construido en 1932 con el diseño de P & T (figura 5).

Por un lado, el nombre del edificio está escrito en cuatro caracteres de la escritura de sello, un estilo antiguo de la caligrafía china que evolucionó a partir de la dinastía Zhou¹². Y por otra parte, hay dos ventanas octogonales



(Figura 4) El edificio del Banco Chino. Fotografía de Jiawei Gu.

9) LI, Jinlong. *Conocer la arquicultura china tradicional*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2008, p. 43.

10) LOU, Qingxi. *Veinte conferencias sobre la arquitectura de la China antigua*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009, p. 9.

11) R. A. S.: The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, fundada en Londres en 1824.

12) La dinastía Zhou: La tercera dinastía en la historia tradicional china. Gobernó entre alrededor de 1050 a. C. y 256 a. C.

de color negro, de figura de los Ocho Diagramas, que son ocho combinaciones de tres líneas enteras o rotas, usadas antiguamente en la adivinación.

Teniendo en consideración todo de lo anterior, podemos decir que con la utilización de los elementos

entre otras, con obras como: el Teatro Cathy (1930), el edificio de la Compañía de Energía Eléctrica de Shanghai (1931), la Casa de Hamilton (1933), la Mansión de Broadway (1934), el Apartamento Picardie (1935), el edificio del Liza Hardoon (1937), etc.

Con el uso de elementos estilísticos chinos en la arquitectura 'Art déco', se combina la tradición china con la modernización occidental

estilísticos chinos en la arquitectura *Art déco*, se combina la tradición china con la modernización occidental.

Conclusiones

Durante la época moderna, en la ciudad de Shanghai surgieron gran cantidad de edificios del nuevo estilo *Art déco*. Aparte de los ejemplos que hemos citado, cuenta,

Según la estadística de Wu Jiang, profesor de la Universidad de Tongji, de 1929 a 1938, se construyeron en Shanghai 31 rascacielos más de diez pisos, entre ellos, la mayoría pertenecen al estilo *Art déco*¹³.

Dicha prosperidad del *Art déco* en Shanghai refleja, en cierto grado, el nivel de modernización bastante alto de esta ciudad. Ante todo, en el terreno artístico, Shanghai consiguió recibir nuevas corrientes al mismo tiempo de las ciudades occidentales desarrolladas. Además, en el aspecto del urbanismo, gracias al *Art déco*, se había disminuido la diferencia entre el panorama urbano de Shanghai y el de las urbes occidentales. Finalmente, el *boom* del *Art déco* se puede interpretar como la búsqueda y obtención del modo de vida de clase alta occidental.

De acuerdo con todo ello, podemos llegar a la conclusión de que en la década de 1930, Shanghai se había convertido en una metrópoli moderna de carácter mundial. □



(Figura 5) El edificio de la Sucursal China del Norte de R. A. S. Fotografía de Jiawei Gu.

Bibliografía

- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CHANG, Qing. *Origin of a Metropolis: A Study on the Bund Section of Nanjing Road in Shanghai*. Shanghai: Tongji University Press, 2005.
- CHANG, Qing. *Focus on the Bund: Urban Heritage Conservation and Regeneration Collection of the Master's Theses*. Shanghai: Tongji University Press, 2009.
- FEI, Chengkang. *Historia de las concesiones en China*. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 1991.
- HSU, Immanuel Chung-Yueh. *The Rise of Modern China*, v. 1. Hong Kong: The Chinese University Press, 2001.
- LI, Jinlong. *Conocer la arquitectura china tradicional*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2008.
- LOU, Qingxi. *Veinte conferencias sobre la arquitectura de la China antigua*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.
- WU, Jiang. *A History of Shanghai Architecture 1840-1949*. Shanghai: Tongji University Press, 2008.
- ZHENG, Shiling. *Evolution of Shanghai Architecture in Modern Times*. Shanghai: Shanghai Educational Publishing House, 1995.

13) WU, Jiang. *A History of Shanghai Architecture...*, p. 106.

El ‘Art Nouveau’ en la imagen urbana de la ciudad de México

‘Art Nouveau’ in the urban image of Mexico city

Silvia Segarra Lagunes

Master en Paisajismo, jardinería y espacio público
Universidad de Granada
silviasegarradesign@gmail.com

Resumen

El ‘Art Nouveau’ en México se desarrolló principalmente en las décadas de 1890 a 1910 y jugó un importante papel en todos los aspectos intelectuales y sociales, sobre todo en la capital del país. La mayor aportación de un nuevo estilo en clave mexicana fue, probablemente, la que planteó abiertamente la configuración de un arte nacional. El Modernismo destacó en la imagen urbana a través de obras arquitectónicas, públicas y privadas, entre las que destacan el Teatro Nacional y los edificios de vivienda y de uso comercial, pero también a través de numerosos proyectos de mobiliario urbano dirigidos a los escaparates, las imágenes publicitarias y los monumentos conmemorativos en diversos espacios públicos de la capital.

Summary

The ‘Art Nouveau’ in Mexico was mainly developed during the 1890 to 1910 decades and played an important role in all intellectual and social aspects, particularly in the capital of the country. The cornerstone Mexican contribution of a new style was, most probably, the one that openly laid out the configuration of a national art. The modernism highlighted in the urban image through private and public architectural constructions, among which stand out the National Theatre and the housing and commercial use buildings as well as through numerous urban furniture projects directed to shop windows, advertising images and commemorative monuments in diverse public spaces of the capital.

Palabras clave

s. 19; s. 20; México; Art Nouveau; “Nuevo Estilo”; Díaz, Porfirio; Boari, Adamo; Mobiliario urbano; Urbanismo contemporáneo; Tipologías arquitectónicas; Edificio de viviendas; “Teatro Nacional”; “Pabellón del siglo XX”; Monumentos conmemorativos; Imagen publicitaria.

Key words

19th century; 20th century; Mexico; Art Nouveau; “New style”; Díaz, Porfirio; Boari, Adamo; Urban furniture; Urban planning; contemporary; Architectonic typologies; Housing buildings; “National theatre”; “XX century pavilion”; Commemorative monuments; Advertising image.

En México, de igual forma que en el resto de Hispanoamérica, el modernismo literario destacó sobre las demás formas de expresión artística, con autores como Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Enrique González Martínez o José Juan Tablada, quien publica en *El País* en 1892 el poema *Misa negra*, considerado por varios autores el probable inicio del Modernismo en México¹. Del mismo modo que en otros momentos históricos, las corrientes de pensamiento representadas por los escritores anteceden a las manifestaciones estéticas equivalentes en el resto de las artes, la arquitectura, la pintura, la escultura o la música.

los defensores de expresiones típicamente mexicanas y los que se alineaban con las modas europeas que caracterizaban el arte y la arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX².

El enfrentamiento, que ya se había manifestado durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo (1864-67), se hizo aún más patente durante la presidencia de Porfirio Díaz (1879-1910). La influencia de las estéticas extranjeras se debió a múltiples factores: en primer lugar, a los modelos implantados por la corte europea de Maximiliano, pero también a las invasiones francesas de 1838 y 1861, a la ocupación americana de 1847, y a las intensas migraciones de la primera mitad del siglo

Algunos autores prefieren denominar a la versión mexicana 'Nuevo Estilo'

La centuria que va desde 1810, año del inicio de la Independencia de México, y 1910, inicio de la Revolución Mexicana, vivió fuertemente el debate entre



(Figura 1) José Guadalupe Posadas, Portada del cuaderno de Música, *Selecta recopilación de canciones modernas para el presente año, 1901*.

XIX, como las de los llamados *barcelonnettes*, comerciantes y fabricantes franceses procedentes de la zona de los Alpes Marítimos. Los *barcelonnettes* fundaron negocios, importaron nuevos estilos de vida y contribuyeron a modificar significativamente la imagen urbana en la capital de México que había permanecido casi intacta durante los tres siglos del Virreinato de Nueva España.

El *Art Nouveau* en México estuvo influido no solamente por el estilo proveniente de Francia y Bélgica, sino también por las corrientes modernistas originadas en otras latitudes europeas.

Coinciden con la introducción de los modelos del *Art Nouveau* los avances tecnológicos de la industrialización y la intención que tenían las administraciones decimonónicas de modernizar las ciudades emulando las grandes capitales europeas, especialmente París, pero también Londres, Roma, Berlín o Viena.

A pesar del importante papel cultural que jugó el *Art Nouveau* en México durante las décadas de 1890-1910, ha sido poco estudiado, y la dificultad para su estudio se vuelve más compleja por la desaparición gradual del mobiliario y de las obras arquitectónicas y urbanas realizadas en este periodo. Algunos autores prefieren denominar a la versión mexicana *Nuevo Estilo*³, término quizás más apropiado ya que sus características recogen influencias tanto francesas como alemanas, inglesas o italianas.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, en las esferas intelectuales, artísticas y políticas mexicanas, está presente una búsqueda constante y tenaz por asentar las bases de una nueva modernidad. En las

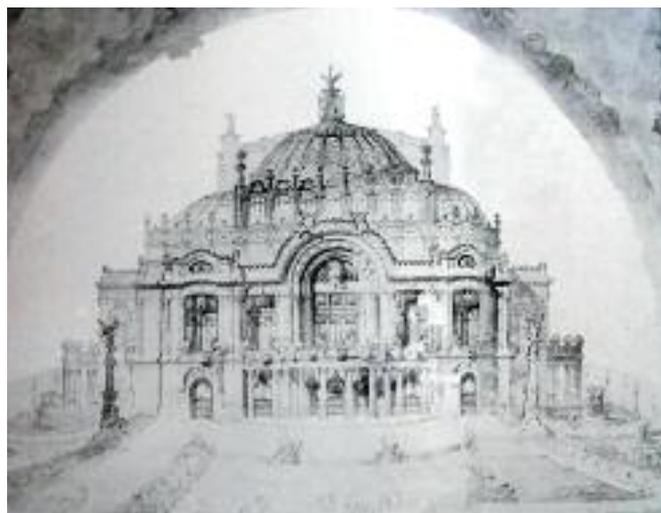
1) FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes. *Literatura hispanoamericana / Latin American Literature*. México: LIMUSA, 2004, p. 262.

2) Véase: SCHÁVELZON, Daniel (compilador). *La polémica del Arte Nacional en México 1850-1910*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

3) NEUVILLATE, Alfonso de. «Art Nouveau en México». *Cuadernos de Arquitectura y conservación del patrimonio artístico SEP/INBA* (México), 12 (1989), p. 103

revistas se publican textos e imágenes que recurren a los nuevos cánones estéticos, tanto en literatura, como en la crítica, la ciencia, las artes decorativas y en las innovaciones tecnológicas⁴ (figura 1). Al mismo tiempo, la sociedad burguesa intenta también demostrar su pertenencia al mundo de la modernidad en todas sus manifestaciones: la imagen de sus empresas, el diseño de sus residencias, sus lecturas, sus reuniones sociales y sus actividades recreativas.

Durante el Imperio de Maximiliano, la ciudad se fue saturando de decoración y *objetos a la francesa*. La denominación es bastante precisa, ya que seguía los avances en materia de concepción urbana que se habían establecido en París a raíz de las intervenciones de Georges-Eugène Haussmann y de su fiel colaborador técnico, el ingeniero Adolphe Alphand. El modelo de París podía seguirse gracias a la recopilación de proyectos contenidos en *Les promenades de Paris*⁵, con la imitación de los objetos de mobiliario urbano contenidos en el volumen⁶. En la Ciudad de México se trazaron paseos concebidos a la imagen francesa y su evolución era paralela a la que se desarrollaba en Europa. De esta forma, en la última década del siglo



(Figura 2) Teatro Nacional (hoy *Teatro de Bellas Artes*), dibujo de presentación, Adamo Boari, 1903.

mexicana basada tanto en su pasado prehispánico como en el virreinal. Autores como de la Maza o Neuvillate⁷ sostienen la idea de que el *Art Nouveau* sea un verdadero *arte nuevo*, con fuerza similar a la de otras corrientes artísticas anteriores. Aunque de corta

Ejemplos interesantes en la arquitectura y en los espacios públicos, con elementos distintivos del “ser mexicano”, como el uso de materiales locales y la reinterpretación de motivos decorativos prehispánicos

XIX, se incorporaron de lleno las influencias modernistas propias de esos tiempos, entre las que destaca el papel jugado por la industria en las artes y en la construcción de elementos urbanos. Gracias a ello se abandona poco a poco el eclecticismo, que había sido tan criticado por los teóricos europeos de las décadas precedentes, desde Viollet-le-Duc a Owen Jones o Henry Cole, junto a John Ruskin, William Morris y los miembros del movimiento del *Arts & Crafts*.

El papel de la industria en la producción estética no motivó en México críticas similares, al ser ésta incipiente y estar dedicada sobre todo a la producción de materias primas. Sí se produce, sin embargo, el interés de forjar un arte de carácter nacional, que rompiera con las influencias extranjeras y reflejara la identidad

duración, tuvo abundantes manifestaciones en la literatura y en las artes visuales, y dejó también ejemplos interesantes en la arquitectura y en los espacios públicos, con elementos distintivos del “ser mexicano”, como el uso de los materiales locales y la reinterpretación de motivos decorativos prehispánicos y virreinales que servirían de base al arte y a la arquitectura mexicana de los años posteriores.

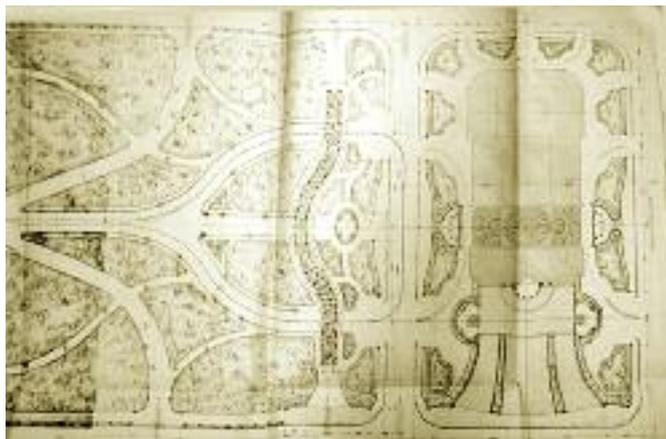
Para muchos autores, el ejemplo arquitectónico más célebre es el del proyecto del Teatro Nacional, producto de un concurso en el que resultó ganador el italiano Adamo Boari (1863-1928). El arquitecto italiano, llegado a México en 1900, había incorporado ya en obras anteriores, elementos estéticos de la antigüedad mexicana. En un proyecto de monumento al presidente

4) Entre las publicaciones periódicas destacan: *Revista Moderna de México – Arte y Ciencia* (1903-1911), publicada por Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela; *Revista azul* (1894-1896), *Savia Moderna* (1906). Cf. CLARK DE LARA, Belem y CURIEL DEFOSSÉ, Fernando, *El Modernismo en México a través de cinco revistas*. México: Instituto de Investigaciones filosóficas-UNAM, 2000.

5) ALPHAND, Adolphe, *Les promenades de Paris*. Paris: Rothschild Éditeur, 1867-1873.

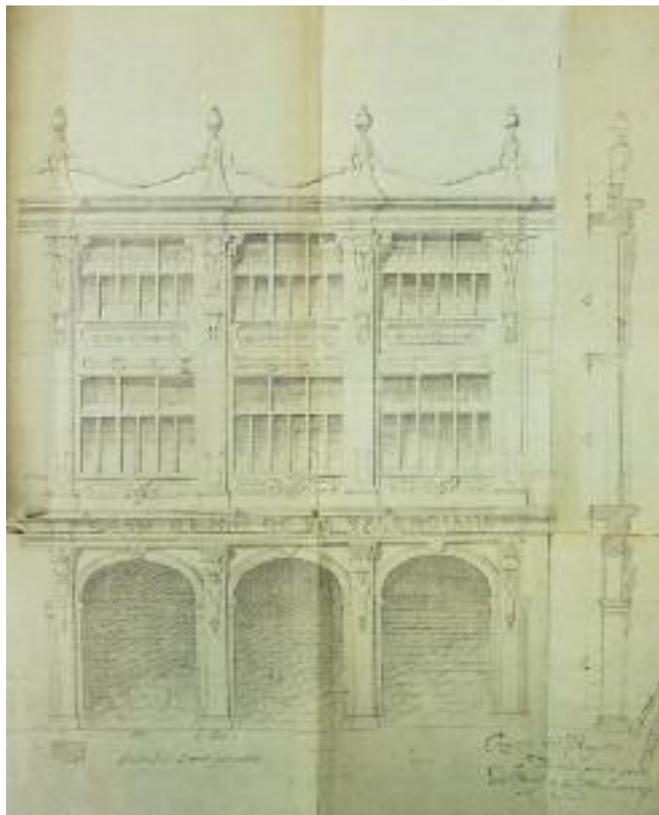
6) Obra en su mayoría de las grandes fundiciones de hierro francesas, principalmente Val D’Osne y Durenne.

7) NEUVILLATE, Alfonso de. «Art Nouveau... y MAZA, Francisco de la. *Sobre la arquitectura Art Nouveau*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1957



(Figura 3) Plano del jardín para la Alameda Central de Adamo Boari, 1903. Incluye la pérgola (1934).

Díaz, no realizado, utilizaba como basamento «una pirámide prehispánica con adornos de serpientes y máscaras: sobre ella iban un grupo de columnas rodeadas de ángeles y encima Don Porfirio [Díaz] a Caballo»⁸. Elementos semejantes se incorporaron en el proyecto del Teatro Nacional (hoy Palacio de las Bellas Artes): «Boari trató de hacer un *Nouveau* mexicanizado», utilizó cabezas de tigres y coyotes, la imagen del *caballero águila* y «unas poderosas serpientes ondulan en los arcos de las ventanas del



(Figura 4) Dibujo de la fachada del "Palacio de Hierro" de Nicolás Mariscal, 1891.

Dominaba con su estética la modernidad mexicana: las revistas, tanto en sus textos como en sus ilustraciones, eran modernistas, y también lo eran imágenes publicitarias que se insertaban en ellas

primer piso [...] esta decoración le da al Palacio de Bellas Artes una categoría única. Toda esta zoología mágica alterna con las esculturas, hechas en Europa [...] las columnas del pórtico, con su gálibo sutilmente ondulante, las máscaras y festones, los adornos y las cornisas, los capiteles y las rejas son absolutamente *Art Nouveau*»⁹ (figura 2).

La construcción del Teatro se suspendió en 1910 y no se terminó hasta 1934 en que se decidió con buen criterio, no continuar con el proyecto original de Boari, ya extemporáneo y dar curso a un nuevo proyecto de Federico Mariscal, quien concluyó el interior con características del *Art Déco*.

El proyecto de Boari no incluía solamente el edificio, sino que proponía también una interesante intervención en la Alameda Central, en donde se remodelaba los

paseos y los parterres rompiendo el trazado recto con líneas sinuosas y orgánicas, con un sello inequívocamente modernista. El proyecto del jardín no se realizó (figura 3).

Años más tarde Federico Mariscal construyó una pérgola, inspirada en el proyecto original pero estilizada en clave *Déco*. Se situaba en la colindancia con el Teatro, cerrando el contorno del acceso y creando un espacio de transición entre la Alameda y el Palacio de Bellas Artes. La pérgola permaneció sin modificaciones hasta 1940, cuando se encargó al arquitecto español Arturo Sáenz de la Calzada, exiliado en México, un proyecto de librería. El proyecto eligió acertadamente, mantener la pérgola revistiendo las superficies externas de cristales, a manera de escaparates, de forma que podía verse el interior de la librería al mismo tiempo que

8) MAZA, Francisco de la. *Sobre la arquitectura Art ...*, p. 28.

9) *Ibidem*, p. 29.



(Figura 5) Proyecto de Pabellón del Siglo XX, Lorenzo R. Ochoa, Teófanos Carrasco. Dibujo de Lorenzo R. Ochoa, 1898.

se respetaba la estructura de la obra de Mariscal¹⁰. La pérgola se demolió en 1973.

En esta misma línea estilística se realizaron y decoraron otros edificios de uso público en México. En 1891 se había proyectado un edificio comercial en hierro y cristal para las *Fábricas de Francia*, que presentaba los primeros indicios de la nueva arquitectura modernista, recibiendo el nombre de *El Palacio de Hierro*, que aún se conserva¹¹ (figura 4).

En 1899, en una de las esquinas de la Plaza de la Constitución (la plaza principal de la ciudad), se construyó el edificio de los almacenes El Centro Mercantil, que reproducía el concepto y algunos de los elementos decorativos interiores de los almacenes *Le bon Marché* de París. Este edificio construido con estructura de hierro y un gran domo de emplomados se convirtió en los años sesenta en el Hotel de la Ciudad de México.

El *Nuevo estilo* dejó también ejemplos en otras construcciones, viviendas particulares, monumentos

conmemorativos y en varias de las arquitecturas efímeras y adornos que se hicieron con motivo de los festejos del Primer Centenario de la Independencia de México. Dominaba con su estética la modernidad mexicana: las revistas de la época, tanto en sus textos como en sus ilustraciones, eran modernistas, también lo eran imágenes publicitarias que se insertaban en ellas; los carteles que identificaban los comercios, así como el diseño de sus fachadas y de sus interiores¹². Todo perfectamente de acuerdo con la transmisión de la intención nueva de sus lectores, propietarios y usuarios. Los artistas y arquitectos de la Academia de Bellas Artes también seguían la nueva corriente, acercándose con frecuencia a las antigüedades mexicanas, con la utilización de grecas prehispánicas o trazados virreinales, al tiempo que utilizaban los recursos modernistas universales: «la estilización de todos los motivos de la vegetación, la ondulación perenne que se remonta a los orígenes del barroco y del rococó, son sugestivas maneras del deseo del hombre de tener para sí solo el jardín que siempre ha soñado y sumergirse en mundos diversos»¹³.

Otras de las manifestaciones del *Art Nouveau* en la ciudad fueron algunos muebles urbanos de los que se conservan proyectos y dibujos originales en los fondos documentales del Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF). De esta forma se pueden ver diseños de kioscos de venta de productos diversos, pabellones para sanitarios públicos, luminarias, bancos para plazas y pabellones o monumentos conmemorativos. De estos muebles y elementos urbanos ya no quedan ejemplos en las calles de la ciudad, siendo el material gráfico y de archivo el único documento que permite conocerlos.



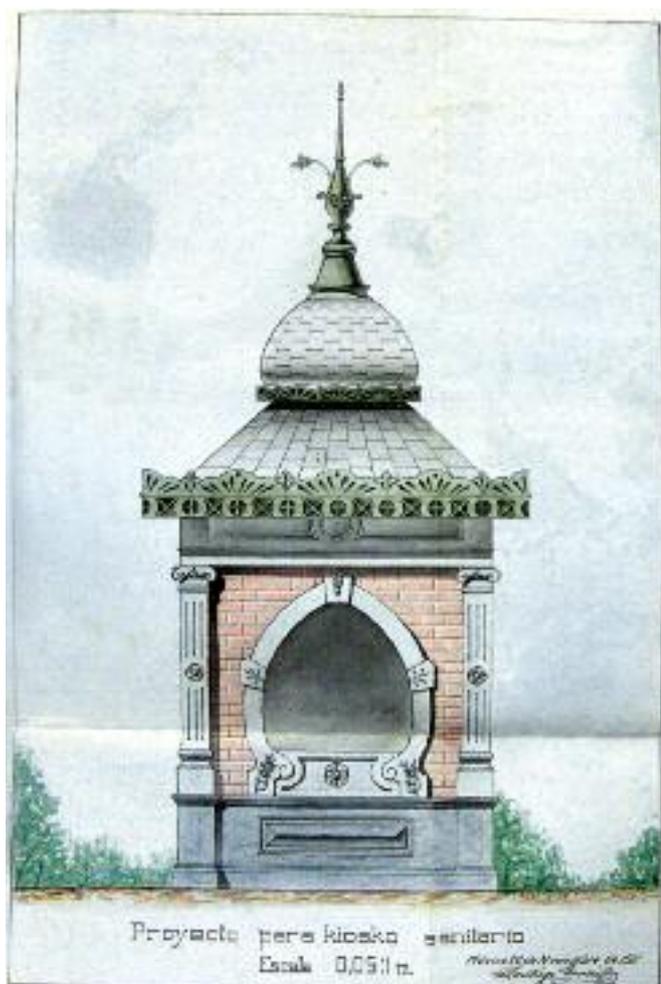
(Figura 6) Abrigo para el mercado de flores en la Plaza de Armas, tarjeta postal, ca. 1908.

10) La librería adoptó el nombre comercial de "Librería de cristal".

11) Se conserva el dibujo original de la fachada de Nicolás Mariscal (1875-1964). ARCHIVO HISTÓRICO DEL DISTRITO FEDERAL (MÉXICO) (AHDF). *Policía*, Vol. 3665, 1891.

12) Esto se aprecia en carteles publicitarios de la Compañía Industrial Jabonera de "La Laguna", el Banco Minero de Chihuahua, la Cervecería de Toluca, la pastelería "La Flor de México", o la Casa Well. Cfr. ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Imágenes del Deseo: Arte y Publicidad en la Prensa Ilustrada Mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

13) MAZA, Francisco de la. *Sobre la arquitectura Art...*, p. 29



(Figura 7) Proyecto de kiosco sanitario con reminiscencias del *Jugendstil*, 1911.

una época de prosperidad para las artes e industrias mexicanas»¹⁵. El “Pabellón del siglo XX” como conmemoración de la llegada del nuevo siglo, acoge el desarrollo de los retablos barrocos, en el que los motivos ornamentales de columnas y capiteles se intercambian por grecas o tableros inspirados en la cultura Maya, en las ruinas zapotecas de Mitla, además de algunos otros juegos de formas simbolizando el penacho de plumas. Realmente la única parte que se inspiraba en la arquitectura prehispánica era el basamento, de forma piramidal con diez escalones con reminiscencias de Teotihuacán. El proyecto es también un invento, ya que aporta un material nuevo¹⁶ que combina una mezcla de materiales cementantes y aporta «los colores e imitaciones de canterías, granitos, mármoles y con preciosos dibujos incrustados [...] el interior estará dividido en tres cuerpos: en el centro habrá un escotillón para subir hasta la linternilla [...] El decorado interior será vistosísimo pues se desplegará en él todo el lujo del estilo azteca; cubriendo los muros con riquísimos relieves intercalados en los espacios de artísticas columnas. La obra de madera será cubierta con ‘pintura de jícara’ cuya variedad de colores y dibujos jeroglíficos serán el complemento de una obra enteramente mexicana»¹⁷ (figura 5).

La Alameda Central, el parque más antiguo y de mayor relevancia de la ciudad, también fue objeto de proyectos en los que tuvieron mucha influencia las nuevas ideas. En el periodo del *Nouveau* se había dotado de mobiliario urbano, bancos, columnas de iluminación y objetos ornamentales en hierro. Se

Otras de las manifestaciones del ‘Art Nouveau’ en la ciudad fueron algunos muebles urbanos de los que se conservan proyectos y dibujos originales en los fondos documentales del Archivo Histórico del Distrito Federal

Uno de los primeros proyectos que reúne las características del *Nuevo Estilo mexicano*, es el “Pabellón del siglo XX” que se conoce a través del dibujo a lápiz presentado al Ayuntamiento de México por sus autores por Teófanos Carrasco y Lorenzo R. Ochoa¹⁴. La propuesta tiene la abierta y clara intención de proponer un estilo nuevo, denominado por ellos el Nuevo estilo azteca, «para que marque el principio de

incorporaron varios kioscos de música y fuentes con esculturas de los catálogos de la fundición Val D’Osne, con estilizaciones modernistas. Estos proyectos formaban parte de los trabajos para la conmemoración del primer centenario de la Independencia, y entre ellos está la fuente de las Danaides, con reminiscencias del *Art Nouveau*. Se instaló la cafetería “El pabellón azul”, proyectada por Ángel del Motte de estructura de hierro

14) Poco se sabe de los autores aunque hay algunas referencias de Teófanos Carrasco como escultor de la Academia de San Carlos y como inventor de materiales y sistemas de muy diversa índole (BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1871-1910*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003, p. 308). También viene recogida como propiedad intelectual el «Invento referente a un procedimiento para fabricar cemento mezclando yeso calcinado con tezontle al 50% de cada material». “Patentes de invención”, *Diario oficial* n° 39, agosto 15 de 1899.

15) AHDF. Lorenzo R. Ochoa y Teófanos Carrasco, *Paseos públicos*, 1898.

16) Se trata del material referido anteriormente, «Invento referente a un procedimiento para fabricar cemento...», 1899.

17) AHDF. Ochoa y Carrasco, 1898.

y cristal, muy semejante a la del restaurante instalado a orillas del lago en el parque de Chapultepec.

Otras fuentes de similar factura a las de la Alameda fueron instaladas en los jardines de la residencia campestre del conde de Cortina en Tacubaya¹⁸ que a mediados del siglo XX se convirtieron en el parque Lira. De estas fuentes destaca *Eros y el cisne*, en hierro fundido. El tema, recurrente en la segunda mitad del siglo XIX, se presenta aquí con características muy claras del *Art Nouveau*, con una taza ornamentada con los típicos motivos vegetales. También fueron de este estilo diversas esculturas para espacios públicos como la “Ariadna abandonada” de Fidencio Lucano Nava (1898) o el “Malgré Tout” de Jesús F. Contreras (1889), ambas colocadas en la Alameda Central.

En la primera década del siglo XX la imagen urbana adquirió nuevos matices, a través del mobiliario urbano y el ornato público. Se presenta de forma sutil, perdiendo la rigidez de las líneas a través de formas curvas, la utilización de motivos vegetales y se despoja de los excesos decorativos eclécticos que caracterizaban las piezas de los últimos años del XIX. Este sutil cambio pudo verse en objetos diversos como luminarias, bancos, kioscos o la imagen gráfica publicitaria.

En el mobiliario urbano son posiblemente los kioscos los que mejor evidencian el *Nuevo Estilo*. Entre ellos destacan los modelos de sanitarios públicos proyectados para colocarse en la Alameda y en otros parques y jardines, o el abrigo que cubría el mercado de flores en la Plaza de Armas (figura 6). En 1911 se proyectaron un kiosco de venta de dulces con espacios destinados a publicidad, inspirado en modelos de la *Sezession* austriaca, y un kiosco sanitario con reminiscencias del *Jugendstil*. De la misma época pueden encontrarse en el Archivo Histórico del Distrito Federal variantes de objetos con características semejantes, como señales de paradas de autobús y columnas publicitarias (figuras 7 y 8).

Otro ejemplo significativo es el de las farolas instaladas por la alemana Siemens & Halske que se encargó, desde la última década del siglo, del alumbrado público de la ciudad. Esta farola, conocida en México como “1900”, es en realidad diseño de la fundición italiana Bastianelli y fue sistemáticamente utilizada en todas las ciudades en las que la compañía alemana tuvo los contratos de electrificación e iluminación¹⁹. La misma empresa utilizaba una caja para transformadores en hierro fundido decorada con elementos florales²⁰ (figura 9).

Las lecciones que dejó el *Art Nouveau* en México fueron fundamentales para la consolidación del nuevo arte mexicano que se forjó en los años de la Revolución Mexicana. Su estética dejó su huella en la arquitectura, el diseño y los proyectos urbanos que se realizaron a partir de la segunda década del siglo XX. □



(Figura 8) Kiosco de venta de dulces con espacios destinados a publicidad inspirado en la *Sezession* austriaca, 1911.



(Figura 9) Columnas para luminarias del alumbrado público de la ciudad de México instaladas por Siemens & Halske a partir de 1890.

18) Municipalidad del Valle de México, actualmente parte del Distrito Federal.

19) Desde 1874 la recientemente creada Siemens & Halske empezó a firmar contratos de redes eléctricas y de alumbrado público en Viena, Madrid, La Haya, Málaga, Munich, Copenhague, Estocolmo, Bremen, Roma y Turín entre otras ciudades y desde 1894 en México, *Alumbrado*, Volumen 357, 1896 (AHDF).

20) Otros elementos urbanos de la misma época pueden consultarse en SEGARRA LAGUNES, Silvia. *Mobiliario urbano, historia y proyectos*. Granada: EUG, 2011.

Foso del Hornabeque.

La variación de lo previsto por lo imprevisto

The Hornabeque moat.

The variation of the foreseen by the unforeseen

Mateo Bazataquí Gorgé

Arquitecto

mbgarquitecto@telefonica.net

Resumen

El presente estudio analiza el proyecto de rehabilitación del conocido “Foso de Hornabeque” (Melilla La Vieja), realizado por el autor, que ha supuesto la recuperación de un espacio de múltiples valores (militares, históricos y constructivos), y tipologías constructivas que se van a suceder desde la Edad Moderna hasta su conexión, gracias a su reciente restauración, con la ciudad contemporánea. Las variaciones sobre el planteamiento inicial del estudio nos hablan de la flexibilidad y riqueza del mismo, consiguiendo revitalizar y devolver al escenario castrense su aspecto original.

Summary

The present study analyses the refurbishing project of the well known "Hornabeque moat" (Melilla "The old city") undertaken by the author. This has envisaged the recovery of multiple value spaces (military, historic and structural) as well as structural typologies that occur since the Modern Age until its connection, thanks to its recent restoration, with the contemporary city. The variations from the initial plan of study talk about its flexibility and richness that has allowed to reinvigorate and returned to the military scenario its original appearance.

Palabras clave

s. 17; s. 18; s. 19; s. 20; Melilla; España; Borrás, Pedro; Bazataquí Gorgé, Mateo; “Foso del Hornabeque”; Fortificaciones; Poliorcética; Baluartes; Restauración arquitectónica; Rehabilitación arquitectónica; Planeamiento Urbano; Conservación del Patrimonio.

Key words

17th century; 18th century; 19th century; 20th century; Melilla; Spain; Borrás, Pedro; Bazataquí Gorgé, Mateo; “Hornabeque moat”; Fortifications; Bastion; Architectonic restoration; Architectonic rehabilitation; Urban planning; Heritage preservation.

El Foso del Hornabeque es el límite físico e histórico entre el avance de la fortaleza hacia la realidad histórica que llega hasta nosotros, divide y une a la vez el 2º y 3º Recinto Fortificado, es el logro de la modificación natural del terreno para un fin defensivo y militar, pero que con el paso del tiempo y las diversas vicisitudes históricas que la vida ha ido depositando sobre él, ha llegado a convertirse en un elemento urbanizador de gran relevancia en el contexto del *modus vivendi* de una ciudad que lo ha transformado, pasando por multitud de facetas y usos, desde elemento defensivo a elemento urbanizador y espacio distribuidor de itinerarios.

Pero para alcanzar este último estado ha sido necesaria la intervención de una restauración profunda, pero no por la profundidad física de la restauración, sino por la profundidad ideológica de la misma y de su idea rehabilitadora de un espacio que durante décadas se ha ido deteriorando al verterse sobre él toda suerte de usos, que en muchos casos han sido residuales y que lo han ido postergando a un ostracismo casi secular donde su importancia arquitectónica, histórica y defensiva se ha ido diluyendo enmascarada por toda

Sebastián le Preste de Vauban. La forma de hacer las fortificaciones de Melilla fueron las mismas que las utilizadas en las plazas de Europa y América.

La transformación se llevó a cabo sobre el viejo Hornabeque de piedra y barro diseñado en 1690 por Ramos de Mirando. Borrás transformó los dos medios baluartes en baluartes completos y unidos por una cortina, San Pedro y San José Alto, y para ello amplió su volumen y ensanchó el foso, haciéndolos de “cantería perpetua”, o sea de buena sillería.

Sin embargo, a pesar de ser transformado en un frente abaluartado, el conjunto siguió siendo conocido (hasta nuestros días) como Hornabeque.

La capacidad artillera del frente era sólida. El baluarte Sur, llamado de San José alto, tenía ocho cañoneras entre su flanco y caras, la cortina cuatro y el Baluarte de San Pedro, al Norte, once, presentado éste la singularidad de tener junto a la cortina dos flancos, uno bajo para defensa del foso y otro alto, al estilo de la escuela italiana de fortificación.

El Foso del Hornabeque fue una muy importante obra del s. XVIII, aunque su construcción como hemos mencionado se remonta a finales del s. XVII. Una vez que

La realidad de lo existente te obliga a replantearte gran parte de lo proyectado e incorporar las nuevas circunstancias al proceso restaurador

suerte de emparches, usos inadecuados, y utilización ofensiva de un espacio que se construyó, hace ya casi 500 años.

En 1716 fue nombrado un nuevo gobernador en Melilla Pedro Borrás, mariscal de campo de ingenieros, que sería el encargado de transformar definitivamente parte del sistema fortificado de la ciudad.

Personaje un tanto olvidado por la historiografía contemporánea, fue muy reconocido y estimado en las fuentes documentales del ochocientos y es justo que resaltemos aquí su figura: «dispuso todas las obras o fortificaciones accesorias al frente de tierra a lo moderno como hoy subsisten», «la puso en bella disposición (Melilla), fortificándola a lo moderno, por ser hombre perito en esto y un gran ingeniero».

En 1715, Des Alloys había repasado la cortina-batería de San Bernabé y la de las Campanas, pero Borrás al año siguiente acometió las definitivas obras de reforma del viejo Hornabeque, transformando todo el espacio de la Plaza de Armas.

Pedro Borrás plasmó en estas obras (simplificándolas) las técnicas que había aprendido en la denominada escuela española de fortificación de los Países Bajos, también influenciado por el denominado “primer sistema” puesto en práctica por el ingeniero francés

comienza el s. XIX el uso del mismo como elemento defensivo militar pasa a ser innecesario y sobre su espacio se alivió la necesidad perentoria de sitio para dar cabida al creciente número de moradores de la ciudad, sus tropas y las infraestructuras de almacenamiento que estas demandaban. Pasando a adosarse en sus cortinas caballerizas, naves para tropa y almacenes, modificando sus escarpas y contraescarpas. Los ojos del puente, en los momentos de mayor crecimiento poblacional y coincidiendo con la expansión de la ciudad extramuros a principios del s. XX, pasaron a estar ocupados por improvisadas viviendas que posteriormente se quedaron allí durante años.

La creación de nuevos barrios extramuros absorbió el fuerte crecimiento poblacional y con ello fueron desapareciendo las naves, caballerizas y viviendas que habían alterado la fisonomía del foso y del hornabeque de forma brutal.

Pero lo que sirvió para eliminar la edificación no original del Foso del Hornabeque, también sirvió para dar un nuevo y funesto uso al foso, pasando a convertirse en vial y zona de aparcamiento, mientras que los adarves de sus murallas se convirtieron en cuarteles, almacenes y zonas de uso y disfrute de las fuerzas de seguridad del estado, creando edificios de un pseudo-estilo



(Figuras 1 y 2) Recuperación del foso del puente levadizo.

costumbrista de hasta dos plantas sobre la coronación de las murallas que alteraron su fisonomía de forma radical y que unido al paso y aparcamiento de vehículos en el foso convirtieron el espacio en un elemento urbano, ocultándole su monumentalidad y dando una falsa lectura histórica del conjunto.

Cuando se inició el proyecto de restauración y rehabilitación, de los elementos construidos sobre los adarves ya no quedaba nada, debido a que a lo largo de varias actuaciones anteriores de demolición se logró eliminar casi todos los añadidos. No obstante, seguían quedando portadas de acceso, a los antiguos cuarteles, con clara alusión a novelas de caballería, balaustradas del s. XX, etc.

Por todo ello, cuando la Ciudad Autónoma, a través de la Consejería de Fomento, decide encargarnos el proyecto y obra de restauración y rehabilitación del Foso del Hornabeque teníamos muy claro que la acción restauradora debería tener como objetivos generales:

- Devolver al conjunto arquitectónico de murallas cañoneras y baluartes su aspecto original con las huellas de su honrosa vejez, por medio de la eliminación de enfoscados, añadidos, ripios, etc. que a lo largo de los años se le habían adjudicado y que no pertenecían al lugar.

- Hacer peatonal todo el foso pero permitiendo el acceso puntual y controlado de vehículos de emergencia (bomberos y ambulancia) ya que, aparte, del acceso por Florentina que solo alcanza al 1^{er} Recinto Fortificado, el Foso del Hornabeque es el único punto

donde pueden acceder vehículos al 2^o y 3^{er} Recinto.

- Recuperar el galibo original del puente, sus barandillas y tablero y el foso del tablero levadizo del mismo (figuras 1 y 2).

Junto a estas premisas generales de restauración, también partimos de una idea fundamental de rehabilitación que es la de recuperar como espacio público el Foso del Hornabeque interconectándose con la Plaza de las Cuatro Culturas, de forma que se cree un foro que se inicie en la calle Pablo Vallescá y acabe en el mirador del foso, sobre la Ensenada de los Galápagos.

Por empezar por la última idea fundamental del proyecto de restauración y rehabilitación, era necesario crear zonas de estancia y no solo de paso, es decir antes de la rehabilitación y restauración del solado la topografía del foso era muy poco amable, no invitaba a pararse y mucho menos a la contemplación ya que las pendientes eran muy forzadas y el solado muy incomodo, lo que provocaba el paso rápido por la zona convertida en aparcamiento de coches y evitaba la parada para la contemplación del entorno, que entre otras cosas –al no estar cuidado– no resultaba atractivo.

La propuesta del proyecto fue primero eliminar todo lo superfluo o añadido respecto al solado, para lo cual se iniciaron una serie de catas en distintas partes del foso hasta que alcanzamos el solado original del s. XVII.

Este solado, que estaba localizado bajo una capa de



(Figura 3) Variación de la topografía hasta a alcanzar la cota de suelo original.

distintos rellenos en torno a 1 o 1,5 m de potencia en su parte más elevada, se asentaba sobre una topografía mucho menos agresiva que la que existía en la actualidad, siendo la superficie mucho más tendida y más cómoda de transitar. El material utilizado era del mismo tipo que el que teníamos en la actualidad (canto rodado), por lo que esta circunstancia nos facilitó la labor del solado general. No obstante, se diseñaron zonas de paso, con distinto material al original, pero que facilitaban más aún el paso a los viandantes (figura 3).

Teniendo en cuenta la topografía original del foso según se dedujo de las catas, teniendo en cuenta la intención restauradora de recuperar el galibo original del puente y atendiendo a la necesidad funcional de tener que dotar a la zona de toda una serie de infraestructuras de comunicación como: fibra óptica, iluminación, iluminación monumental, saneamiento y abastecimiento de agua, además de conseguir un acceso, aunque puntual, funcional y efectivo para vehículos de emergencia hasta el tablero del puente y que el conjunto se recuperase como espacio público utilizable. Se decidió, aprovechando el desnivel del suelo, crear un pequeño graderío que contuviese una plataforma para posibles representaciones, eventos o para la representación de actos teatrales al aire libre, que tendría como fondo el incomparable marco del puente y la muralla de San José alto.

El suelo, que ahora inicia una suave pendiente desde el túnel de San Fernando hacia el puente, una vez superado este y después de alcanzar las gradas, aumenta su inclinación conformando una rampa apta para vehículos, que se flanquea con una escalera espiral de piedra de recorrido amable, que nos lleva hasta el inicio del tablero del puente desde donde podemos divisar el dibujo del solado incluido por los servicios que bajo él se ocultan; también junto a los ojos del puente y en torno a sus tajamares podemos reconocer una porción del suelo original del foso del s. XVII que se ha conservado, festoneándose su perímetro

con el mismo material, pero con una disposición distinta, para realzarlo del resto del solado.

Durante la noche se puede disfrutar de esta restauración y rehabilitación del solado, cuando la iluminación monumental que se diseñó *ad hoc*; la luz proyectada desde el suelo rebota contra las bóvedas de los ojos del puente y los lienzos de muralla, y éstos sirvan de pantalla proyectando la luz atenuada sobre la solería con la suficiente intensidad como para circular por ella y contemplar sus formas.

Por otro lado y atendiendo al primero de los objetivos generales la restauración en general y la monumental en particular, deben de regirse por unas pautas que ya están pre-establecidas en infinidad de tratados, siempre refiriéndonos al aspecto teórico o empírico de la restauración y no al técnico, donde todo es más tangible, aunque entre ambos aspectos existen conexiones muy fuertes que influyen de forma muy intensa en los planteamientos teóricos al enfrentarse estos a los técnicos y viceversa.

Una vez dentro del proceso ejecutivo de la restauración, existen o aparecen circunstancias que en un principio y durante la concepción proyectual se habían valorado de una determinada forma, pero la realidad de la ejecución las muestra tal y como son. Y que no tienen nada que ver con lo que inicialmente se había valorado. Pasando a tener un valor mayor que el inicialmente contemplado y poniendo en cuestión toda una serie de decisiones técnicas, estéticas y conceptuales que en un principio se tomaron y que ante la realidad de lo existente te obligan a replantearte gran parte de lo proyectado e incorporar las nuevas circunstancias al proceso restaurador, aunque esto signifique un cambio importante en la concepción original del proyecto.

Ante estas situaciones, cabe decir que generalmente estos cambios en el guión del proyecto, impuestos por la realidad aplastante de los acontecimientos o descubrimientos no controlados, suelen ser para bien y



(Figura 4) Antigua portada de acceso al Cuartel de Policía Nacional.



(Figuras 5 y 6) Balaustrada del Cuartel de San Fernando antes y después de la restauración.

enriquecen el proyecto, quedando soluciones finales más rotundas que las planteadas teóricamente durante el proceso proyectual.

En el caso que nos ocupa nos vimos envueltos en los dos casos anteriormente mencionados, inicialmente cuando nos planteamos la intervención restauradora de los diversos elementos que componen el foso, las murallas, las cañoneras, los baluartes, el puente con todos los elementos que lo componen, etc., teníamos claro que había que eliminar todos aquellos elementos que se le habían ido añadiendo al conjunto representado por las distintas partes mencionadas anteriormente y dejar dichos elementos lo más limpios posible de todo lo superfluo que no fuese del s. XVIII, siglo este sobre el que basábamos la restauración.

Es decir, desde un principio se tuvo muy claro que la restauración iba a ser una operación sobre la epidermis de murallas, baluartes y elementos defensivos, puesto que el conjunto del foso y del puente se encontraba en un estado de conservación estructural bastante bueno a excepción de algunas zonas de su contraescarpa y de la restauración del solado que ya hemos explicado anteriormente.

También se tuvo muy claro desde el inicio de la fase proyectual, que había determinados elementos, como la antigua portada de acceso al que fue cuartel del cuerpo de policía, debía ser eliminado por ser un elemento fuera de todo tiempo, ni del tiempo que se creó por no pertenecer a él, ni de ningún tiempo pasado ni futuro, por su poco rigor histórico y por ser un elemento que chirriaba en el conjunto monumental (figura 4).

Al igual ocurría con la balaustrada del cuartel de San Fernando al foso y la del adarve de la batería de San Bernabé al acceso al foso por el túnel de San Fernando (figuras 5 y 6) (figuras 7 y 8).

A parte de estos elementos fácilmente desechables por los motivos antes mencionados que justifican su eliminación con creces, el resto de elementos que componen el conjunto monumental si deberían ser restauradas sus epidermis y para ello, antes de reafirmar la piel deteriorada por el paso de los siglos, había que proceder a la eliminación de todos aquellos elementos añadidos que no perteneciesen al s. XVIII.

Para ello, se decidió eliminar las cicatrices de la escarpa de su cortina debido al adosamiento en tiempos



(Figuras 7 y 8) Balaustrada del adarve de la batería de San Bernabé.



(Figuras 9 y 10) Restauración de la cortina del Hornabeque con la inclusión de lo imprevisto (matimoras) en lo previsto.

posteriores de edificaciones de servicios y no concebidas en el planteamiento del Hornabeque. Se decidió recuperar los declivios de dichas cortinas eliminados en su tiempo, por el mismo motivo expuesto anteriormente, y al tiempo recuperar el muro de piedra de dichas escarpas, en vez de dejar la roca arenisca expuesta a los avatares climatológicos.

Cuando prácticamente no se había iniciado la fase ejecutiva de la obra, donde además de lo expuesto anteriormente se había proyectado marcar de forma más rotunda los perfiles, de lo que parecían ser restos, de

magníficas matimoras que se conservaban tan bien como puede verse hoy, siendo además la mejor expresión de una sección de un elemento donde todo se entiende de forma intuitiva. Su formación, su función, su lógica en el tiempo en que se hicieron. En definitiva, toda la teoría que justificaba que la restauración debería hacerse según lo existente en el siglo XVIII, en un momento deja de tener sentido. Pero esto ocurre durante la ejecución de la obra, pues en ese momento nos replanteamos todas las premisas de partida y decidimos incorporar unos elementos del siglo XV o XVI

Ya no solo el hecho como un hecho puntual aislado, sino que te lleva a revisar **el concepto general de la restauración**

batimoras o matimoras que quedaron seccionas cuando en su tiempo se inicio la obra de tallado del foso sobre la roca de la vieja Rusadir. Y cuando procedíamos a enmarcar los perfiles de las matimoras rehundiendo unos centímetros la piedra, respecto del plano general de la escarpa, para que generase este rehundido una línea de sombra que enmarcase y destacase los perfiles de dichas matimoras, es cuando se produce el segundo caso descrito anteriormente, es decir que una circunstancia o decisión tomada en la fase de proyecto, al llegar a la ejecución te sorprende presentándote una situación no prevista, pero que por sí sola es de tal interés para el entendimiento del proceso histórico y restaurador del monumento, que te obliga a replantearte ya no solo el hecho como un hecho puntual aislado, sino que te lleva a revisar el concepto general de la restauración.

Y esto fue lo que nos ocurrió cuando al intentar retocar la epidermis de la cortina nos aparecieron dos

en medio de la cortina de un hornabeque del s. XVIII (figuras 9 y 10).

Está claro que todo lo postulado y proyectado sobre la recuperación de las escarpas de la cortina del s. XVIII, la eliminación de posteriores marcas en la cortina producidas en el s. XIX, etc, por rigor ejecutivo deberían de plasmarse en el resultado final de la restauración y eso fue lo que hicimos, quedando al final un espacio público utilizable y utilizado donde, a través de sus viejas piedras, podemos apreciar la historia de nuestra ciudad y comprender mucho mejor el proceso evolutivo a través del tiempo conservando las marcas de las circunstancias de cada momento de la historia. □

Bibliografía

MORENO PERALTA, Salvador, BRAVO NIETO, Antonio y SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel. *Melilla la Vieja, Plan Especial de los Cuatro Recintos Fortificados*. Melilla: Ciudad Autónoma, 1999.

Aproximación a la Rehabilitación de la Casa del Reloj / Torre de la Vela

Rehabilitation approach to the Casa del Reloj / Torre de la Vela

José Antonio Fernández Fernández

Arquitecto Director de la Rehabilitación
jafernandez.arquitecto@gmail.com

Resumen

Este estudio se centra en el proceso de rehabilitación, que se ha llevado a cabo en la denominada Casa del Reloj o Torre de la Vela (Melilla la Vieja), como espacio museístico. La reforma o intervención en el inmueble, hecha para el disfrute y realce de sus contenidos, se va desgranando a través de un paseo por sus nuevas instalaciones, por medio de los fondos de los que se nutre el recorrido expositivo que funde, asimismo, en su continente arquitectónico, pasado y presente.

Summary

This study is centered on the rehabilitation process that was followed in the so called Casa del Reloj or Torre de la Vela (old town of Melilla), towards a new space for its museum. The refurbishment or remodeling of the building, made for the enjoyment and enhancement of its contents, is here displayed through a stroll along the new installations, making use of the backgrounds that nourish the exposition path that fuse together the pass and present architectural content.

Palabras clave

s. 16; s. 19; s. 20; s. 21; Melilla; España; Fernández Fernández, José Antonio; "Casa del Reloj"; "Torre de la Vela"; Batería Real; Rehabilitación de edificios; Proyecto museográfico; Historia del Arte; Museografía; Enramada; Recorrido expositivo; Calabozos.

Key words

16th century, 19th century, 20th century, 21th century; Melilla; Spain; Fernández Fernández, José Antonio; "Casa del Reloj"; "Torre de la Vela"; Royal Battery; Refurbishment of buildings; Museum Project; History of Art; Museography; Canopy of branches; Exhibition path; Dungeons.



(Figura 1) Vista desde el Cuarto Recinto (F. de Victoria Grande)./Jesus Granada.

Paseando en un escenario privilegiado con olor a sal, en el primero de los cuatro Recintos Fortificados de Melilla, encontramos la Casa del Reloj / Torre de la Vela, antiguo cuartel de artillería que alberga hoy la Colección de Arte Español, Moderno y Contemporáneo del Museo Ibáñez de Melilla y que ha experimentado una reciente rehabilitación (figura 1).

Hablamos de una construcción con solera que ha vivido constantes modificaciones desde su origen. Por ello, no lo podemos considerar un edificio terminado



(Figura 3) Alzado y Sección transversal por la zona de la Enramada del Museo./J.A. Fernández.

Al hablar de la Casa del Reloj / Torre de la Vela lo hacemos sobre una construcción con solera, que ha vivido constantes modificaciones desde su origen

como tal, sino más bien un organismo vivo que se ha ido nutriendo de experiencias para cobrar su razón de ser.

En un momento determinado surge una nueva necesidad, evolucionar para cobijar nuevas miradas, para albergar Arte. En este proceso de adaptación, la lógica de la intervención busca generar un ambiente de diálogo entre el presente y diversas ventanas de la Historia que, solapadas a modo de *collage*, coquetean

con la mirada cómplice del visitante para articular un paseo temporal.

Entrando al museo...

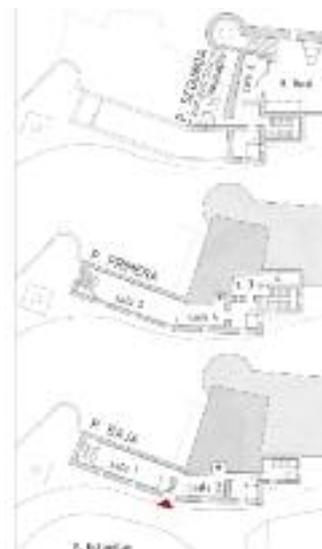
El paseo comienza con la suerte de perderse entre los encantos de Melilla la Vieja, y continúa con la sensación de hallar una puerta abierta donde poder curiosear (figura 2).

Un nuevo acceso se dibuja para entrar en el Museo. Ya no resulta útil la pequeña puerta situada junto al callejón. Por ello, un nuevo marco de hormigón nos da la bienvenida frente a la Plaza de Estopiñán. Salvado el gran espesor del muro de fachada a través de dicho marco arranca el inicio recorrido, donde se diluye el tiempo con los espacios de la exposición (figura 3).

El espacio de entrada se dilata, y da paso a un



(Figura 2) Situación del Museo en el Primer Recinto Fortificado./J.A. Fernández.



(Figura 4) Esquema de los diferentes niveles del Museo./J.A. Fernández.



(Figura 5) Composición de fotografías del estado previo a la Rehabilitación./J.A. Fernández.

pequeño *hall* que funciona a modo de charnela, donde un busto de Goya, de la Academia de San Fernando, nos da la bienvenida, insinuando con su mirada el inicio de la exposición –Sala 1: *Goya y el siglo XIX*– (figura 4).

La misma recepción, funciona como elemento de sutura con el espacio de la Sala 2: *Modernismo, noventaiochismo y primeras vanguardias*, donde se confunde entre cuadros una puerta abierta al pasado, pudiendo visitar la antigua Enramada del siglo XVI, que ha sido recuperada para su incorporación, como una pieza más, al propio recorrido expositivo.

Al fondo de esta Sala 2, vestida de gala e iluminada para la ocasión, la antigua escalera, es una invitación descarada a atravesar el volumen vertical de la torre pasando de largo el ascensor expuesto a modo de artefacto.

Ya en planta primera, la Sala 3: *Escultura modernista melillense* nos brinda la oportunidad de pasar a un espacio bajo la Batería Real, que en su día fue calabozo. En este mismo nivel, compartiendo ambiente con la Sala 4 –*Vanguardia y abstracción*– y la Sala 5 –*Realismo y documentalismo*– encontramos, sin buscar, una ventana abierta a la misma Enramada que recordamos haber visitado.

Finalmente, y subiendo a la planta segunda, además

de ubicarse el área de despachos y los aseos, aparece en el camino la Sala 6: *Pintura melillense contemporánea*, que termina con una puerta de paso a la Batería Real, un lugar donde poder perderse disfrutando de unas magníficas vistas surgidas en nuestro recorrido a modo de regalo para la retina.

Condiciones de partida / Reglas de juego

En el momento en el que se comienza a trabajar sobre el papel para exponer la nueva colección de arte, allá por el 2008, la Torre de la Vela albergaba el Museo de Arqueología de la Ciudad Autónoma de Melilla, hoy trasladado a las antiguos y rehabilitados Almacenes de las Peñuelas.

Nos encontramos con un espacio abigarrado donde había que realizar una serie de operaciones de modificación para que se cumpliesen las condiciones de accesibilidad exigidas en la actualidad para los edificios públicos. Además de tener en cuenta nuevos requerimientos relacionados con las condiciones expositivas, de iluminación, humedad y temperatura, y recorridos de evacuación, todo ello, buscando la generación de un ambiente contemporáneo en un entorno muy especial de indudable valor histórico (figura 5).

Complementando el proceso de adaptación, había

que tener en cuenta las características constructivas y el estado de conservación del inmueble, expuesto a unas condiciones medio-ambientales agresivas.

Los muros originales, de grandes dimensiones, fueron realizados en su mayoría con piedra arenisca de la zona de gran porosidad (asperón), recibida con mortero de cal y arena de playa. Estos muros se encontraban revestidos con espesas capas de mortero de cemento, cubiertas con pintura plástica, lo que dificultaba la transpirabilidad y favorecía la aparición de humedades de capilaridad.

Así mismo, y como en toda rehabilitación

se debe atender a dos aspectos que confluyen en una única realidad construida. Por un lado sanear o reparar las zonas deterioradas, fruto de una situación heredada, y por otro, acometer la implantación de nuevos elementos realizando las modificaciones necesarias para dar respuesta a nuevos requerimientos.

En relación a las reparaciones efectuadas, nos centramos fundamentalmente en cuestiones constructivas, trabajando con las características de los materiales y su potencial expresivo. En este sentido se llevan a cabo las siguientes operaciones:

-Reparaciones de humedades de filtración y

La Torre de la Vela albergaba el Museo de Arqueología, **ahora trasladado a los Almacenes de las Peñuelas**

arquitectónica que se precie, durante del desarrollo de las obras acontecen sorpresas, como el hallazgo de elementos con especial interés patrimonial o la necesidad de tener que sustituir un forjado excesivamente deteriorado.

Desarrollo de la propuesta de intervención

En todo momento, el criterio de la intervención se ha basado en la coherencia con el momento en el que se ejecutan las obras, marcando un buscado carácter de contemporaneidad con la intención de dialogar con el pasado desde el respeto.

Para explicar el desarrollo de los trabajos realizados

renovación de elementos de cubiertas en diversas zonas afectadas. Su estado de degradación suponía un riesgo para la integridad y vida del edificio.

-Sustitución de los revestimientos de cemento deteriorados por enfoscados de cal con terminación de pinturas el silicato. La intención es la de favorecer la transpirabilidad de los muros originales, además de buscar un aspecto tradicional de grano grueso talochado a mano que se diferenciase de los nuevos y lisos trasdosados de cartón-yeso. En este sentido, la pintura de silicato fue aplicada con brocha en diferentes capas y disoluciones, con la intención de generar un efecto acuarela que potenciase la sensación de trabajo



(Figura 6) Imágenes de los muros originales en p. baja y primera./Composición realizada con fotografías de Jesús Granada.



(Figura 7) Vista desde la Plaza de los Pescadores./ Jesús Granada.

artesanal hecho a mano, tanto en el interior como en el exterior. Cabe mencionar que en la ejecución de los revestimientos se han plasmado pequeños rastros o cicatrices del soporte y que en determinadas zonas se muestra la propia dermis del muro. En ambos casos se ha buscado nutrir la mirada del visitante y la imaginación experiencias vividas (figura 6).

-Refuerzo del forjado de planta primera y sustitución del forjado de la zona de despachos y aseos en planta segunda. Siguiendo el espíritu de la intervención, la ejecución del nuevo forjado se muestra a modo de acontecimiento, quedando marcado con la textura del propio hormigón que se presenta con orgullo a la ciudad (figura 7).

En la línea de las operaciones para la adaptación a un nuevo uso, se busca la integración de los elementos sin incurrir estrictamente al mimetismo. Su implantación se lleva a cabo mediante una serie de operaciones quirúrgicas que se describen a continuación de manera general:

-En lo referente a la instalación de climatización, podemos apreciar como asoma sutilmente, por encima de los muros originales, el cuarto técnico que alberga parte de los equipos que mantienen reguladas unas determinadas condiciones de humedad y temperatura en la exposición. En la misma vertical se sitúa la nueva escalera de emergencia y se concentra el paso de conductos e instalaciones.

-Renovación de la instalación eléctrica y de

iluminación, con un nuevo sistema de lámparas tipo led, que reduce el consumo energético, la aportación de calor e incrementa la durabilidad. También se incorpora la iluminación exterior, que ayuda a situar al museo en el contexto del recinto histórico.

-Mejora de la accesibilidad mediante la instalación de un nuevo ascensor y un salva-escaleras, además de la adecuación de todos los recorridos y la remodelación de los aseos para hacerlos accesibles a personas discapacitadas. El mencionado elevador cuenta con la particularidad de contar con uno de sus paramentos de vidrio, al igual que ocurre con uno de los laterales de la cabina, lo que permite mostrar todo el sistema de funcionamiento (maquinaria, poleas, guías...), así como a las personas que viajan en él, convirtiendo, así, al elemento y al visitante en una pieza más de la colección expuesta.

-Adecuación de la zona expositiva. Para ello se viste, a modo de camisa, el espacio interior mediante trasdosado de cartón-yeso que se va recortando y que sirve de soporte para los cuadros de la exposición. Estos nuevos paramentos, ligeros y lisos, buscan una sensación de flotabilidad que se contrapone a la pesadez de los muros originales. Además, se favorece la traspasibilidad de estos muros de asperón, al generar una cámara de aire ventilada. En el caso de la planta baja, con el objetivo de ayudar a combatir las humedades de capilaridad, se introducen unos conductos de extracción mecánica que incrementa el flujo de aire (figura 8).

-Puesta en valor de 'tesoros ocultos', que salieron a la luz durante el desarrollo de los trabajos de rehabilitación que pudieron ser incorporados al recorrido del Museo para el disfrute de melillenses y foráneos.

Los tesoros ocultos



(Figura 8) : Vista de diversas salas situadas en planta baja (img. inferior) y primera (img. superior). Jesús Granada.



(Figura 9) Composición realizada con fragmentos de fotografías de Jesús Granada en la zona de la Enramada en p.baja y primera (Estado después de la Rehabilitación)/J.A. Fernández.

la finalización de la construcción de la iglesia de San Miguel.

En su interior se nos muestran una serie de marcas (religiosas y de cantería), además de una serie de elementos singulares que podrán ser desvelados mediante la mirada curiosa durante la visita.

Como se ha indicado con anterioridad, la Casa del Reloj se adosa a la muralla ocultando la Enramada, quedando ésta dividida en dos por el forjado de planta primera. Durante las obras de rehabilitación se demuele dicho forjado, recuperando el volumen original, que queda expuesto a modo de ventana donde poder asomarse (figura 9).

Otro de los 'tesoros' es una habitación situada en planta primera, bajo la Batería Real que fue usada como calabozo durante parte del siglo XIX, aunque su construcción apunta a ser anterior. En su interior encontramos una antigua letrina, además de unas marcas a modo de calendario carcelario que han podido ser consolidadas para su conservación (figura 10).

En esta zona se realizó la apertura y refuerzo de un arco que fue cegado con anterioridad. Este nos muestra una antigua lesión que se mantiene a la vista como anécdota, producida antaño por la construcción de unos aljibes.

Algo que resulta especialmente interesante de estos

Los 'tesoros ocultos' descubiertos durante los trabajos de rehabilitación se han incorporado al recorrido del Museo

Durante el propio devenir de la obra, con el apoyo de buscadores de historias, se tuvo la oportunidad de rescatar una serie de elementos escondidos en otros tiempos, como son la antigua Enramada del siglo XVI y un complejo espacio que pudo ser calabozo durante el s. XVIII, además de algunos rastros de historias pasadas.

-Enramada (s. XVI): Surge como uno de esos momentos mágicos que nos regala la memoria al acariciar experiencias vividas, en los cuales se van recuperando detalles poco a poco.

Resulta haber sido un espacio excavado a modo de ábside (s. XVI), en la parte de muralla sobre la que se adosa el museo, que funcionó con carácter provisional como altar religioso abierto hacia la plaza y cayó en desuso en la primera mitad del siglo XVII, con

espacios rescatados del olvido, es que han podido ser recuperados para que el visitante tenga la oportunidad de habitarlos, de tocarlos, de pisar un suelo diferente respirando un ambiente de otro tiempo.

Por un instante, se puede tener la sensación de mirar al presente desde el pasado... □



(Figura 10) Composición realizada con fragmentos de fotografías de Jesús Granada en la zona del Calabozo en p. primera (Estado después de la Rehabilitación)/J.A. Fernández.

La red 'Art Nouveau Network' o la protección del 'Art Nouveau' en Europa

The 'Art Nouveau network' or the protection of 'Art Nouveau'
in Europe

Anne-Lise Alleaume & Anne-Sophie Riffaud-Buffat

Red Art Nouveau Network
jinfo@artnouveau-net.eu
www.artnouveau-net.eu

Resumen

El propósito de la red 'Art Nouveau Network' es la promoción y conservación del *Art Nouveau* en Europa. La red cuenta con 22 instituciones miembros y sus actividades están dirigidas a públicos diferentes: los investigadores y estudiantes, aficionados, niños, profesores, invidentes. Como parte de su proyecto 'Art Nouveau y Ecología' (2010-2015), financiado por el Programa Cultura de la Comisión Europea, la red organiza una exposición itinerante que recorrerá desde 2013 hasta 2015 todas las ciudades pertenecientes al proyecto. En ella también habrá laboratorios históricos y jornadas temáticas gratuitas y abiertas al público.

(Más información: www.artnouveau-net.eu)

Summary

The purpose of the 'Art Nouveau Network' is the promotion and conservation of the *Art Nouveau* in Europe. The network counts with 22 member institutions and its activities are directed to different publics: researchers and students, amateur, children, teachers, blind persons. As part of the project 'Art Nouveau and Ecology' (2010-2015), financed by the Cultural Program of the European Commission, the Network organizes an itinerant exhibition that will go over, since 2013 and until 2015, all the cities belonging to the project. On it there will be historic laboratories, free thematic conferences open to the general public.

(Information: www.artnouveau-net.eu)

Palabras clave

s. 19; s. 20; s. 21; España, Francia, Bélgica; Europa; Arquitectura modernista; Artes Decorativas; "Red Art Nouveau Network"; UNESCO: "Fundación Melilla Ciudad Monumental"; Exposiciones itinerantes; Coloquios; Jornadas temáticas; Laboratorios teóricos; Patrimonio arquitectónico; Arquitectos; Diseñadores; Ecología.

Key words

19th century; 20th century; 21th century.; Spain, France, Belgium; Europe; Modernistic architecture; Decorative arts; "Art Nouveau Network"; UNESCO: "Melilla Ciudad Monumental Foundation"; Itinerant Exhibitions; Colloquiums; Thematic conferences; Theoretical laboratories; Architectonic heritage; Architects; Designers; Ecology.

‘Art Nouveau’ en Bruselas

Nacido en Bruselas alrededor de 1893, es un movimiento –con un declive notablemente acelerado por la Primera Guerra Mundial– caracterizado por la voluntad del artista de la época de liberarse de la corriente del siglo XIX y de desarrollar un “Arte nuevo” renovando vocabulario ornamental y sacudiendo las estructuras arquitectónicas tradicionales. Así pues, el arquitecto belga Víctor Horta reinventa la disposición típica de las casas burguesas bruselenses para integrar estructuras metálicas y sustituir los huecos de escalera por auténticos pozos de luz (figura 1).

En esa época, las enciclopedias ornamentales de teóricos, tales como Eugène Grasset o Ernst Hackel¹ invitan a los artistas a volver a los orígenes de la naturaleza para inspirarse en sus curvas esbeltas y en el crecimiento de la vegetación. La naturaleza volverá a ser una de las fuentes de inspiración principal de artistas del *Art Nouveau*, al mismo nivel que la mujer² o el universo estético nipón, presentes tanto en arquitectura como en las artes decorativas.



(Figura 1) Bruselas, Víctor Horta, escalera de la Casa del Pueblo, Museo Horta St-Gilles (Serge Brison).

La red Art Nouveau Network se crea para la promoción y conservación del ‘Art Nouveau’ en Europa

El estilo conoció un amplio y sincero éxito en Europa y más allá (América Latina, Cuba), gracias a una difusión muy rápida a través de las Exposiciones Universales (París 1900, Milán 1906) y de viajes de artistas (como Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Joze Plecnik, Alphonse Mucha), y también gracias al auge de revistas, carteles y postales. El estilo fue pues el objeto de tantas interpretaciones como países en los que floreció, medido por los estilos nacionales. El *Art Nouveau* en Francia y en Bélgica³, los *Arts & Crafts* en Inglaterra⁴, el Modernismo⁵ en Cataluña, el estilo *Liberty*⁶ en Italia, el *Jugendstil*⁷ en Alemania y en Noruega⁸, el *Sezessionsstil*⁹ en el antiguo imperio austro-húngaro... Todos esos términos locales evocan, al igual que un caleidoscopio, las múltiples facetas de un mismo movimiento (figura 2).

Pero si ha sido adorado, admirado e imitado, el *Art Nouveau*, también llamado *coup de fuet*, golpe de látigo o latigazo, por sus seguidores, o bien *style nouille* por sus detractores, ha sido criticado, maltratado, odiado y hasta destruido. A pesar de un renovado interés del



(Figura 2) Helsinki, Eliel Saarinen, Helsinki Railway Station, 1904-1919 (Serge Brison).

1) Entre otras *La planta y sus aplicaciones ornamentales* de Eugène Grasset (1896) y *Kunstformen der Nature* de Ernst Hackel (1899-1904).

2) Sobre todo en Gustav Klimt y Alfonso Mucha.

3) En Francia, Emile Gallé revolucionó la industria del vidrio y Hector Guimard marca los espíritus con los edículos del metropolitano de París.

4) Ej: los *Willow Tea Rooms* et la *Glasgow School of Art* del escocés Charles Rennie Mackintosh.

5) Antoni Gaudí, Lluís Domènech y Montaner o Josep Puig i Cadafalch, son figuras emblemáticas del Modernismo catalán.

6) Por ejemplo, el arquitecto Enersto Basile o el artesano del hierro forjado Alessandro Mazzucotelli.

7) El Mathildenhöhe, construido por los artistas de la Künstlerkolonie a Darmstadt, es uno de los edificios estrella del Art Nouveau en Alemania.

8) Tras un incendio que asoló Ålesund en 1904, la ciudad ha sido completamente reconstruida con el estilo Modernista.

9) El artista Gustav Klimt y los arquitectos Josef Hoffmann y Josef Olbrich han sido los fundadores de este movimiento en 1897.



(Figura 3) Barcelona, Antoni Gaudí, Sagrada Família, 1883- ? (Serge Brison).

gran público por el *Art nouveau* en los años 60 del siglo pasado, sólo es a finales de los años 80 cuando un verdadero impulso internacional se hace sentir para preservar este patrimonio tan excepcional, sobre todo después de la 24ª Conferencia General de la Unesco, en 1988, durante la cual nació¹⁰ un nuevo proyecto de cooperación internacional para el estudio y la conservación del patrimonio Modernista. Clausurado en 1994 en Turín¹¹, este proyecto no ha alcanzado por desgracia los objetivos esperados.

Una red europea 'Art Nouveau'

Es en este contexto en el que en Bruselas se tomó, en 1999, la iniciativa de reanimar esta movilización internacional, creando la red *Art Nouveau Network*, red de cooperación europea dedicada a proteger, estudiar y promover este movimiento no demasiado profundizado en las clases de Historia del Arte.

La redacción de un libro blanco¹² ha formado parte de las primeras acciones de la red para establecer un inventario del *Art Nouveau* en Europa y así sensibilizar a

10) "International Joint Culture Study on the problems of preserving and restoring the cultural heritage of immovable Objects of Art Nouveau/Jugendstil". Cf, *L'Art Nouveau en Europe aujourd'hui : etat des lieux*. Brussels: Réseau Art Nouveau Network, 2000.

11) 7ª reunión plenaria del proyecto de la UNESCO (4-9 de octubre 1994).

12) *L'Art Nouveau en Europe aujourd'hui : etat des lieux*. Brussels: Réseau Art Nouveau Network, 2000.

los otros países europeos para la salvaguardia de este patrimonio. En efecto, aunque el *Art Nouveau* pudiera parecer conocido y bien protegido en aquella época, la realidad era otra: salvo algunas obras de arte reconocidas de manera universal, numerosos edificios y objetos en estilo Modernista seguían ignorados por el público, olvidados y hasta destruidos. Era pues necesario para la red emprender un trabajo de sensibilización con el gran público, los propietarios y las administraciones públicas, para intentar valorizar y preservar este patrimonio.

Desde su creación hace 13 años, la red *Art Nouveau Network* ha desarrollado numerosas actividades en el marco de cuatro proyectos europeos, todos apoyados por el programa de Cultura de la comisión europea (el conjunto de herramientas descritos a continuación están disponibles en la página web de la red www.artnouveau.net.eu) (figura 3).

Fase de lanzamiento (1999-2000)

Este primer proyecto ha servido para que las 14 ciudades colaboradoras¹³ tengan la posibilidad de

sección basada en el patrimonio *Art Nouveau* local en los que se daban a conocer proyectos de restauración en curso. Los coloquios que tuvieron lugar en Viena (octubre, 2002) y en Ålesund (octubre, 2004) estaban ambos centrados sobre el tema de la exposición, permitiendo a los investigadores y a los profesionales europeos compartir sus experiencias y sus ideas para el futuro. Una campaña de sensibilización a los jóvenes fue lanzada en 2003-2004, apoyándose sobre cuatro publicaciones, una serie de carteles, visitas guiadas por grupos escolares y un *vademécum* que servía de base a las visitas interactivas.

'Art Nouveau y Sociedad' (2005-2008)

Durante este tercer proyecto que implicaba ya a 20 ciudades¹⁵, la red ha desarrollado una presentación multimedia titulada: *Art Nouveau y Sociedad*. Esta última tiene como objeto el estudio del *Art Nouveau* europeo, del contexto social, político y económico en el cual se ha desarrollado, y de su papel en cuanto a factor de acercamiento entre las ciudades, tanto en el pasado como hoy en día. Esta presentación ha sido

Cuenta con 22 instituciones miembros y sus actividades están dirigidas tanto a los investigadores como al público en general

definir la estructura de cooperación europea, de crear una página web y un banco de imágenes y de elegir una identidad gráfica. El libro blanco *L'Art Nouveau en Europe aujourd'hui : état des lieux* arriba citado, ha sido coescrito por las ciudades colaboradoras de este proyecto.

'Art Nouveau' en proyecto (2001-2004)

La exposición itinerante *Art Nouveau en proyecto* y sus catálogos, actividad central de este segundo proyecto, tenía como objetivo el examen del destino del patrimonio Modernista en las trece ciudades colaboradoras¹⁴ y de revelar cierto número de ejemplos desconocidos: proyectos que nunca vieron la luz, edificios desaparecidos, no reconocidos en su momento o que hayan sido restaurados. Mostraba también como, un siglo después de su creación, algunos inmuebles cambiaron o fueron adaptados a nuestra vida moderna. Presentada sucesivamente en cada una de las ciudades, la exposición se veía cada vez más completada por cada colaborador con una

concebida como herramienta permanente al servicio de los colaboradores, permitiéndoles promover su patrimonio en cuanto a expresión de los lazos que los unen a otros países de Europa. Por otra parte, seis Laboratorios históricos (jornadas de estudio abiertas al público) tuvieron lugar durante este proyecto: "Las exposiciones universales e internacionales" (Bruselas, el 22 de octubre de 2005), "Identidad nacional y tendencias internacionales" (Ljubljana, el 10 de marzo de 2006), "La decoración en el *Art Nouveau*" (Rīga, el 20 de octubre de 2006), "Calidad urbana y la percepción del paisaje" (Lago di Como, el 4 de mayo de 2007), "Mecenas y comanditarios Modernistas" (Nancy, el 19 de octubre de 2007), y, por último, "La salud del cuerpo y del espíritu" (Bad Nauheim, el 16 de mayo de 2008). Los laboratorios históricos permiten el intercambio entre profesionales y el gran público, combinando trabajos de investigación, conocimientos prácticos y experiencias. Una valija pedagógica para profesores y alumnos, que contiene un libro educativo sobre los monstruos, fichas de actividades, actividades en línea y sesiones para los

13) Ålesund, Barcelona, Bruselas, Budapest, Glasgow, Helsinki, Ljubljana, Nancy, Palermo, Reus, Rīga, Terrassa, Wien y la Escuela de Avignon en cuanto a colaboradores técnicos.

14) Ålesund, Barcelona, Bruxelles, Glasgow, Helsinki, Ljubljana, Nancy, Provincia di Varese, Reus, Riga, Terrassa, Wien y la Escuela de Avignon en cuanto a colaboradores técnicos.

15) Ålesund, Barcelona, Bruxelles, Bad Nauheim, Budapest, Glasgow, Helsinki, Ljubljana, La Chaux-de-Fonds, La Habana, Lodz, Nancy, Provincia di Varese, Regione Lombardia, Reus, Riga, Tbilisi, Terrassa, Wien et l'Ecole d'Avignon en calidad de colaboradora técnica.



(Figura 4) Cartel provisional de la exposición "Naturalezas del Art Nouveau", Red Art Nouveau Network (Diseño: Fargasgarau).

profesores, fue desarrollada así como un proyecto destinado a los invidentes. Estos intercambios multilaterales han proporcionado a todos aquellos que trabajan en el campo del patrimonio cultural *Art Nouveau* en Europa la ocasión de intercambiar sus conocimientos y su experiencia en tres campos específicos: Turismo y *Art Nouveau* (Ljubljana, 14 de marzo de 2006), Educación y *Art Nouveau* (Provincia di Varese, 8 de mayo de 2007), y Centros de interpretación del *Art Nouveau* (Nancy, 23 de octubre de 2007).

'Art Nouveau y ecología' (2010-2015)

Temática de nuestro proyecto actual, este vínculo entre *Art Nouveau* y ecología no es necesariamente evidente a simple vista: a la vuelta del siglo, la ecología en cuanto a ciencia¹⁶ sólo se encuentra en sus primeros pasos y el concepto de ecología en el sentido amplio no existe todavía. La llegada de nuevos instrumentos ópticos tales como el microscopio que permite el estudio en

profundidad de la naturaleza, cuyas representaciones conocen una amplia difusión y recepción en Europa. La naturaleza se convertirá, pues, en una de las fuentes fundamentales de inspiración para los artistas del *Art Nouveau* que la harán entrar en las viviendas. Oponiéndose a las desviaciones de la industrialización a ultranza, los creadores de esta corriente van a interrogarse sobre la persistencia de la producción artesanal o la necesidad de entregar a la industria modelos de buena calidad y duraderos con el fin de realzar el nivel estético de la producción en masa. Han adaptado el *Art Nouveau* a los nuevos modos de vida modernos (alumbrado, higiene, etc.) y al mismo tiempo han adaptado el acercamiento con la naturaleza y han potenciado ideas innovadoras para la circulación del aire y de la luz especialmente, con tantas pistas interesantes que las ciudades colaboradoras en el proyecto¹⁷ han considerado pertinente volver a explorarlas hoy en una perspectiva urbanística ecológica, en el marco del proyecto europeo "Art Nouveau y Ecología" (2010-2015).

Este proyecto tiene como objetivo principal seguir con las actividades ya existentes en la red *Art Nouveau Network*, al mismo tiempo que se sensibiliza al gran público europeo con las cuestiones medioambientales a través de una reflexión interdisciplinaria compartida en el enlace entre el *Art Nouveau* y la ecología, estudiando innovaciones de finales del siglo XIX para compararlas con las iniciativas duraderas actuales.

Con el fin de responder a este ambicioso proyecto y de sensibilizar a tanto público como sea posible, los colaboradores del proyecto han elaborado diferentes actividades: la exposición itinerante "Naturalezas del Art Nouveau" impulsará al gran público hacia una perspectiva original del *Art Nouveau* y de su relación con la naturaleza, mostrando la evolución de la materia prima convertida en materiales de estilo Modernista, gracias a una rica iconografía documentada con ilustraciones inspiradas en la botánica y los elementos naturales. Dos fascículos de esta exposición itinerante circularán a la vez en todas las ciudades participantes en el proyecto de 2013 a 2015¹⁸, así como en otras localidades europeas una vez finalizado el proyecto. Un catálogo sobre el mismo tema permitirá inscribir esta acción a largo plazo (figura 4).

Además de un coloquio internacional en 2010 sobre el tema "Recepción del *Art Nouveau*"¹⁹ que era también la ocasión de festejar el décimo aniversario de la red, el proyecto ha organizado cinco nuevos Laboratorios históricos²⁰. Los diferentes temas elegidos (tres ya realizados y dos próximamente) pueden también atraer tanto a los profesionales como al gran público y

16) El término «ecología» es acuñado en 1666 por el biólogo alemán Ernst Haeckel (1834-1919). Ecología: Ciencia que tiene como fin las relaciones de los seres vivos (animales, vegetales, microorganismos) con el medioambiente, así como con los otros seres vivos.

17) Ålesund, Aveiro, Bad Nauheim, Barcelone, Bruselas, Glasgow, Helsinki, La Chaux-de-Fonds, La Havana, Ljubljana, Nancy, Regione Lombardia, Riga y Terrassa.

18) La exposición estará presente en Terrassa desde principios desde mayo hasta finales de julio de 2014 y en Barcelona desde diciembre de 2014 hasta febrero de 2015.

19) Las actas del coloquio están disponibles en la página web www.artnouveau-net.eu.

20) Las actas de los laboratorios históricos están disponibles en la página web www.artnouveau-net.eu.

abordan la influencia de la naturaleza en el *Art Nouveau*, así como problemáticas ligadas a la ecología: “El herbario *Art Nouveau*” (Terrassa, 3 de junio de 2010), “El turismo y la Preservación del Patrimonio *Art Nouveau*: ¿fuente de financiación... fuente de problemas?” (Barcelona, 4 de junio de 2011), “Naturaleza, creatividad y producción en la época *Art Nouveau*” (Milán, 19 de noviembre de 2011), Materias primas y *Art Nouveau* (Aveiro, 26 de junio de 2013) y el que va a desarrollarse en Riga, en septiembre de 2014, cuyo tema está todavía por determinar (figura 5).

También han sido ideados sobre este tema nuevos intercambios multilaterales²¹ destinados a los profesionales del *Art Nouveau*: “Nuevas tecnologías y redes sociales en la difusión del patrimonio, desafíos y oportunidades” (Barcelona, 2011), “Edificios clasificados, políticas de protección y de apoyo financiero a través de la Unión europea” (Bruselas, 2010 y Helsinki, 2013) y “Mobiliario de una casa Modernista: ¿cuál es el equilibrio entre los elementos que faltan y los científicos?” (Ålesund, 2014).

En todos sus proyectos, la red *Art Nouveau Network* ha prestado una atención particular a la parte educativa y a la sensibilización del público joven a las problemáticas encontradas para la salvaguarda de este patrimonio. En el marco del proyecto *Art Nouveau* y ecología, herramientas pedagógicas destinadas a niños y jóvenes serán lanzadas con el fin de sensibilizar sobre las problemáticas ecológicas actuales: un cuaderno de actividades destinado a los 7-11 años acompañará a la exposición “Naturalezas del *Art Nouveau*”, con juegos y animaciones; el segundo iniciará a los niños hacia comportamientos ecológicos y hacia la botánica a través de una presentación lúdica con ayuda de pegatinas. También serán desarrolladas aquí actividades ecológicas y se podrán consultar libremente en la página web de la red (www.artnouveau-net.eu).

Finalmente, la red *Art Nouveau Network* desea encontrar soluciones para que el patrimonio *Art Nouveau* sea accesible a los invidentes, lanzando un Laboratorio de innovación destinado al establecimiento de un estudio de factibilidad para una exposición de sillas *Art Nouveau* dirigidas especialmente a ese público. Por la riqueza de sus materiales y de sus formas, el *Art Nouveau* se presta, en efecto, particularmente bien a otras experiencias sensoriales como el tacto. Esta iniciativa permite, pues, cambiar la idea preconcebida que consiste en pensar que un patrimonio como el *Art Nouveau* puede ser rechazado o apreciado solo por la vista.

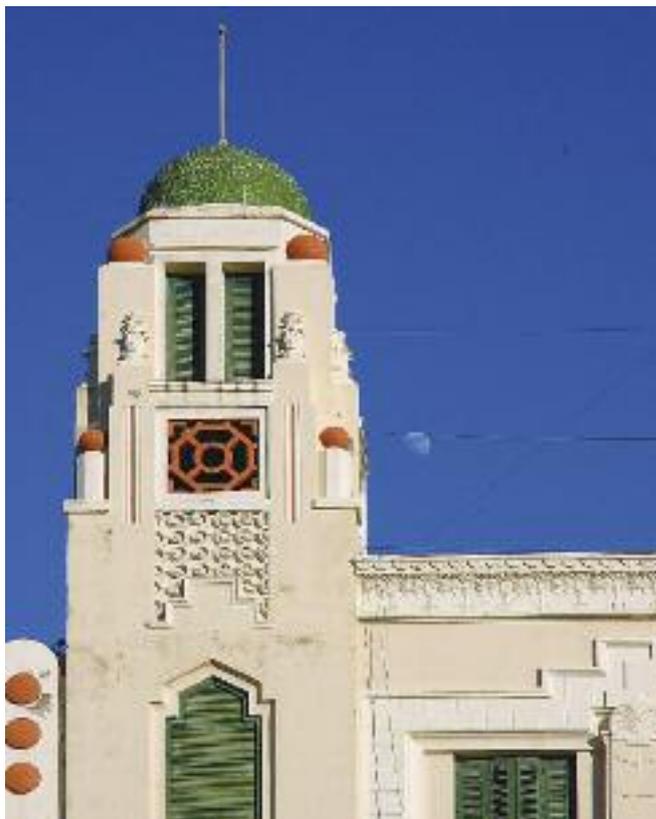
Reforzado con sus experiencias europeas, la red *Art Nouveau Network* se ha constituido en asociación²² desde 2007 para seguir con esta cooperación,



(Figura 5) Portada del programa del coloquio “Materias primas y *Art Nouveau*” Red *Art Nouveau Network* (Diseño: Ellemelle).

desarrollar proyectos cada vez más motivadores e innovadores y perpetuar su acción.

La adhesión de Melilla a la asociación en 2011²³ forma parte de nuestra voluntad de apertura geográfica y representa el espíritu de unidad en la diversidad que caracteriza a Europa y al movimiento Modernista (figura 6). □



(Figura 6) Melilla, Enrique Nieto, Torre del Palacio de la Asamblea, 1948.

21) Los programas de intercambios multilaterales están disponibles en la página web www.artnouveau-net.eu.

22) Ålesund, Barcelona, Bruxelles-Brussel (Region), Bruxelles-Brussels (Museo Horta), Bad Nauheim, Budapest, Darmstadt, Glasgow, Helsinki, La Chaux-de-Fonds, La Habana, Ljubljana, Lodz, Melilla, Nancy, Oradea, Provincia di Varese, Varese Europea, Regione Lombardia, Reus, Riga, Tbilisi, Terrassa, Wien.

23) Adhesión a través de la “Fundación Melilla Ciudad Monumental”.

Conservación e innovación en los cascos antiguos

El caso italiano

Conservation and innovation in the old quarters. The Italian case

Luca Rinaldi

Soprintendente de Bienes Arquitectónicos y Paisajísticos, Turín
(Ministero per i Beni e le Attività Culturali)
luca.rinaldi@beniculturali.it

Resumen

La inserción de arquitectura contemporánea en centros históricos es un tema muy debatido en Italia. El Ministerio de Bienes Culturales mantuvo posiciones críticas respecto a la sustitución de edificios, especialmente en los casos de ciudades con una gran heredad artística. Sin embargo, una nueva sensibilidad se ha desarrollado durante las últimas décadas, posibilitando soluciones compartidas y nuevas adiciones arquitectónicas. Y, aunque no numerosos, estos ejemplos son testigos de la posibilidad de nuevas expresiones estilísticas en las áreas históricas italianas, más allá de lo ya ganado por las recientes intervenciones en el campo de la renovación de los espacios museísticos y teatrales.

Summary

The insertion of contemporary architecture within historic centers, is a well debated subject in Italy. The Ministry of Cultural Heritage maintained critical positions regarding the substitution of buildings, particularly in the case of cities with a high density of artistic heritage. However, during the last few decades a new sensitivity has developed, giving rise to shared solutions for new architectural additions. These examples, although not numerous, witness the feasibility of new stylistic expressions within Italian historic areas, even beyond the boundaries already gained by recent interventions, notably in the field of renovation of museum and theatre spaces.

Palabras clave

s. 19; s. 20; s. 21; Italia; Arquitectura Contemporánea; Arquitectos; Centros históricos; Cascos antiguos; Conservación del Patrimonio; Ministerio de Bienes Culturales; Reformas urbanas; Técnicas de construcción.

Key words

19th century; 20th century; 21th century; Italy; Contemporary Architecture; Architects; Historic centers; Old town; Heritage Conservation; Cultural Property Ministry; Urban reforms; Construction techniques.



(Figura 1) R.Moneo, proyecto de nuevo edificio en Piazza della Libertà, Udine (2011).

La mayor parte de grandes proyectos de arquitectura contemporánea, propuestos durante el último decenio para los cascos antiguos italianos, se encuentran hoy detenidos¹.

Ni siquiera los grandes protagonistas de la arquitectura internacional han tenido éxito y sus propuestas han sido canceladas o reajustadas. Es el caso de los proyectos de Isozaki para la entrada posterior de la Galleria degli Uffizi en Florencia, de Gehry para la Piazza dei Musei de Modena, de Koolhaas en el Gran Canal de Venecia, de Moneo para la Piazza della Libertà en Udine (figura 1), de Bofill para el Paseo Marítimo de Salerno, y de Grassi para la reconstrucción del Teatro Romano de Brescia. Actualmente la contemporaneidad se expresa, en los contextos históricos italianos, solamente a través de los proyectos para espacios interiores, en particular los de los museos.

Muchos críticos, en las principales revistas de arquitectura nacionales, se preguntan el porqué de ese rechazo, por parte de la cultura italiana, hacia la transformación. Intervenciones aceptadas en toda Europa, en Italia son objeto de infinitas polémicas.

La explicación se halla sólo en parte en la importancia y difusión del patrimonio artístico del país. La retórica –soportada también por parte de los exponentes de las principales instituciones– de poseer más de la mitad del patrimonio cultural mundial es alimentada también por los reconocimientos de la UNESCO y por el número de sitios declarados Patrimonio de la Humanidad, más elevado que en otros países. La primacía en los estudios de Historia del Arte, de la Arquitectura y de la Arqueología, y sobre todo en el sector de la restauración, donde Italia es pionera en el mundo, es universalmente reconocida. Las huellas de la historia, de una memoria viva en los monumentos aún existentes de las civilizaciones pasadas, que han dejado una estratificación significativa desde las épocas más antiguas, atraen imponentes flujos turísticos. Al turismo cultural, en gran expansión, se encuentran vinculados otros sectores económicos, como la artesanía, la moda, la gastronomía. Existe, por tanto, en Italia una inclinación natural a jactarse del propio pasado, y al mismo tiempo a considerar el patrimonio histórico-artístico como fuente de conocimiento, pero también de beneficio económico.

¹ El texto retoma en parte la intervención que tuvo lugar en abril de 2012 en el Hotel TRYP Melilla Puerto de Melilla, en el ámbito del Convenio “Ciudad Antigua Ciudad Moderna: Conservación e Innovación”, organizado por la Ciudad Autónoma de Melilla y por la Fundación Melilla Ciudad Monumental. En aquella sede la reflexión sobre la transformación de los centros históricos se extendía al panorama europeo.



(Figura 2) La reconstrucción durante la Postguerra. Centros históricos en Sicilia: Agrigento y Sciacca.

Durante todo el siglo XIX, Italia es aún visita obligada en el Grand Tour, donde se pueden admirar los vestigios del arte del pasado en escenarios paisajísticos incontaminados. Por lo tanto, es natural que, a diferencia de lo que sucede para la restauración arquitectónica, donde la primera teoría orgánica es propuesta por Camillo Boito en 1883 en el IV Congreso de Ingenieros y Arquitectos en Roma, las reflexiones sobre la exigencia de tutela y transformación controlada de los cascos antiguos lleguen sólo a principios del nuevo siglo, por mérito de Gustavo Giovannoni. Seguramente el primer desarrollo industrial consistente en Italia, que tuvo lugar en los dos últimos decenios del siglo XIX, y el nacimiento de una burguesía capitalista en las grandes ciudades del Norte trajo como consecuencia importantes transformaciones en las ciudades de mayores dimensiones, realizadas con la motivación del “saneamiento” de los barrios más pobres y deteriorados, aunque la reconstrucción se haya llevado a cabo, como era natural en aquella época, utilizando un lenguaje ecléctico que se adaptaba al carácter de los edificios históricos

Gustavo Giovannoni², que no es una casualidad que sea un ingeniero *higienista*, se encuentra de este modo no preparado para discutir no sobre la inserción de las nuevas arquitecturas, sino sobre el planeamiento de la reforma urbanística. Su amplio conocimiento de las teorías europeas sobre este tema, elaboradas sobre todo en ámbito alemán, lo lleva a criticar abiertamente la lógica de los ejes “rectilíneos”, puesta en práctica en Italia a partir de la Ley de Nápoles de 1865, que

La inserción de la arquitectura contemporánea en los cascos antiguos en Italia es tema de debate

Sin embargo, en Italia existe también el sistema más rígido de control de las transformaciones de la arquitectura y de los cascos antiguos. La tutela es ejercida por las Soprintendenze per i Beni Architettonici, organismos institucionales nacidos en 1907 en el ámbito del Ministerio de Educación, pero que tienen origen en las Oficinas Regionales para la Conservación de los Monumentos, instituidas en 1891.

Históricamente otros países –Francia e Inglaterra sobre todo– pueden preciarse de poseer un debate sobre la tutela más rico y articulado a lo largo del siglo XIX, pero debemos recordar que éste se origina por una serie de factores –las destrucciones de los monumentos en época de la Revolución Francesa, la rápida industrialización y la consiguiente transformación de los centros históricos ingleses– que en Italia no existen.

regulaba la expropiación forzosa de los inmuebles de utilidad pública y que había sido aplicada en las principales ciudades italianas (Via Dante en Milán, via Micca en Turín...) en favor de una remodelación “artística” del sistema de las calles y de las plazas de los centros históricos, evidentemente influenciado por las teorías de Sitte. Es interesante anotar cómo precisamente a Giovannoni se debe la concepción, todavía actual, de que los testimonios históricos van desde el monumento a la ciudad. En la ciudad, como en los monumentos, se podrán eliminar las superposiciones utilitarias, es decir, las partes que no deriven de la estructura originaria, consiguiendo sanear y liberar las manzanas (teoría del “espaciamento”).

Las proposiciones de Giovannoni, seguramente la personalidad más influyente de la cultura de la

2) De Gustavo Giovannoni (1873-1947) ver «Vecchie città ed edilizia nuova», En: *Nuova Antologia*, v. CLXV, 1913 —reeditado en 1931—.



(Figura 3) M. Botta, nueva sede de Campari en Sesto S. Giovanni (MI) (2009).

restauración en el periodo de entreguerras en Italia, se aplican solamente en las pequeñas ciudades artísticas (Bérgamo Alta, Bari) o en un barrio determinado (en Roma, Florencia, Siena) mientras que el Régimen Fascista, especialmente a partir de los años treinta, se encarga de renovar en las ciudades principales el tejido histórico, lo “pintoresco sucio” como lo definía Mussolini, con operaciones de demolición. Sin embargo, aquí hay que recordar que el lenguaje de la arquitectura oficial del Régimen se inspira intencionalmente en la tradición arquitectónica italiana, y estos nuevos ambientes, caracterizados por una especie de “racionalismo clasicista”, hoy día parecen menos ajenos que los de la ciudad de la Postguerra, aunque por primera vez se introduzcan esos aumentos exagerados de volumen que caracterizan la época de la Reconstrucción (figura 2).

Giovannoni muere en 1947. Rechazó siempre la arquitectura contemporánea y el funcionalismo como pretensión de racionalidad válida en todos los casos y, consecuentemente, apoyó para la nueva arquitectura el estilo “Novecento” de Muzio y el monumentalismo “pasatista” de Piacentini. Esta posición será la base a

partir de la cual se desarrollarán las teorías más conservadoras de la Postguerra.

Las grandes destrucciones de la II Guerra Mundial, y la consiguiente, impetuosa y a menudo confusa, reconstrucción, vuelven a abrir el debate urbanístico sobre los cascos antiguos, esta vez ya no en lo relativo al diseño de los nuevos espacios, sino en la relación entre antiguo y nuevo. A las tesis más radicales del Movimiento moderno (disolución de las ciudades, respeto sólo de los monumentos aislados del centro antiguo) se añade el abandono definitivo de la referencia al pasado en las nuevas arquitecturas, caracterizadas a partir de ahora por un *International Style*. Entre 1950 y 1965 se realizan en Italia los mayores desastres: casi todos los centros históricos son objeto de reconstrucciones de edificios con volumetrías absurdas, de pura especulación, y de calidad discutible.

En 1950, en el VIII Congreso de Historia de la Arquitectura, se produce la primera denuncia de los daños causados por la reconstrucción, y por la superposición brutal entre construcción moderna y ciudad antigua. Naturalmente la mayor parte de los participantes, los exponentes punteros de la



(Figura 4) R.Meier, nuevo museo del Ara Pacis, Roma (1999-2006).

arquitectura y del urbanismo italiano, es favorable a las sustituciones de edificios y a la continuidad histórica de la ciudad. Sin embargo, entre los contrarios se encuentra Cesare Brandi³, el historiador del arte, punto

Mientras el debate académico se concentra en estos temas, en la práctica los intereses de explotación especulativa de las áreas, ligados al boom económico y al desplazamiento de millones de trabajadores hacia las áreas productivas del país, determinan los nuevos escenarios urbanos. El partido de los conservadores obtiene alguna victoria, como la clamorosa suspensión de los proyectos de Wright para la Casa Masieri en el Gran Canal y de Le Corbusier para el nuevo Hospital de Venecia. Pero en otros lugares, en ciudades artísticas menos prestigiosas, arquitectos y aparejadores tienen manos libres. Por otro lado, las Oficinas encargadas de la tutela de los bienes arquitectónicos (Soprintendenze) son vistas como defensores anacrónicos del pasado, y son a menudo ignoradas. Los funcionarios (Soprintendenti) pierden autoridad, y son alejados gradualmente de sus cargos académicos. En periódicos y revistas nacen entonces las polémicas contra la especulación en la construcción y la nueva arquitectura, gracias también a la actividad de asociaciones de tutela del arte y del paisaje, como Italia Nostra, fundada en 1956.

A principios de los años sesenta el clima cambia lentamente. El Congreso de Gubbio de 1960 plantea la cuestión de la salvaguardia integral de los cascos antiguos y lleva a la fundación de la ANCSA (Associazione Nazionale Centri Storico Artistici); en 1963 se publica la primera edición de la Teoría de la Restauración de Cesare Brandi, en 1964 la Carta de Venecia define con claridad

Las Soprintendenze de Bienes Arquitectónicos mantienen una posición crítica hacia las sustituciones edilicias en ciudades artísticas

de referencia para la cultura de la restauración, no sólo italiana, todavía hoy. Para Brandi la espacialidad, propia de la perspectiva renacentista y ligada a la civilización urbanística italiana, es negada por el espacio ilimitado y caótico moderno y por su arquitectura indiferente. Tesis crítica que retoma Roberto Pane⁴, la figura más eminente en esta fase del debate, que, sin embargo, invita a pasar desde las posiciones más radicales de no reconciliación a la búsqueda de una síntesis, que él encuentra en la exigencia, en la inserción moderna, de una relación volumétrica con lo existente. Un problema de masas y no de formas, aunque la apreciación por la arquitectura “menor”, como traducción empírica de valores artísticos, hace inclinar la elección, en lo nuevo, hacia arquitecturas de ambientación.

los límites y los modos de la intervención en los cascos antiguos, y en 1966 la Comisión parlamentaria Franceschini denuncia el deterioro del patrimonio cultural en Italia, en parte causado por la devastación de los cascos antiguos debida a la especulación edilicia. En los años setenta esta tendencia se refuerza. En 1975, Año del Patrimonio Arquitectónico, se presentan en el Congreso de Amsterdam los primeros resultados de la “conservación integrada” del casco antiguo. El caso de Bolonia se convierte en un modelo de intervención europeo⁵. Se amplía finalmente el campo desde el problema estético al problema económico-social, es decir, a la sostenibilidad de la conservación.

En este mismo año se crea el nuevo Ministerio de Bienes Culturales y, finalmente, se refuerza la estructura

3) Las tesis de Brandi sobre la compatibilidad de la intervención moderna en los centros históricos en «Il nuovo sul vecchio» (1964), publicado en *Il restauro. Teoria e pratica*, bajo la dirección de M.Cordaro, Roma, 1994. Su célebre *Teoria del restauro* es de 1963.

4) De R.Pane *Città antiche edilizia nuova*, Nápoles, 1959, y *Attualità dell'ambiente antico*. Florencia, 1967.

5) CERVELLATI, P. L. y SCANNVINI, R. *Bologna, política e metodología del restauro*. Bolonia, 1973;



(Figura 5) A. Isozaki, proyecto para la salida posterior de la Galleria degli Uffizi, Florencia (1998).

de las Oficinas encargadas de la tutela a nivel regional (Soprintendenze).

Se difunden, a partir de finales de los años setenta, los temas de la recuperación y de la rehabilitación urbana. La hegemonía, al menos en este sector, de las políticas sociales de la izquierda, hace que muchos ayuntamientos (Bologna⁶, Módena, Brescia) promuevan el estudio y la recuperación de los barrios de los centros históricos, con el objetivo de mantener a los residentes y sostener las actividades económicas tradicionales.

Una gran ayuda llega de los estudios sobre las tipologías de construcción, desarrollados en la posguerra por Saverio Muratori, y aplicados en primer lugar para la lectura del tejido urbano de Venecia y Roma, y del desplazamiento del interés en el estudio de la tecnología de construcción aplicada a proyectos de nueva arquitectura a la recuperación de las antiguas tradiciones constructivas.

El resultado de este debate lleva en los años ochenta a volver a lanzar, después de medio siglo de ofuscamiento, el tema de la restauración arquitectónica y urbana. Se abren paso nuevas teorías. La conservación de lo existente vuelve a ser una necesidad prioritaria frente a las exigencias de la transformación urbana. La arquitectura contemporánea italiana también parece sentir esta necesidad: un grande historiador del Barroco, Paolo Portoghesi, lanza en la Bienal de Venecia de 1985 el Postmoderno como estilo de la nueva arquitectura, en continuidad con la tradición del pasado.

Se refuerza en estos años la tendencia a cerrar las puertas en los centros históricos italianos a la nueva arquitectura, al *International Style* que se está difundiendo en todo el mundo. Esta tendencia es generalmente apoyada, más que por las administraciones locales, por las mismas Oficinas de Bienes arquitectónicos (Soprintendenze). El sistema

legislativo de protección de los edificios histórico-artísticos se amplía también a la arquitectura del siglo XIX y de principios del XX. La misma transformación de los edificios de propiedad pública o de entes religiosos se somete obligatoriamente a la aprobación del Ministerio de Bienes Culturales (figura 3). Las posiciones más rígidas son sostenidas por gran parte del mundo de la cultura y por las asociaciones de tutela.

El bienestar económico del país en estas décadas, anterior a la crisis de los últimos años, orienta naturalmente las inversiones hacia el sector inmobiliario, pero las iniciativas de explotación especulativa son detenidas por la prohibición general de realizar sustituciones de edificios, dentro del perímetro de los cascos antiguos, es decir, derribos y reconstrucciones. El camino que se elige a menudo para convencer a la opinión pública y a los órganos de tutela es entonces el de dirigirse a las principales *estrellas* de la arquitectura italianas y extranjeras, para obtener en general, gracias a



(Figura 6) M. Botta, rehabilitación del Teatro alla Scala, Milán (2002-04).

6) COMUNE DI BOLOGNA. *Risanamento conservativo del centro storico di Bologna*. Bologna, 1979



(Figura 7) I. Gardella, nueva Facultad de Arquitectura, Génova (1975-1989).

la *griffe* y a la firma prestigiosa del arquitecto, significativos incrementos volumétricos. Pero las propuestas, especialmente si tienen que ver con las ciudades artísticas más importantes, sufren, además de

(figura 6). Fuera de los cascos antiguos las transformaciones siguen el modelo de otras ciudades europeas, incluso cuando se trabaja en contacto con porciones de tejido histórico o de edificios de interés histórico que son conservados. En estos casos se mide la incapacidad de la nueva arquitectura en resolver los problemas de convivencia armónica entre antiguo y nuevo.

A partir de los años ochenta, precisamente por las particulares condiciones del debate, nace sin embargo una nueva sensibilidad también en los profesionales italianos. Estos arquitectos (Ignazio Gardella (figura 7), Gabetti e Isola, Massimo Carmassi, Paolo Zermani (figura 8), Guido Canali, Adolfo Natalini, y otros), partiendo generalmente de un estudio exhaustivo del contexto histórico, urbanístico y arquitectónico, han logrado, en sus mejores obras, una síntesis feliz entre exigencias contemporáneas y respeto del pasado. Esta se obtiene con un uso prevalente de materiales tradicionales, por ejemplo el ladrillo y las piedras locales, con el control de las volumetrías de construcción y con un adecuado control de la relación en las fachadas entre los vacíos y los llenos. El tratamiento de las masas es el propio de la construcción histórica, mientras las formas son contemporáneas. Estas soluciones parecen indicar un camino compartido en el interior de la especial condición italiana, seguramente distinta respecto a Europa por las razones descritas anteriormente, en el momento en que se plantea la necesidad de intervenir en los centros históricos con proyectos de reforma del tejido constructivo y no de simple adecuación o rehabilitación. □

En las últimas décadas, una nueva sensibilidad ha llevado a soluciones aceptables de inserción de nuevas arquitecturas

la lentitud crónica de la burocracia italiana, el bombardeo de las críticas. El nuevo museo del Ara Pacis en Roma, de Richard Meier (figura 4), una de las poquísimas obras realizadas por un intérprete famoso de la arquitectura extranjera en los centros italianos; al contrario, la nueva entrada de los Uffizi de Arata Isozaki, proyecto de 1998 aprobado y que aún no se ha realizado, sigue definiéndose como un “surtidor de gasolina tejano”, un “somier”... (figura 5).

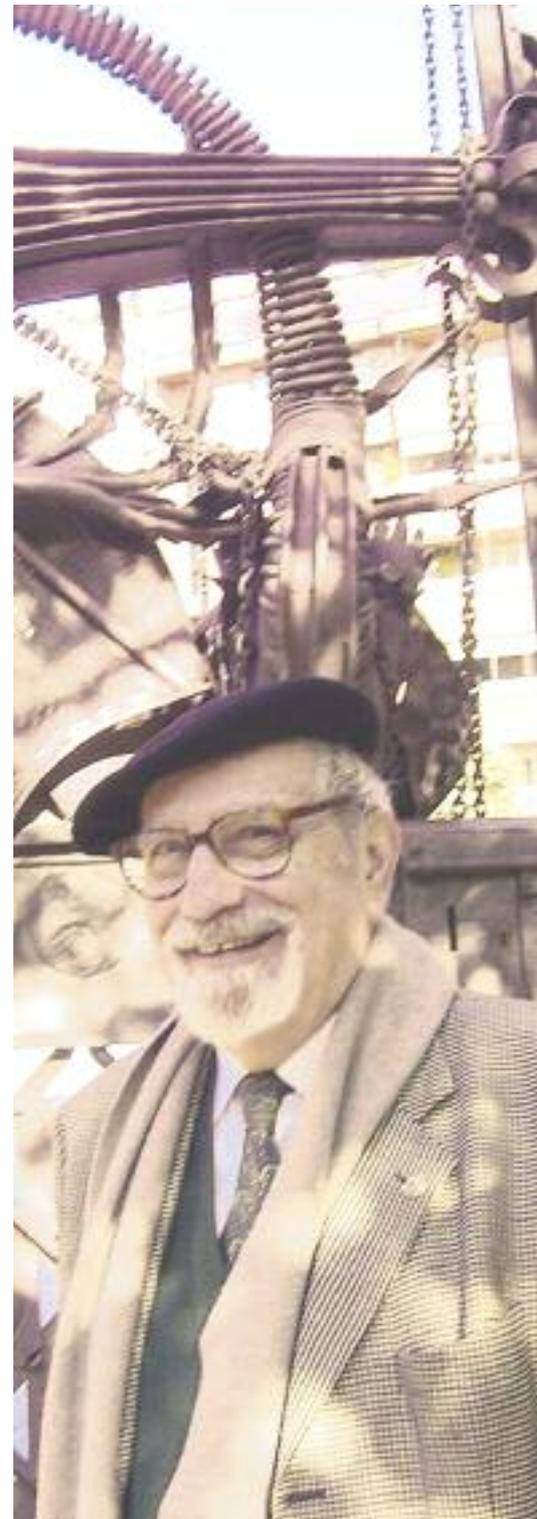
El espacio dejado a los maestros de la arquitectura contemporánea se restringe por lo tanto a la sola reforma de los edificios existentes. En este caso, especialmente en las nuevas instalaciones de los museos o en el acondicionamiento de espacios para el espectáculo (por ejemplo, teatros), los ejemplos son numerosos, y conciernen también a las principales ciudades artísticas



(Figura 8) P. Zermani, compleción del Monasterio de S. Salvatore en Camaldoli, Florencia (1998-99).

Adiós, Profesor Bassegoda,
Joan Bassegoda Nonell
(Barcelona, 1930-2012)

Me despido del que ha sido el mentor de Antoni Gaudí durante más de tres décadas, recordando todos los momentos que vivimos juntos desde que lo conocí allá por el año 1979 en la sede de la Cátedra Gaudí, la famosa Finca Güell que él se había ocupado de recuperar, aun faltaba ponerle la lengua bifida al dragón, y menuda lengua había tenido, e



inmediatamente me encargó realizar la lengua; ese fue nuestro primer contacto y con ello él me abrió las puertas a Gaudí

No podré olvidar los maravillosos cursos de Doctorado que impartió durante muchos años en el Archivo de la Corona de Aragón y en la Catedral de Barcelona, a los que asistí asiduamente dos veces por semana los lunes y martes después del trabajo.

A estos cursos asistían los alumnos matriculados que esperaban realizar su tesis doctoral y estábamos también los habituales oyentes que ganábamos en número a los futuros doctores; todos ellos o la gran mayoría eran extranjeros, principalmente latinoamericanos, algún que otro europeo y varios Japoneses o Australianos, un conjunto muy internacional igual que el interés por la obra de Gaudí.

Asistí durante mas de ocho años a estos cursos donde amplié mis conocimientos sobre la arquitectura, la restauración, el patrimonio y también sobre ecología o paisajismo, pero además allí conocí retazos de nuestra historia e hice buenos amigos; no cabe duda que sus clases fueron todas magistrales y únicas y que cada conferencia estaba profusamente ilustrada y absolutamente llena de contenidos.

A partir de allí y ya con mi bagaje a cuestas intenté, y aun lo hago, convertirme en un profesional especializado en la obra de Gaudí y creo que con su ayuda pude transitar algunos peldaños.

Han sido más de treinta años en los que compartimos largas conversaciones a horas intempestivas de la mañana, incluso de festivos, dialogando sobre los detalles de las obras de Gaudí o sobre su vida. Incluso llegamos a compartir algún descubrimiento, ya sea en una fotografía, en un documento o en alguna obra inédita, y alguna vez hasta competimos por su publicación, pero siempre con lealtad.

Gracias a sus libros y memorias publicadas pude conocer su interés por las obras de Enrique Nieto en Melilla y alguna vez comentamos su visita a esa ciudad y la de su colaborador en la cátedra, Salvador Tarragó.

El profesor siempre recordó mi santo, San Luis Gonzaga y se convirtió para mí en una referencia; cada 21 de junio recibía su felicitación, devuelta por mí el día de San Juan.

Trabajamos en muchos proyectos, él como arquitecto y yo como escultor, la gran exposición Gaudí que visitó 18 países y que fue comisariada enteramente por el profesor Bassegoda i Nonell, la parada de frutas La Ramona en el mercado de la Boquería, la rehabilitación de la Casa Berenguer de la calle Diputación o las fotografías de las vidrieras de la Catedral de Barcelona, entre otras.

Gracias a él y a sus relaciones, los trabajos de restauración se fueron sucediendo y mi conocimiento de los detalles gaudinianos fue aumentando, pero el sumum vendría de la mano de su amigo Josép Maria Garrut que me incorporó a la casa-museo Gaudí del Park Güell y allí pude prácticamente palpar a Gaudí y su esencia. Casi se sentía entre esas paredes la respiración

lenta del maestro, y sus ideas aun estaban presentes en sus objetos, sus libros y sus muebles.

Ya no se repetirán sus conferencias o sus textos, en los que comunicaba sus conocimientos profundos sobre la Historia de la Arquitectura y la del arte en general: la del Arte con mayúsculas, pero aun así no podremos olvidar todo lo que hemos vivido juntos.

Su currículum ha sido mucho más extenso que nuestra relación y me gustaría adjuntar unas pinceladas del mismo para despedir con honores a este gran erudito.

En marzo de 1957 se tituló como arquitecto en la ETSAB y en 1960 obtuvo el título de doctor por la UPC. En 1968 fue nombrado director de la Cátedra Gaudí (UPC) cargo que ocupó hasta el año 2000, en que pasó a ser conservador de la misma.

También se dedicó a la restauración de edificios como la catedral de Barcelona, la de Tarragona, Tortosa o la de La Seu d'Urgell, Santa Maria del Mar, los monasterios de Pedralbes y Poblet, el Palau de la Música Catalana, el Gran Teatre del Liceu o la Llotja de Mar.

En 1964 participó en la fundación de ICOMOS (Internacional Council of Monuments and Sites), entidad de la que llegó a ser presidente en los ochenta. En 1966 fue elegido presidente de Amics de Gaudí, entidad que todavía encabezaba. Fue catedrático de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (que presidió hasta que fue relevado por el actual presidente Jordi Bonet Armengol), y la Reial Acadèmia de Doctors, de las que fue académico numerario, y por las reales academias de Bellas Artes de Madrid, Sevilla, A Coruña y Málaga. Además, recibió la Medalla de Oro de Bellas Artes (1989) y la Medalla Pro Ecclesia et Pontífice (2003) y fue Honorary Fellow del American Institute of Architects de Washington.

Autor de libros tan importantes como *El Gran Gaudí* (1989) o *The designs and drawings of A. Gaudí*, publicado en 1983 en colaboración con el profesor G.R. Collins, reconocido como uno de los trabajos más exhaustivos sobre los dibujos de Gaudí y muchas monografías dedicadas a destacados edificios de Gaudí (Casa Batlló, La Pedrera, los pabellones de la Finca Güell, el Palacio Episcopal de Astorga) y al mismo Antoni Gaudí, todas ellas traducidas a muchos idiomas.

En su trabajo de divulgación de Gaudí comisarió muchas exposiciones, entre ellas la que preparó en 1984 para el Centre Cultural de La Caixa, en la que tuve la enorme suerte de poder colaborar.

Hemos perdido una figura importante de la arquitectura y de la Historia del Arte en España, aunque la historia siempre sea parcial y aun esté por escribirse.

Luis Gueilburt
Director académico del Taller Gaudí



1. JUAN DíEZ SÁNCHEZ.

Diego Mullor, un artista entre Occidente y Oriente.

Col. Ensayos Melillenses, 7. Melilla: Ciudad Autónoma, 2012.

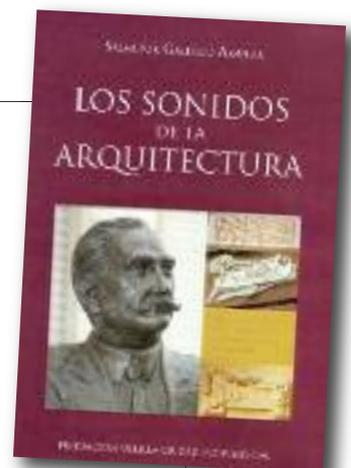
Esta edición, de corte biográfico, quiere y consigue conmemorar el centenario de la llegada de Diego Mullor a Melilla (1911). A través de sus páginas podemos seguir, gracias a las fuentes hemerográficas, documentales y orales de las que se nutre el autor, la trayectoria profesional de este insigne artista gaditano, reconocido, principalmente, por la destreza con el lápiz a la hora de trazar sus caricaturas. En este género, aparecen reflejados las personalidades o/y protagonistas de extremas urbes donde él reside, así como aquellos personajes de ambientes y etnias diferentes que conviven en ellas. A modo de facsímil, se nos presenta la obra ilustrada para Nicolás Pérez M. Cerisola 'Figuras del Retablo social melillense'.

2. SALVADOR GALLEGO ARANDA.

Los sonidos de la arquitectura.

Melilla: Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2012.

Curioso formato editorial en DVD, donde se nos presenta un libro sonoro basado en la obra del mismo autor 'Enrique Nieto: un paseo por su arquitectura' (2010). Los contenidos del mismo se han completado y ampliado para adaptarlos al medio, la radio, y para poder satisfacer el tiempo dedicado en los programas semanales (20 a 25 minutos) a conocer los 32 edificios seleccionados y analizados en la edición en papel. Para ello, las fuentes orales y hemerográficas han jugado un papel importante, al nutrir de historia, anécdotas y curiosidades la vida de sus propietarios, inquilinos, comercios o instituciones. Paloma Suárez Herva (COPE Melilla) condujo la serie (2011-2012).

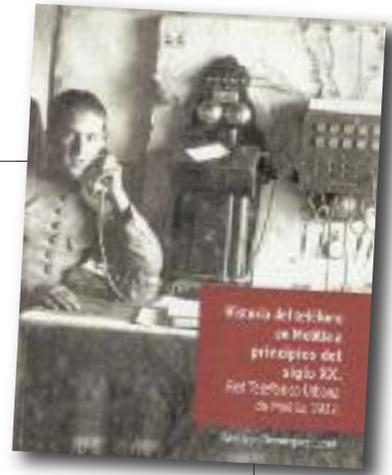


3. SANTIAGO DOMÍNGUEZ LLOSÁ.

*Historia del teléfono en Melilla principios del siglo XX.
Red Telefónica Urbana de Melilla, 1922.*

Col. Ensayos Melillenses, 9. Melilla: Ciudad Autónoma, 2012.

Edición facsímil de la Guía de la “Red Telefónica Urbana”, publicada en julio de 1922 –por Artes Gráficas Postal Exprés–, con el listado de señores abonados por dicha fecha en Melilla, intercalándose con anuncios publicitarios, así como con las instrucciones para su usufructo, formulario para las reclamaciones y tarifas de abonos. A modo de estudio preliminar, el autor nos informa de los inicios de las redes establecidas –militares y civiles (privadas, institucionales o públicas)– como medio de comunicación en la ciudad, así como con su entorno, hasta pasar a manos de la Compañía Telefónica Nacional de España (1933) y la ubicación definitiva de su nueva Central en la calle Prim (1946).

**4. MIGUEL VILLALBA GONZÁLEZ.**

Colección cartográfica de mapas, planos y dibujos de Melilla, en el Archivo General de Simancas (1564/1767).

Melilla: Ciudad Autónoma, Presidencia del Gobierno, 2012.

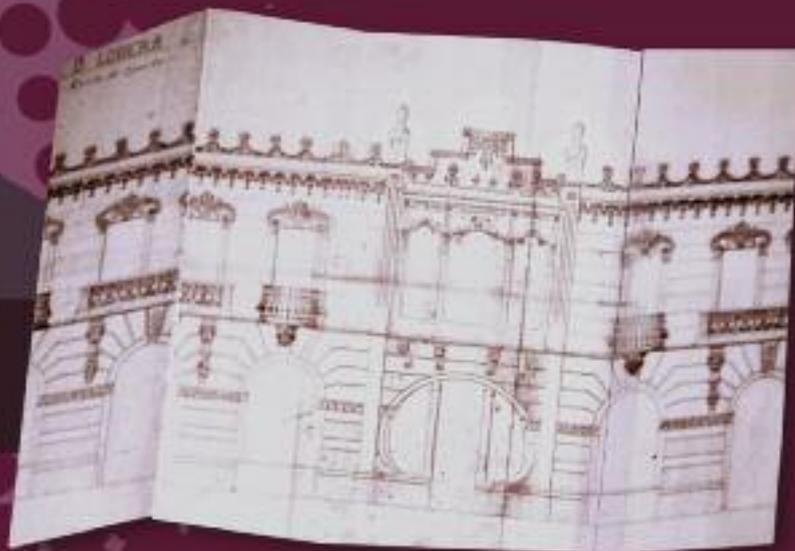
Este libro de protocolo, con formato de carpeta y sentido apaisado, es una edición de lujo que, gracias al convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Ciudad Autónoma, nos presenta el primer volumen de lo que será la “Colección Documental de Melilla”, reproduciendo, en esta ocasión, los documentos que se custodian en el Archivo General de Simancas (Valladolid). Los sesenta y cinco testimonios icónicos existentes, se estructuran en tres partes: mapas y planos de la plaza Melilla y sus alrededores (20), fortificaciones y obras de consolidación (41) y, dibujo y planos del Peñón de Vélez de la Gomera (4). Entre sus objetivos editoriales, su uso para: investigación, difusión, promoción cultural, conservación y defensa del patrimonio melillense.





Enrique Nieto

ARQUITECTO



NORMAS DE PUBLICACIÓN

El texto deberá ser inédito.

El original se entregará en soporte digital, trabajado en Word, con las siguientes características : letra "Times", cuerpo 14, doble espacio y 40 líneas por página. Las páginas deben ir numeradas.

Las citas irán a pie de página y la bibliografía al final del artículo.

El texto deberá ir precedido del nombre del autor/es, centro donde se desarrolla su labor profesional y su e-mail.

La extensión del texto no deberá sobrepasar los 14 folios a una cara.

Se deberán entresacar del texto cuatro o cinco frases (sumarios), de dos o tres líneas, que identifiquen las ideas claves del texto; se entregarán al final del texto identificándolas como "sumarios".

Las ilustraciones deberán ser de calidad para su óptima reproducción.

Se entregarán grabadas en soporte digital. Se adjuntará un texto (pie de foto) identificando cada una de las imágenes.

AKROS



Fundación MELILLA Ciudad Monumental



CIUDAD AUTÓNOMA
DE
MELILLA