CONGRESO INTERNACIONAL

El Modernismo en el Arco Mediterráneo

Arquitectura, Arte, Cultura y Sociedad

CIMAM 2016

Universidad Politécnica de Cartagena

crai UPCT ediciones

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016

CONGRESO INTERNACIONAL

EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

2016 Año del Modernismo CARTAGENA

Universidad Politécnica de Cartagena

crai UPCT ediciones

CIMAM 2016

CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

crai UPCT ediciones

© 2016 Universidad Politécnica de Cartagena
CRAI Biblioteca
Plaza del Hospital, 1
30202 Cartagena
968 325 908
ediciones@upct.es
Primera Edición, 2016
impreso por: Selegráfica S.L. Artes Gráficas

ISBN: 978-84-16325-26-9
Depósito Legal: MU 1.270-2016

ORGANIZA:

Universidad Politécnica de Cartagena
Región de Murcia
Ayuntamiento de Cartagena
Belfri 2012

COLABORA:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación Cartagena
D023 ARTE
COAMU
Restauralia
LORQUIMUR
CYDEMIR
PATRIMONIO INTELIGENTE
PEGIRO
AZUCHE
URDECON
ferrovial agroman
MARCASER
Sika

© De los textos y sus imágenes: los autores. Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

Portada: Vista parcial de la Casa Maestre, en Cartagena. Autor de la fotografía: José Antonio Rodríguez Martín

Maquetación: F. Javier Sánchez Belmonte.

COMITÉ ORGANIZADOR DEL CONGRESO

Collado Espejo, Pedro Enrique (*Universidad Politécnica de Cartagena*)
Chacón Bulnes, José Manuel (*Comisión Beltrí 2012*)
Ferrández García, Juan Ignacio (*Comisión Beltrí 2012*)
García León, Josefina (*Universidad Politécnica de Cartagena*)
García Sánchez, Antonio (*Ayuntamiento de Cart*agena)
García Sandoval, Juan (*Consejería de Cultura y Portavocía*)
Molina Gaitán, Juan Carlos (*Consejería de Cultura y Portavocía*)
Rodríguez Martín, José Antonio (*Comisión Beltrí 2012*)
Ros McDonnell, Diego (*Universidad Politécnica de Cartagena*)
Velasco López, José (*Universidad Politécnica de Cartagena*)

COMITÉ CIENTÍFICO DEL CONGRESO

Alcaraz Quiñonero, Joaquín *(Comisión Beltrí 2012)*
Belmonte Serrano, José *(Universidad de Murcia)*
Berrocal Caparrós, María del Carmen *(Ayuntamiento de Cartagena)*
Cegarra Beltrí, Guillermo *(Comisión Beltrí 2012)*
Cacciavillani, Carlos Alberto *(Universitá G. D´Annunzio di Chieti, Pescara)*
Coll Conesa, Jaume *(Museo Nacional de Cerámica, Valencia)*
Collado Espejo, Pedro Enrique *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Chacón Bulnes, José Manuel *(Comisión Beltrí 2012)*
Di Benedetto, Giuseppe *(Universitá degli Studi di Palermo)*
Fernández Arcas, María Dolores *(Académico Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca)*
Ferrández García, Juan Ignacio *(Cronista Oficial de Cartagena, Comisión Beltrí 2012)*
García Córdoba, Miguel *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
García León, Josefina *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
García Sánchez, Antonio *(Ayuntamiento de Cartagena)*
García Sandoval, Juan *(Consejería de Cultura y Portavocía)*
Jiménez Vicario, Pedro M. *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Jorquera Lucerga, Juan José *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Lacuesta Contreras, Raquel *(Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi)*
Laumain, Xavier *(Centro de Difusión de la Cerámica Nolla)*
Lechuga Galindo, Manuel *(Consejería de Cultura y Portavocía)*
La Spina, Vincenzina *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
López Martínez, José Francisco *(Consejería de Cultura y Portavocía)*
Manteca Martínez, José Ignacio *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Marín Hernández, Francisco *(Académico Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca)*
Marín Sánchez, Rafael *(Universidad Politécnica de Valencia*)
Martí Ciriquian, Pablo *(Universidad de Alicante)*
Martínez Gadea, Vicente *(Académico Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca)*
Martínez Medina, Andrés *(Universidad de Alicante)*
Melgares Guerrero, José Antonio *(Cronista Oficial de la Región de Murcia)*
Mestre Martí, María *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Molina Gaitán, Juan Carlos *(Consejería de Cultura y Portavocía)*
Muñoz Gómez, Francisco Gabriel *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Muñoz Mora, María José *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Murcia Muñoz, Antonio *(Museo del Teatro Romano de Cartagena)*
Navarro Moreno, David *(Universidad Politécnica de Cartagena*)
Páez Burruezo, Martín *(Académico Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca)*
Pérez Navarro, Julián *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Pérez Rojas, Francisco Javier *(Universidad de Valencia)*
Pons Toujouse, Valentí *(investigador del modernismo)*
Ramírez Hernández, Frutos *(arquitecto)*
Ródenas López, Manuel A. *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Rodríguez Martín, José Antonio *(Comisión Beltrí 2012)*
Rodríguez Pomares, Olga *(Universidad de Murcia)*
Ros McDonnell, Diego *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Ros Torres, Josefa *(Universidad Politécnica de Cartagena)*
Saliné i Perich, Marta *(Museo de Cerámica La Rajoleta, Esplugues de LLobregat)*
San Nicolás Del Toro, Miguel *(Consejería de Cultura y Portavocía)*
Sánchez Conesa, José *(Liga Rural Del Campo de Cartagena)*
Tormo Esteve, Santiago *(Universidad Politécnica de Valencia)*
Vázquez Arenas, Gemma *(Universidad Politécnica de Cartagena)*

COLABORADORES:

Nerea Crespo García
María Inmaculada Gálvez Aledo
Ana Elisa Ibáñez Jiménez
Andrea Pedreño Illán

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

En estas breves líneas quiero expresar el honor que representa para la Universidad Politécnica de Cartagena organizar y albergar este Congreso Internacional sobre Modernismo en el Arco Mediterráneo CIMAM 2016, con una representación tan cualificada de investigadores y expertos en los diferentes aspectos que abarca el modernismo y su estudio.

Sin duda este congreso contribuirá a la divulgación de la obra modernista presente en numerosas ciudades a lo largo del arco mediterráneo, pero también será un lugar de encuentro para profundizar en diferentes aspectos relacionados con el modernismo español desde distintos puntos de vista como el arquitectónico, el artístico, el cultural y el social.

Desde la Universidad Politécnica de Cartagena hemos colaborado en la organización del congreso a través de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación, un centro joven dentro de nuestra universidad, pero con una pujanza que en poco tiempo le ha llevado a ser una de las escuelas de arquitectura y edificación más prestigiosas de España. Aprovecho estas líneas para felicitar a los profesores e investigadores que forman parte del comité organizador, encabezados por el profesor Pedro E. Collado, y que con su trabajo han conseguido diseñar un atractivo programa, que abarca prácticamente todas las posibles facetas del movimiento modernista en la zona mediterránea española. Sin duda esta buena labor ha propiciado la gran cantidad de comunicaciones remitidas para su presentación.

Asimismo, agradezco enormemente al resto de organizadores, el Ayuntamiento de Cartagena, la Consejería de Cultura y Portavocía de la Región de Murcia y la Comisión Beltrí 2012, todo el esfuerzo desarrollado para llevar a buen puerto este congreso.

Como su nombre indica, la Politécnica de Cartagena es una universidad de titulaciones técnicas complementada con la Facultad de Ciencias de la Empresa, y que actualmente cuenta con 7.000 alumnos y 600 profesores. Y no son sólo las titulaciones de Arquitectura y Edificación las que podemos relacionar directamente como el modernismo, sino que también otras como la Ingeniería Industrial o, circunscribiéndonos a la comarca del Campo de Cartagena, la Ingeniería de Minas, presentan también importantes puntos de conexión con el modernismo, su época y las causas y consecuencias de su desarrollo.

Termino deseándoles a todos, ponentes y asistentes, un fructífero y provechoso congreso, que les sirva para avanzar en sus líneas de investigación, para identificar nuevas y para hacer nuevos contactos y amigos. Y en paralelo les deseo una agradable estancia en nuestra universidad y en la ciudad de Cartagena. Es un orgullo para la Universidad Politécnica de Cartagena contar con un importante patrimonio arquitectónico, desde La Casa de Misericordia, obra de Víctor Beltrí y actual sede del rectorado, hasta edificios militares del siglo XVIII como el Antiguo Hospital de Marina (sede de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial), el Cuartel de Antiguones (Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Telecomunicación y Biblioteca) y el Cuartel de Instrucción de Marinería (Facultad de Ciencias de la Empresa), donde se desarrolla el congreso. Les animo a que los visiten y disfruten, así como el resto del inmenso patrimonio de la ciudad de Cartagena.

Un fuerte abrazo.

Alejandro Díaz Morcillo
Rector de la Universidad Politécnica de Cartagena

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

La línea curva es la de la naturaleza. Tiene todo el sentido que en una época, la actual, en la que la sensibilidad hacia la ecología y el medio ambiente es el principal valor para amplias campas de la población, se vuelva la vista hacia movimientos como el modernista de últimos del siglo XIX y principios del XX. La Historia suele restablecer el valor de lo creado en el pasado cuando se producen las condiciones idóneas para ello en el presente.

Porque el modernista, llamado "art noveau" o "arte nuevo" en Francia o "novelty" en el norte de Italia, fue un movimiento artístico que buscaba esa línea curva irregular de la naturaleza. Frente a la frialdad de la línea recta, en exceso racionalista, que alejaba al hombre del entorno. El modernismo, como evidencia a simple vista, buscaba ser una prolongación de la naturaleza. A veces esa prolongación se confundía literalmente con frondosos jardines. No sólo se hizo por un propósito decorativo, aunque también incluyera lo decorativo. Sobre todo fue por una búsqueda espiritual del hombre en relación a la naturaleza, como la hubo, por ejemplo, en el romanticismo. En Cartagena o La Unión tenemos hermosos ejemplos arquitectónicos de esa búsqueda que aconteció en el llamado, por antonomasia, "fin de siglo". Edificios para la burguesía naciente en aquel entonces que pueden ser hoy profundamente entendidos, a través de la mirada actual.

De ahí que la celebración en Cartagena, ahora, de un congreso internacional sobre la corriente modernista que tuvo lugar en el arco mediterráneo, de la que se conservan valiosas obras de Víctor Beltrí o Carlos Mancha que identifican el perfil urbano de la ciudad, sea no sólo oportuno sino esclarecedor. Vemos lo cerca que estamos de aquellas personas que, siguiendo una influencia que venía de Cataluña (desde donde llegaba de Francia), llevaron su idea de la ciudad moderna a las últimas consecuencias: arquitectos entendidos como creadores libres que concebían sus obras como algo unitario, diseñando no sólo los edificios sino también el mobiliario y los objetos de la vida cotidiana, sensibilidad hacia el medio natural, utilización de materiales democráticos, menos costosos que la piedra natural, consideración de los artesanos como verdaderos artistas cuyo trabajo había que preservar sin renunciar a lo bueno que ofrecía la producción industrial, etc.

Miremos detenidamente los edificios modernistas que se conservan en Cartagena o La Unión. Hoy, cuando ha pasado el suficiente tiempo, somos capaces de verlos con ojos objetivos, libres de modas episódicas. Y convenir que no sólo fueron hermosas creaciones para la burguesía, enaltecidas por el juicio de la Historia, sino que eran movidas por una especie de idealismo que resulta extrañamente contemporáneo.

Noelia María Arroyo Hernández
Consejera de Cultura y Portavocía de la CARM

Noviembre de 2016 en Cartagena es el mes del modernismo. Se iniciará con un mercado modernista; recordaremos con una placa la adhesión de Cartagena a la Ruta Europea del Modernismo; las salas de exposiciones y escaparates del municipio se llenarán de pintura y fotografía modernista; y en todas estas actividades los ciudadanos llenarán las calles ataviados con atuendos de aquella época.

La celebración del Congreso Internacional sobre el Modernismo en el Arco Mediterráneo CIMAM 2016 el tercer fin de semana de noviembre supone para Cartagena un desafío, la oportunidad de compartir nuestro importante legado modernista con quienes comparten con nosotros nuestra identidad mediterránea y que, como aquí sucedió, vivieron una importante transformación social en el tránsito del siglo XIX al siglo XX cuyo mayor legado es una arquitectura sugerente, dirigida a los sentidos y que aún hoy nos sorprende en las calles del casco histórico y en nuestros barrios y diputaciones.

La conmemoración del "Año del Modernismo" que hemos impulsado este año 2016 con la inestimable ayuda de las instituciones y la sociedad cartagenera es también un orgullo para este Alcalde, y sumar a ésta un congreso como el CIMAM 2016 supone un magnífico colofón de conocimiento y estudio, como todos los que nos ofrece la Universidad Politécnica de Cartagena, en este caso acompañada por la Comisión Beltrí 2012 y las administraciones.

Sean bienvenidos, expertos y estudiantes, es nuestra ilusión conocer y que nos conozcan, y creo que CIMAM 2016 y Cartagena son un marco incomparable para ello en este noviembre de modernismo en Cartagena.

José López Martínez
Alcalde de Cartagena

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

La Comisión Beltrí 2012 saluda a los asistentes al Congreso Internacional del Modernismo en el Arco Mediterráneo, un evento que marca un antes y un después en la relación que la ciudad de Cartagena ha tenido con la arquitectura modernista. Una relación que no siempre ha sido como es ahora, y que entiendo que todo aquel que se acerque en estos tres días a acompañarnos debe conocer para entender el gran hito que supone este congreso para la asociación.

Hace exactamente cien años uno de los programas de la Feria de Verano mostraba en su portada tres edificios monumentales de la arquitectura modernista local, la Casa Maestre, el Gran Hotel y el Palacio Consistorial. Con ello se hacía ver lo orgullosos que estaban los habitantes de Cartagena con estos nuevos elementos del paisaje urbano que interpretaban como algo atractivo para los forasteros que nos visitaban. Pero por desgracia ese entusiasmo va a durar poco y los edificios modernistas van a caer en el olvido como recurso turístico. De hecho habrá que esperar hasta el año 1986 para que el doctor Francisco J. Pérez Rojas publicara su tesis "Cartagena 1874-1936, transformación urbana y arquitectura" y nos enseñara lo grandiosa que fue esta época para la ciudad. La semilla plantada por este libro floreció en parte ocho años después cuando la Fundación Emma Egea, el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros del Mediterráneo organizaron el Año Beltrí dedicado al arquitecto Víctor Beltrí. Y siguió floreciendo con la celebración en 1998 de una exposición titulada "Del Modernismo al Eclecticismo" y la elaboración de un cuaderno modernista de la Concejalía de Educación para que los escolares de la ciudad aprendieran a valorar este tipo de arquitectura.

Pero el impulso definitivo y elemento aglutinador de los que formamos la asociación fue la publicación del libro "Adelante Siempre", biografía completa de Víctor Beltrí escrita por su bisnieto Guillermo Cegarra Beltrí en el año 2004. Su lectura hizo que varias personas que no se conocía entre sí, pero con el denominador común del amor al Modernismo, decidieran crear la Comisión Beltrí 2012 y celebrar el 150 aniversario del nacimiento del arquitecto. A partir de ahí vinieron logros importantes como la incorporación de la ciudad a la Ruta Europea del Modernismo, lo que hizo que el modernismo cartagenero se conociera nivel internacional o la rotulación de una amplia avenida de la ciudad con el nombre del arquitecto más prolífico de la ciudad.

Y así llegamos a este Año del Modernismo 2016 promovido por el Ayuntamiento de Cartagena, un año lleno de diferentes actos y que culmina brillantemente con la celebración de este congreso organizado por el Ayuntamiento de Cartagena, la Universidad Politécnica de Cartagena, la Consejería de Cultura y Portavocía y la Comisión Beltrí 2012.

Desde la Comisión Beltrí 2012 sólo nos queda agradecer el trabajo a todas aquellas personas e instituciones que han colaborado para que este congreso sea posible, y desear a todos los participantes que disfruten de un evento que como mencionamos al principio supone un hito para Cartagena y su arquitectura modernista.

Juan Ignacio Ferrández García
Presidente de la Comisión Beltrí 2012

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

PRÓLOGO

El 29 de febrero de 1916 se inauguró uno de los edificios más singulares, representativos y emblemáticos de la nueva arquitectura que, con gran aceptación social, se desarrolló entre finales del siglo XIX y principios del XX en la ciudad de Cartagena: El Gran Hotel, un ejemplo monumental del Modernismo. Por tanto, en 2016 se conmemora el centenario de la construcción de este edificio y qué mejor manera de celebrarlo que declarar este año, como ha hecho el Ayuntamiento de Cartagena, como "Año del Modernismo", desarrollándose durante estos meses diferentes actividades en torno a los numerosos componentes artísticos, sociales y culturales relacionados con el modernismo, desde las nuevas formas compositivas y decorativas de la arquitectónica hasta el simbolismo y la expresividad de la pintura y el dibujo.

Como colofón a este "Año del Modernismo", la Universidad Politécnica de Cartagena, a través de la E.T.S. de Arquitectura y Edificación y el profesorado investigador del Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación, ha organizado el presente Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo CIMAM 2016, cuyo resultado es el presente Libro de Actas, además de la calidad de los debates desarrollados y las nuevas relaciones que se han establecido entre los participantes durante la celebración del mismo.

Un congreso internacional, con una organización compartida con el Ayuntamiento de Cartagena, la Consejería de Cultura y Portavocía de la Región de Murcia y la Comisión Beltrí 2012, que ha contado con una amplia y cualificada representación de expertos en los diferentes campos que abarca el modernismo y que es ya un referente para los investigadores de este movimiento renovador del arte que tan buenos ejemplos dejó en todo el arco mediterráneo. CIMAM 2016 se ha estructurado en seis bloques temáticos para poder abarcar los principales campos de investigación, gestión, difusión y puesta en valor del modernismo, con lo que se ha conseguido un amplio programa de conferencias y comunicaciones, además de contar con la participación de expertos en prácticamente todas las ramas del conocimiento en las que el modernismo tuvo su influencia.

Para terminar este pequeño prólogo, quiero mostrar mi agradecimiento al Comité Organizador y al Comité Científico por todo el esfuerzo y trabajo desarrollado para el éxito de este Congreso. Así mismo, mi reconocimiento a las entidades organizadoras y colaboradoras y a todos los que, de una manera u otra, han contribuido para que CIMAM 2016 fuese una realidad.

Pedro-E. Collado Espejo
Director del Congreso Internacional
El Modernismo en el Arco Mediterráneo

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

SUMARIO / SUMMARY

CONFERENCIAS

23-52 La época modernista, una suma de lenguajes arquitectónicos.
The modernist period, a sum of architectural languages.
Raquel Lacuesta Contreras.
Conferencia inaugural.

53-80 El modernismo en el arco mediterráneo: influencias, tipologías, localización y autores.
Modernism in the mediterranean arc: influences, typologies, locations and authors.
Valentí Pons Toujouse y Guillermo Cegarra Beltrí
Conferencia clausura.

BLOQUES TEMÁTICOS

81-308 Bloque I. Arquitectura y urbanismo. Nuevas formas para la ciudad
309-534 Bloque II. Arquitectura: Materiales, sistemas constructivos, restauración y conservación
535-650 Bloque III. Artes decorativas y diseño
651-874 Bloque IV. Cultura y sociedad
875-914 Bloque V. Desarrollo industrial como motor de un nuevo estilo e influencias geográficas
915-972 Bloque VI. Patrimonio turístico-cultural como eje de desarrollo

I. ARQUITECTURA Y URBANISMO
NUEVAS FORMAS PARA LA CIUDAD

83-102 El Gran hotel.
Jose Manuel Chacón Bulnes

103-110 La calle Eguilior de Almería: una muestra de modernismo en el sureste español.
Antonio Palenzuela Navarro

111-116 El Cabanyal: Una manifestación del modernismo popular enla ciudad de Valencia.
Rosa Pastor Villa

117-128 Et lux in tenebris lucet. Arquitectura modernista en los panteones del cementerio de Lorca.
Francisco José Fernández Guirao, Jerónimo Granados González

129-138 Arquitectura modernista en Melilla: El Casino Español.
Julia García González

139-148 El Casino de Mula: Una obra modernista de Pedro Cerdán.
Jose Antonio Zapata Parra, Juan Fernández del Toro

149-158 Hacia la ciudad saludable: El ensanche versus la reforma interior.
José María Fran Bretones, Victoria Fuster Mascarell, Ana Martínez Peris

159-166 La arquitectura modernista en la ciudad de Valencia: entre el Art Noveau y la Sezession.
José María Fran Bretones, Javier Benlloch Marco, Salvador López Alfonso

167-174 De la plaza fuerte a Belvedere: Arquitectura y sociedad en la configuración del escenario urbano modernista.
José Francisco López Martínez

175-184 Fundamento del lenguaje neoislámico en la arquitectura ecléctica y modernista en la región de Murcia.
María José Lario Romero

185-192 El carácter modernista del primer plan urbanístico de Murcia.
María José Silvestre Martínez, Diego Ros McDonnell

193-200 El modernismo en la ciudad de Xátiva (Valencia).
Santiago Tormo Esteve, Francisco Javier Gironés Roselló

201-212 Ernesto Basile e la variable latina del modernismo italiano.
Ettore Sessa

213-222 La stazione turistica balneare di Mondello a Palermo:Un esempio di realizzazione urbanistica d´etá modernista.
Eliana Mauro

223-230 Desarrollos urbanos que han contribuido en la idea de ciudad eficiente: El ensanche en el Modernismo.
Enrique Mínguez Martínez, María Vera Moure, Diego Meseguer García

231-238 Del teatro-cine El jardín al cine Monumental.
Diego Ros McDonnell, Margarita Ros McDonnell

239-246 Dos Mill buildings modernistas en Alcoy: Las fábricas textiles Ferrandiz y Carbonell.
Alejandro Gregori Ferrer, Gracia López Patiño, Inmaculada Tormo Clemente

247-252 La Casa Ruano de Águilas. Aportaciones para su autoría.
Silvestre Quiñonero López

253-262 Reafirmación social y decorativismo: La iconografía de la fachada del Palacio Aguirre.
Natalia Grau García

263-272 El Palacio Consistorial de Cartagena, ejemplo de la renovación arquitectónica y constructiva de la época.
Vicente Miguel Ferrándiz Araújo

273-282 La Casa Maestre. El modernismo pleno en Cartagena.
Jose Antonio Rodriguez Martín, Juan Ignacio Ferrández García

283-290 Arquitectura residencial modernista en Requena (Valencia).
David Miguel Navarro Catalán, Ana Planells Pérez

291-298 La Casa Serrat de Lorenzo Ros en Cartagena.
Diego Ros McDonnell, Margarita Ros McDonnell

299-308 La Casa Zapata. Modernismo en el ensanche de Cartagena.
Jose Antonio Rodriguez Martín, Juan Ignacio Ferrández García

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

311-328 La construcción de la estación de ferrocarril de Cartagena.
José Antonio Rodríguez Martín

329-338 La Casa Amatller. La conservación del legado de oficios artesanales.
José Manuel Montesinos Pérez, José Ignacio Casar Pinazo

339-348 Evolución de los sistemas estructurales de la arquitectura modernista en la ciudad de Valencia.
José María Fran Bretones, Francisco Cubel Arjona, Beatriz García Figueruelo

349-358 Lesiones más frecuentes en los edificios modernistas en la ciudad de Valencia.
José María Fran Bretones, Víctor Calvet Rodríguez, Javier Benlloch Marco

359-368 El "trencadis" de Gaudí como método de expresión arquitectónica en la ciudad de Cartagena.
José Antonio Rodríguez Martín, Marta Saliné i Perich

369-376 Catalogar para preservar. El caso del mercado central de Valencia. España.
Francisco Hidalgo Delgado

377-384 Vigencia de las formas antifuniculares modernistas en la arquitectura e ingeniería contemporánea.
Juan José Jorquera Lucerga, Juan Manuel García Guerrero, Emilio Segado García

385-392 La arcada de la Casa Misericordia de Cartagena: Innovaciones constructivas en la intervención de Victor Beltrí.
Antonio A. López da Silva, Marta del Pilar Pérez Herrero

393-402 Rafael Guastavino Moreno, más allá de la bóveda tabicada.
Noelia Luengo Pérez, Fernando Vegas López-Manzanares, Camilla Mileto

403-412 Rehabilitation, enhancement and promotion of Art Noveau Buildings.
Rosa Maria Vitrano

413-422 Removing Art Noveau ornamental elements for further restoration. Methodology of intervention.
Pedro-Enrique Collado Espejo, Javier Augusto Domínguez Alcoba, Javier Enríquez Arriano

423-432 Onofre Valldecabres: Cerámica modernista valenciana en Cartagena.
José Antonio Rodríguez Martín, Andrea Moreno Martín

433-440 El sistema constructivo de la Torre Llagostera.
Miriam Vera Fornet, Diego Ros McDonnell

441-450 Intervención modernista del Palacio Escaño. Datación, interpretación y vinculación con la obra de Victor Beltrí.
Andrés Buyo Gallardo, Francisco Segado Vázquez

451-460 Casas Consistoriales de Mazarrón. Un ejemplo de restauración de arquitectura modernista en la Región de Murcia.
Pedro E. Collado Espejo, Rafael Pardo Prefasi, Severino Sánchez Sicilia

461-468 La Casa del Pino, un conjunto modernista en Murcia. Su conservación, rehabilitación y restauración.
Adrián Hernández García, Victoria Santiago Godos

469-476 Propuesta de intervención para la rehabilitación energética del Palacio del Marqués de Casa-Tilly, un ejemplo de construcción modernista en Cartagena.
Carlos Maestre de San Juan Escolar, Pedro E. Collado Espejo, Gemma Vázquez Arenas

477-486 Methodology analysis the state of conservation of modernist buildings. Application to Carmen street in Cartagena.
Josefa Ros Torres, Gemma Vázquez Arenas, Pedro E. Collado Espejo, Josefina García León

487-496 Las columnas de hierro colado en el ensanche de Barcelona como elemento constructivo y ornamental. Análisis del estado de conservación.
David Morral Sáez, Pedro-Enrique Collado Espejo

497-506 Las catedrales del vino catalanas: La obra de César Martinell i Brunet.
Carlos Alberto Cacciavillani, Santiago Tormo Esteve

507-516 Las cubiertas de hierro de la Palermo liberty.
Tiziana Firrone, Eleonora Montalbano, Federico Napoli

517-526 Rehabilitación del Palacio Consistorial de Cartagena 1995-2005.
Antonio Luis Mármol Ortuño, Marta del Pilar Pérez Herrero

527-534 El Huerto Ruano, Lorca. Nuevos datos a raíz de la actuaciones de rehabilitación tras los daños ocasionados por los terremotos de 2011.
José Manuel Crespo Valero, María Quiñones López, Juan Gallardo Carrillo

III. ARTES DECORATIVAS Y DISEÑO

537-542 Un ajuar modernista en Caravaca de la Cruz, Murcia.
José Antonio Melgares Guerrero

543-550 Mecedoras modernistas de Valencia y Murcia.
Julio Vives Chillida

551-560 Museo Cerralbo, modernismo a pesar del historicismo.
Cecilia Casas Desantes, Cristina Giménez Raurell

561-568 La cancela de la sepultura de Celia Llorca en el cementerio de Águilas.
Francisco José Fernández Guirao

569-574 Tomás Rico, Victor Beltrí y el Gran Hotel de Cartagena.
Javier Olmos Mañes

575-584 Ornamentación vegetal en el modernismo de Barcelona: Flores y plantas aplicadas en la arquitectura.
Fátima López López

585-592 Cerámica Domenchiana de la Casa Museu LLuís Doménech i Montaner.
Vicente de la Fuente Bermúdez

593-600 Las cerámicas de la estación de tren de Cartagena en el contexto de la cerámica modernista de Daniel Zuloaga.
Abraham Rubio Celada

601-610 El simbolismo del ornamento en el modernismo español.
María Mestre Martí, Pedro M. Jiménez Vicario

611-622 La Azulejería modernista de Onda.
Vicent Estall i Poles

623-630 El Mosaico hidráulico, un arte modernista olvidado.
Jordi Griset Moro

631-636 Las pinturas modernistas de José María Medina Noguera en el Ayuntamiento de Fortuna.
Victoria Santiago Godos

637-642 Las obras en hierro en las villas y los jardines de la Palermo Liberty.
Tiziana Firrone, Carmelo Bustinto, Filippo Palazzolo

643-650 Nolla y el Modernismo: un mosaico entre la industria y la artesanía.
Xavier Laumain, Ángela López Sabater

IV. CULTURA Y SOCIEDAD

653-678 La Cartagena Modernista: 1900-1916.
Juan Ignacio Ferrández García

679-688 Esgrafiado modernista en la producción arquitectónica de los maestros de obras de Barcelona.
Daniel Pifarre Yañez

689-698 El puerto como espacio de representación y recreo de la burguesía del entre siglos: El caso de Alicante.(1890-1925)
Pablo Sánchez Izquierdo

699-708 Modernismo en la ciudad de Tortosa: Un siglo de inexactitudes y atribuciones equivocadas.
Guillermo Cegarra Beltrí, Valentí Pons Toujouse, Antoni López Daufí

709-716 La Murcia modernista: sociedad, espacios urbanos, moda y diseño.
Julia Gómez Meseguer

717-726 Presencia y visibilidad femenina en los espacios de ocio en Murcia. " De la conventomanía a la tiendomanía".
Dolores Cantero Peñalver

727-732 Sociología del ocio en Cartagena a finales del XIX y principios del XX: Del club de regatas a los baños del Icue.
María Dolores Escudero Vera

733-742 Modernismo literario en Lorca.
Juan Antonio Fernández Rubio

743-748 "Asensio Sáez" un modernista tardío en La Unión.
José Belmonte Serrano

749-758 Una aproximación a la vida cotidiana de la burguesía cartagenera en la restauración.
Cristina Roda Alcantud, Javier Sánchez Paramo

759-766 La arquitectura modernista en Vicente Pascual Pastor. (Alcoi, 1865-1941)
María Lutgarda Vañó Belda

767-776 Modernismo y primeras sociedades consumistas. El caso de los grandes almacenes.
Rafel Serrano Sáseta

777-786 Los rostros de la mujer en la Barcelona modernista: Representaiones de la feminidad en las fachadas de las viivendas burguesas.
María Victoria Álvarez Rodríguez

787-796 Escuelas Graduadas de Cartagena. Transformación histórica y educativa.
Juan Martínez Martínez

797-804 Manuel Cortina, arquitecto modernista: el desarrollo de un lenguaje.
Javier Poyatos Sebastián, José Luis Baró Zarzo

805-814 En torno a uno de los precursores del modernismo en Crevillent, Alicante: Ramón Mas Espinosa.
Bienvenido Mas Belén, Tatiana Gómez Montero

815-824 Miguel Díaz Spottorno y la influencia del Japonismo en el modernismo de la Región de Murcia.
Juan García Sandoval, Maria José Madrid Balanza, Olga Rodríguez Pomares

825-830 La huella del Modernismo en Rosario, Argentina.
Laura Beatriz Mallia

831-840 El patio árabe de la Casa Dorda de Víctor Beltrí y Roqueta.
David Morral Sáez

841-850 Mitología Grecorromana en las decoraciones modernistas de Cartagena.
Mª Carmen Berrocal Caparrós, José Francisco Esparza Lorente

851-864 Los espacios de ocio de la Modernidad en Valencia: Cafés y Casinos.
Concha Ridaura Cumplido

865-874 Con ojos modernistas: Federico Beltrán Masses y Antonio de Hoyos y Vinent.
Begoña Sáez Martínez

V. DESARROLLO INDUSTRIAL
COMO MOTOR DE UN NUEVO ESTILO E INFLUENCIAS GEOGRÁFICAS

877-886 Arquitectura modernista y su vinculación con la minería en la Cartagena de principios de siglo XX
Paloma Sánchez Allengue, José Ignacio Manteca Martínez, Josefína García León

887-896 La industrialización del proceso constructivo en la arqutiectura modernista.
José María Fran Bretones, Francisco Cubel Arjona, Javier Benlloch Marco

897-906 Análisis mediante sistemas de información geográfica del modernismo en la ciudad de Cartagena.
Josefina García León, María José Silvente Martínez, Miguel García Córdoba, Jaime Fernández Vázquez

907-914 Los caminos de la industria del s. XIX. Las ventas y los ventorrillos.
Rosario Baños Oliver

VI. PATRIMONIO TURÍSTICO-CULTURAL
COMO EJE DE DESARROLLO

917-924 Vive una experiencia modernista en familia
Ramona Escarabajal Paredes

925-934 La Comparsa de Labradores de Villena, Alicante. Modelo de gestión de un patrimonio de estilo ecléctico y modernista.
Jesús García Guardiola, Joaquín Barceló Orgiler

935-944 El paisaje modernista de las villas del campo de Cartagena.
David Navarro Moreno, Jesús Ochoa Rego

945-952 Modernismo y eclecticismo en los cementerios de la zona oeste de Cartagena.
Juan Ortega Madrid

953-962 Un estilo humanizante para una industria deshumanizada.
Gracia López Patiño, Beatriz Cuenca García, Ruth Patricio Lloret, Natalia Serra Albert

963-972 Tarragona también es Modernista.
Josep Maria Buqueras Bach

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA ÉPOCA MODERNISTA, UNA SUMA DE LENGUAJES ARQUITECTÓNICOS

THE MODERNIST PERIOD, A SUM OF ARCHITECTURAL LANGUAGES.

Raquel Lacuesta Contreras

Raquel Lacuesta Contreras, Académica de número de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
rlacuestacontreras@gmail.com

RESUMEN

El Modernismo – o Art Nouveau – un movimiento artístico burgués con trascendencia popular, tiene su razón de ser en Europa en el desarrollo de la industria a lo largo del siglo XIX; un desarrollo que consolidó una burguesía ávida de poder y de riqueza. Y con ella, una clase social proletaria que buscó en las grandes ciudades su sustento. Pero en su avidez, aquella burguesía quedó tocada de la cosa artística, y ello repercutió positivamente en la clase menestral y en la recuperación de los oficios artísticos. El Modernismo, y de manera específica en sus diferentes manifestaciones arquitectónicas, se expandió como una mancha de aceite por los continentes más desarrollados.

palabras clave: Modernismo, Art Nouveau, arquitectura, siglos XIX y XX

ABSTRACT

The Modernism –or Art Nouveau–, a bourgeois artistic movement with popular significance, has its raison d'être in Europe in the development of the industry along the 19th century; a development that consolidated a bourgeoisie eager of power and wealth. And with it, a proletarian class that sought their livelihood in the big cities. But in its avidity, that bourgeoisie was touched by the artistic thing, and this had a positive impact on the skilled workers and artisans class and on the recovery of art crafts. The Modernism, and in an specific way in his different architectural manifestations, spread like an oil slick across the most developed continents.

keywords: Modernism, Art Nouveau, Architecture, XIXth and XXth century

1. INTRODUCCIÓN

El movimiento modernista –o el Art Nouveau– en Europa tiene su origen más próximo y su razón de ser en el gran auge y en el consiguiente desarrollo que experimentó la industria a lo largo del siglo XIX; un desarrollo que rompió con el Antiguo Régimen, transformó la sociedad y consolidó una burguesía ávida de poder, de títulos nobiliarios y de riqueza. Con ella emergió una clase social proletaria que emigró del campo y que buscó en las grandes ciudades su sustento, y que en más de una ocasión creó conflictos graves a los mismos burgueses para los que trabajaban. Pero en su avidez, aquella burguesía quedó tocada de la cosa artística, y ello repercutió positivamente en la clase menestral, en los oficios artísticos y en la cultura en general. El Modernismo, y de manera específica en su manifestación arquitectónica, se expandió como una mancha de aceite por los continentes más desarrollados.

No hubo capital o ciudad europea o americana de cierta relevancia –y en el caso de Cataluña, en pueblos y pequeñas villas rurales– donde el Modernismo arquitectónico no tuviera una

Figura 1. Detalle de una vidriera policroma con el escudo de Cartagena. Foto: R. Lacuesta, 2009.

representación, a veces como réplicas más o menos fieles y de mayor o menor calidad de los edificios de autores reconocidos, a veces mixtificados bajo el signo de los regionalismos y las tradiciones propias de cada país. Pero siempre con un sello estilístico que les hace reconocibles como pertenecientes a esa época y a ese movimiento.

Los factores que permitieron aquella inaudita expansión van ligados a la modernización de los medios de transporte y comunicación (la navegación, el ferrocarril o el automovilismo; la telegrafía y la telefonía) y de la industria; al desarrollo del comercio internacional; a la expansión urbanística de las ciudades por medio de ensanches periféricos o de reformas interiores de los centros históricos, una vez fueron eliminadas en masa las murallas que constreñían los núcleos preexistentes; a la celebración de exposiciones nacionales e internacionales; a la implantación del alumbrado público y privado por medio de gas, primero, y de electricidad, después; al desarrollo de la industria del acero como material de construcción y la consiguiente construcción de factorías y siderurgias; a la creación masiva de fábricas de material cerámico, también para la construcción, que en el cambio de siglo experimentó un ímpetu inmobiliario al que se había de dar respuesta inmediata; a la aparición de nuevas tipologías edificatorias, como fábricas, bodegas, cines y teatros, casinos y ateneos, equipamientos públicos de todo tipo y residencias unifamiliares y plurifamiliares. Todo ello marcó una etapa de crecimiento económico, social, sociológico y edilicio que el movimiento modernista, nacido desde la literatura en la época del Romanticismo, aprovechó para convertirla en muestra evidente de progreso y modernidad.

Esta ponencia se centra en la arquitectura de la época modernista catalana en general, y por extensión, la que se produjo en el resto de España y otros países, dejando de lado la escultura, la pintura, la literatura, los tejidos, el diseño gráfico, el mobiliario y cualquier otra manifestación artística que, con ser igualmente importante en la época, no podemos abarcar aquí.

2. EL CONTEXTO EUROPEO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Si alguien definió mejor el concepto de arquitectura desde la visión romántica, ese fue Víctor Hugo (Besançon, 1802 – París, 1885). Este escritor, pionero del Romanticismo francés, que fijó una atenta mirada en las arquitecturas medievales y que fue uno de los detonantes de su recuperación en el siglo XIX, expresaba con vehemencia, en su magnífica obra *Nuestra Señora de París* (1831), lo que había significado la arquitectura, como la más noble de todas las artes y la más necesaria para la sociedad. En la catedral parisina nos descubre el sentido de cada elemento arquitectónico, de cada columna, de cada bóveda, de cada escultura, de cada campana. No había nada que, a la vez de manifestarse como función y forma, no fuera también un símbolo, un lenguaje, un significado, dirigidos al individuo y a la comunidad que disfrutaba del edificio. Según sus reflexiones, la arquitectura, primero, fue alfabeto; después, palabras, y al final, de aquellas palabras se hicieron libros. Y en ellos se recogió todo el simbolismo que las gentes y la tradición habían ido forjando a lo largo de los siglos. Las arquitecturas románica y gótica son, respectivamente, exponentes del paso de una sociedad teocrática a una sociedad feudal. Con las cruzadas se implantó la ojiva, y los misterios divinos del románico se convirtieron en blasones

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Barcelona. Casa Pau Milà i Fontanals. En 1865, Elías Rogent realizó un primer proyecto, y en 1876 reformó y amplió el edificio, para el que adoptó el lenguaje neoclásico. El cuerpo superior es de 1925. Foto: R. Lacuesta, 2004.

de los señores feudales y en libertad creativa de los burgueses y los artistas.[1]

Las revoluciones que protagonizó el pueblo en el Occidente europeo a finales del siglo XVIII y principios del XIX acometieron contra los monumentos góticos por ser fruto de la gran expansión de las órdenes religiosas y de la consiguiente ocupación y explotación implacables de grandes extensiones de territorio, tanto en zona rural como en urbana. Las leyes de desamortización enajenaron los bienes de la Iglesia, con devastadores efectos en los conjuntos monásticos, especialmente en Francia y España. Aquellas destrucciones motivaron la creación de las comisiones de monumentos, integradas por arquitectos, intelectuales y eruditos de la historia y el arte, que hicieron cuanto pudieron por salvar algunos de ellos del abandono, el expolio y la desaparición. La mirada se giró hacia la arquitectura medieval; su redescubrimiento marcó los estilos historicistas de cuño románico y gótico que definieron el Romanticismo arquitectónico y que precedieron, e incluso imbuyeron, al espíritu modernista. Eugène Viollet-Le-Duc (París, 1814 – Lausana, 1879) en Francia, y Elías Rogent Amat en España (Barcelona, 1821-1897), arquitectos y arqueólogos, fueron los artífices principales, en ambos países, de la recuperación delos estilos medievales, en detrimento de los academicismos imperantes. Con una clara determinación por utilizar las nuevas tecnologías en sus edificios de nueva planta e incluso en sus obras de restauración, abrieron las puertas a la arquitectura moderna. Los dos sentaron las bases teóricas y prácticas a través de sus escritos (Viollet-Le-Duc, con su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, de 1854-1868, y sus *Entretiens sur l'architecture*, de 1863-1872), o de la docencia (Elías Rogent, como primer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, oficialmente creada en 1875). El movimiento de la *Renaixença* en Cataluña (nombre con el que se designó el movimiento romántico en el Principado y cuyo inicio se sitúa en 1833) fue el otro vehículo de indiscutible significación sociopolítica, económica y cultural que llevó al resurgimiento del catalanismo y de la lengua autóctona, ya la eclosión del Modernismo catalán, el cual se irradió con diferente fortuna por una extensa zona de la geografía española, incluyendo las islas Canarias y Baleares y los enclaves africanos de Ceuta y Melilla.

El Modernismo, pero sobre todo el catalán, en el inicio de su desarrollo debe su empuje económico a los indianos, a los que desde 1702 les fue autorizado abrirse paso al comercio con América, paso que quedó definitivamente consolidado a raíz de la promulgación de la Real Cédula de Carlos III de España en 1778, que permitió a los catalanes el libre comercio con el continente de ultramar. Este hecho fue transcendental para que la burguesía catalana (y algunos casos aislados del resto de España) estableciera potentes lazos económicos que le llevó al fortalecimiento de la industria, sobre todo la del textil.

Otro factor que hay que destacar en la idiosincrasia del Modernismo catalán es la influencia que Inglaterra ejerció en el espíritu revisionista de las artes y la industria, a partir de la contundente reacción del artista, escritor y político William Morris (Walthamstow, Essex, 1834 – Hammersmith, Londres, 1896), fundador de la sociedad Morris & Co., sobre el papel que estaba ejerciendo el mecanicismo en menoscabo de las artes y los oficios tradicionales. Esta actitud, éti-

ca y estética, como lo definió Oriol Bohigas (Barcelona, 1925), sirve "para explicar en Inglaterra el arranque revisionista de *Arts and Crafts Movement*, tan fecundo en la renovación de las artes industriales y, a la larga, de la arquitectura."[2] Es un hecho que los empresarios catalanes se sentían atraídos por el dinamismo inglés en el terreno de la industria y la maquinaria, y ello les llevó a establecer una red comercial importante y a conocer a fondo el carácter emprendedor, progresista, creativo y crítico de aquel país, e incluso a pasar allí largas temporadas para estudiar y formarse en aspectos económicos, industriales, sociales, legales y culturales, aspectos que tendrían una fuerte repercusión en Cataluña. El caso de Eusebi Güell Bacigalupi (Barcelona, 1846-1918) es un claro ejemplo de aquella estrecha relación con Inglaterra que le convirtió en uno de los empresarios de mayor renombre y de mayor fortuna en España. Junto con su suegro, Antonio López López (1817-1883), primer marqués de Comillas, nacido en Comillas (Cantabria), pero instalado en Barcelona en 1853 con su esposa cubana de origen catalán y de buena posición, Luisa Carlota Bru Lassús (Santiago de Cuba, 1826 – Barcelona, 1905), fueron los que apoyaron decididamente esos aspectos éticos y estéticos, progresistas e industriales, que prevalecieron en el Modernismo. Los arquitectos catalanes más relevantes de las décadas de 1870 a 1890, como Joan Martorell Montells (Barcelona, 1833-1906), Camil Oliveras Gensana (Figueres, 1849 – Barcelona, 1898), Lluís Domènech Montaner (Barcelona, 1849-1923), Cristóbal Cascante Colom (Esparreguera, 1851 – Barcelona, 1889) o Antoni Gaudí Cornet (Reus, 1852 – Barcelona, 1926), por citar algunos de ellos, trabajaron para Güell y para López en diversos proyectos y obras, que si bien dieron a sus edificios sellos estilísticos de diferente procedencia, algunos al margen del Modernismo, todos contribuyeron a una renovación sin retorno de la arquitectura catalana.

3. HACIA LA CONSOLIDACIÓN DE LOS ESTILOS DE LA ÉPOCA MODERNISTA

La Escuela de Arquitectura de Barcelona fue la cuna en la que se operó el cambio de mentalidad, la filosofía y el método de enseñanza, y los conceptos constructivos y artísticos que llevarían a la formulación de las bases de la arquitectura moderna. Conectados con Europa a través de viajes de estudios y de una biblioteca continuamente puesta al día, sus primeros catedráticos y profesores, que habían estudiado la carrera en Madrid, transmitieron a las primeras promociones de alumnos una manera de aprender basada en la investigación científica y en el estudio analítico de la arquitectura (tanto la del pasado como la que se venía experimentando en las décadas anteriores y en aquel momento con estructuras de hierro), y en la ruptura fulminante con los academicismos convencionales. El magisterio de Elías Rogent (que abarcó desde 1851 –mucho antes incluso de crearse la Escuela de Barcelona– hasta 1889) en las promociones de arquitectos, en lo que se refiere a teoría e historia del arte y de la arquitectura, se prolongó hasta prácticamente la cuarta generación. Sus conocimientos y sus conceptos se irían transmitiendo a través de los primeros discípulos que

Figura 3. Barcelona. Casa Robert, conde de Serra, en la que se combina la piedra y el estuco con la obra vista. Joan Martorell Montells, arquitecto, 1893. Foto: R. Lacuesta, agosto 2016.

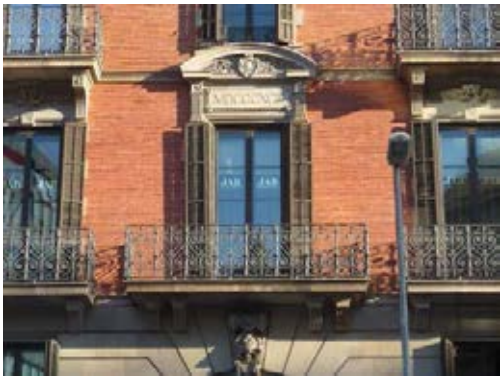


Figura 4. Casa Robert, conde de Serra. Detalle de los balcones. Foto: R. Lacuesta, agosto 2016.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 5. Barcelona. Barrio de Les Corts. Pabellones del Ave María y de la Lactancia de la antigua Casa de Maternidad y Expósitos, obra de Camil Oliveras, de 1888-1892. Foto: Archivo Mas, Barcelona. 1903.

tuvo y que ejercieron con él o después de él la docencia. Su asignatura *Teoría General del Arte Arquitectónico* la estructuró en casi un centenar de lecciones, en las que fue desgranando, uno por uno, todos los conceptos que intervienen en la creación artística del hombre: el arte como cosa bella; el arte como elemento útil; el arte generado por la industria. Rogent establece como condiciones subjetivas del arte la imaginación, el gusto y el genio, mientras que como condiciones objetivas establece la forma: estilo, esencia, idealización, verosimilitud, unidad, variedad y contraste, proporción, orden, vida y expresión. Para él, un arquitecto debe reunir las siguientes condiciones: ser filósofo, pensador, científico y artista. Una mentalidad, ésta, que se incuba en los principios ideológicos del movimiento de la *Renaixença*.[3] (Figura 2)

De ese estudio de las formas y las construcciones del pasado se derivaría una posición ecléctica que dominaría en los proyectos del último cuarto del siglo XIX. Un eclecticismo que algunos autores han elevado a la categoría de estilo propiamente dicho, el "Eclecticismo", con mayúscula, pero que desde estas páginas definimos como un adjetivo. La época modernista fagocitó los estilos históricos procedentes de lo egipcio, lo greco-romano, lo bizantino, lo románico, lo gótico, lo plateresco, lo nazarí, lo mudéjar, lo barroco, y también lo neoclásico…, y de ellos, de esta suma de manifestaciones tan dispares, creó unos lenguajes nuevos, por ende eclécticos, que con el tiempo marcarían ese período histórico, el comúnmente categorizado como Modernismo, que hemos de situar entre 1879 y

Figura 6. Barcelona. Torre de las Aguas de la antigua fábrica del Alumbrado por Gas, complejo industrial construido por Josep Domènech Estapà (1893-1906). Foto: R. Lacuesta, 2016.

1926, e incluso con perduración inaudita en algunos arquitectos que vivieron hasta bien entrado el siglo XX. Como había ocurrido con las etapas artísticas de los siglos precedentes, determinadas por unas formas puras que con el tiempo serían definidas como estilos propios e individualizados, la pureza de estilo en la arquitectura de cada época pasaría por un período álgido, sin apenas contaminaciones, producto de la evolución del pensamiento humano y de los avances de los sistemas tecnológicos, y siempre derivaría en manierismos o afectaciones estéticas, ornamentales y simbólicas, resultado de la asimilación y la fusión de las formas utilizadas con anterioridad, renovadas y traducidas en nuevas formas artísticas; es decir, que el eclecticismo, como adjetivo, no como substantivo, se impuso generalmente en el devenir y en el ocaso de cualquier estilo histórico. El románico de transición, el gótico de transición, el plateresco o el manierismo o el rococó, podrían ser considerados como los estilos eclécticos de los momentos inmediatamente posteriores a las arquitecturas históricas puras.

Figura 7. Barcelona. Casa Vicens. Antoni Gaudí 1878, proyecto, 1883-1885. Reforma y ampliación de 1925, por Joan B. Serra Martínez Foto: R. Lacuesta, 2015.

Figura 8. Barcelona. Editorial Montaner i Simon, obra de Lluís Domènech Montaner (1879-1880). Foto: R. Lacuesta, 2004.

Otro personaje ligado a la *Renaixença* es Joan Martorell Montells. Como Camil Oliveras, fue maestro de obras antes que arquitecto, cuyo título data de 1876. La historiografía suele destacar con mayor relevancia el conjunto de edificios monumentales que proyectó en el más puro estilo goticista de la época, e incluso dejándose imbuir por un bizantinismo, como se le denominaba entonces a esta manifestación estilística: el palacio de Sobrellano y la capilla panteón del marqués de Comillas (ambos en esta localidad, construidos en colaboración con Cristóbal Cascante entre 1878 y 1881, que dirigió las obras y proyectó algunos elementos de mobiliario), y en Barcelona, la iglesia de las Salesas (1885), la iglesia del convento de los jesuitas de la calle de Caspe (en colaboración con Camil Oliveras, de 1883-1885) y el colegio de San Ignacio de Sarrià, también para los jesuitas (1892-1893); en cambio, apenas si destaca las obras de repertorio relacionadas con la arquitectura residencial, en las que a menudo Joan Martorell cultivó los órdenes clásicos con una elaborada interpretación y maestría. Coincidiendo, pues, con el apogeo de lo que denominamos época modernista, Joan Martorell proyectó y construyó, en 1893, la casa Robert, conde de Serra, en la ronda de la Universitat, 17, esquina Balmes, 14, de Barcelona, donde desarrolla un estilo renacimiento adaptándolo a la tipología de casas de renta. (Figura 3) Una planta baja con entresuelo de aparejo almohadillado sirve de zócalo del cuerpo principal, de obra vista, desplegado en cuatro pisos de altura y coronado por una balaustrada y jarrones ornamentales de piedra artificial. El chaflán se resuelve con un cuerpo cilíndrico rematado por cúpula semiesférica, el cual hace de bisagra de los dos paños laterales y se aprovecha para situar una tribuna con columnas de orden jónico con el fin de enfatizar la planta noble. Las aberturas se enmarcan con sillares de piedra, unas acabadas en dintel recto y otras en frontones circulares. Los balcones, con barandillas de hierro colado, constituyen la única concesión de filiación modernista de la fachada; son individuales hasta el último piso, donde se unifican en un balcón corrido para romper con la acusada verticalidad de la composición. (Figura 4) Otro edificio de viviendas barcelonés es el que Martorell construyó en la Gran Vía de les Corts Catalanes, 494, entre 1900 y 1905, donde utiliza un lenguaje ecléctico. Entre medianeras, de planta baja y cinco pisos, muestra también una composición vertical que le viene dada por el ritmo repetitivo de aberturas en sentido ascendente, con balcones individualizados de barandillas de hierro ligados entre ellos por una línea de imposta aparente. Sólo en el piso principal se rompe el ritmo, con la aparición de dos tribunas laterales y simétricas, con cubierta de perfil ondulado.[4]

Paralelamente a la construcción de los edificios del recinto de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 en el parque de la Ciudadela y sus entornos, Camil Oliveras, con título de 1877, como arquitecto provincial de la Diputación de Barcelona (desde 1887), proyecta e inicia la construcción del magno conjunto de la Casa Provincial de Maternidad y Expósitos a partir de 1888, en el antiguo municipio de Les Corts, anexionado a Barcelona en 1897. De estas obras sólo

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 9. Barcelona. Detalle del coronamiento del Palacio Montaner. Lluís Domènech Montaner, arquitecto (1889-1893). Foto: R. Lacuesta, 2005.

alcanza a ver acabados los pabellones de la Lactancia y del Ave María (ya en uso en 1891 y 1892, respectivamente), ambos de cuatro plantas, y los dos pabellones de enfermedades infecciosas y el de los lavaderos, ya que murió en 1898. (Figura 5) Oliveras proyectó los edificios siguiendo la vocación racionalista de raíz violletiana, con la incorporación de soluciones mecanicistas en ladrillo y del lenguaje de la arquitectura ojival. Los materiales utilizados en las fachadas fueron la obra vista en contornos de aberturas, y el hierro, la mampostería ordinaria, el sillarejo, la sillería y el azulejo de Valencia, vidriado o de reflejos metálicos, todos ellos combinados armónicamente, evitando estucos o moldurajes sujetos a una degradación rápida. Los desvanes se trataron como un friso de ventanas geminadas y las cornisas se coronaron con almenas triangulares. En el proyecto dispuso las edificaciones aisladas y en paralelo, alrededor de un amplio jardín y orientadas de sureste a noroeste, las cuales se conectaban mediante pasos subterráneos. Unas características que servirían a Domènech para proyectar el hospital de Sant Pau al iniciarse el siglo XX.

Los arquitectos Josep Domènech Estapà (Tarragona, 1858 – Cabrera de Mataró, 1917), August Font Carreras (Barcelona, 1846-1924) y Pere Falqués Urpí (Sant Andreu de Palomar, 1850 – Barcelona, 1916) son otros ejemplos muy representativos de una producción ecléctica, de inspiración clásica o con referencias a los estilos medievales y renacentistas, que desarrollaron sus proyectos en la época modernista, de la cual tomaron prestados algunos elementos compositivos y ornamentales, sin renunciar a las nuevas tecnologías y a los nuevos materiales de construcción. En Barcelona, la sede de la Sociedad Catalana de Gas y Electricidad (1893-1895) y la Fábrica del Alumbrado por Gas (1893-1906), de Domènech Estapà (Figura 6) ; la Plaza de Toros Las Arenas (1900), de August Font, y la sede de la Central Catalana de Electricidad (1897-1899) y los bancos-farolas del paseo de Gracia (1906), de Pere Falqués, son, quizás, sus obras con mayor carga estética del Modernismo.

Lluís Domènech Montaner, hijo también del movimiento de la Renaixença, obtuvo el título de arquitecto en Madrid, en 1873, y fue más lejos que Rogent en sus ideales y actividades, y también en su posicionamiento, respecto a la arquitectura, a favor del eclecticismo. Se implicó en la política defendiendo abiertamente el catalanismo e influyó de manera determinante en el cambio de rumbo que tomaría, bajo su batuta, la arquitectura catalana. Como dijo algún autor,[5] "con Lluís Domènech y Josep Vilaseca Casanovas, la Escuela de Arquitectura de Barcelona adquiere un horizonte más amplio. No es sólo la cultura técnica y arquitectónica francesa, sino también la centroeuropea –vía Gottfried Semper– que llega a Barcelona y la que al cabo de pocos años posibilitará toda la producción de la tendencia que llamamos el Modernismo. No se trata sólo de una formación universalista con sólidas y actualizadas bases compositivas, históricas y técnicas, sino también de la liberación de una cultura recibida de segunda o de tercera mano". Su célebre artículo "En busca d'una arquitectura nacional", que publicó en la revista *La Renaixensa* en febrero de 1878, significó la consolidación, y renovación al mismo tiempo, de los planteamientos culturales inmediatamente anteriores. Su mensaje arraigó en las últimas promociones de arquitectos del siglo XIX: "Si procurar la práctica de todas las buenas doctrinas, que como buenas no pueden ser contradictorias, provengan de donde se quiera, es ser ecléctico; si asimilarse, como la planta del aire y del agua y de la tierra, los elementos que se necesitan para vivir una vida sana es hacer eclecticismo; si creer que todas las generaciones nos han dejado algo bueno que aprender, y quererlo estudiar y aplicarlo es caer en esta falta, nos declaramos convictos de eclecticismo".

Figura 10. Barcelona. Detalle del vestíbulo del Palacio Montaner. Lluís Domènech Montaner, arquitecto (1889-1893). Foto: R. Lacuesta, 2005.

La razón por la que hemos señalado más arriba el inicio del Modernismo en 1879 es, precisamente, porque en ese año Domènech i Montaner proyecta el que será el primer edificio de Barcelona que los estudiosos del movimiento sitúan como el punto de partida, el "paso intermedio entre los primeros intentos de la renovación de la arquitectura catalana al inicio del último tercio del siglo XIX y la eclosión modernista de la última década",[6] aunque oficialmente se haya convenido en que fue la Exposición Universal de Barcelona de 1888 la que marcó el inicio auténtico. Si así fuera, algunas aportaciones significativas de aquella década de 1880 quedarían excluidas del Modernismo, como la Villa Quijano ("El Capricho"), de Comillas, y la casa Vicens, de Barcelona (Figura 7), obras de Antoni Gaudí ejecutadas entre 1883 y 1885, así como los pabellones y la cerca de la Finca Güell, en Pedralbes (Barcelona), de 1884-1887.

Ese primer proyecto de Domènech al que nos referimos es el edificio de la Editorial Montaner i Simón, de Barcelona (desde 1990 sede de la Fundación Antoni Tàpies), construido entre 1880 y 1886 (Figura 8). Las teorías expuestas en el artículo antes citado y la audacia del arquitecto al aplicarlas se manifiestan con toda su potencia innovadora en el empleo de los materiales de construcción: la estructura de pies derechos de hierro colado de la que sabe sacar partido creando una planta libre, a la que adosa el cuerpo de fachada como un muro cortina de ladrillo común visto con carpintería metálica en las aberturas; y como complemento, la aparición de la artesanía de hierro forjado en las rejas heráldicas del semisótano y de la vidriería decorativa.

Las más de cuarenta obras conocidas de Domènech Montaner muestran la evolución que, sobre la base en la racionalidad constructiva que le caracterizó, experimenta su arquitectura, desde una concepción historicista, a veces de inspiración nórdica, a veces del gótico-renacentista civil catalán y del nazarí y mudéjar o del tudor, hasta llegar a las últimas consecuencias del modernismo floral, a partir del 1900, más emparentado con el Art Nouveau. De sus primeras obras, el Café Restaurante ("Castell dels Tres Dragons", 1887-1888) de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, marca un antes y un después en la historia de la arquitectura, por la extraordinaria concepción del espacio y el sistema de cerramiento de la nave central con el doble juego de fachadas de obra vista reforzadas en las aristas con torres, la más emblemática rematada con una cúpula bulbiforme. Quizás el Hotel Internacional (1888) es el que significó su encumbramiento como arquitecto capaz de proyectar un edificio de grandes dimensiones y levantarlo en 53 días, con una dirección y una organización de los trabajos extraordinariamente coordinada, que permitieron dar forma a una construcción prefabricada y modulada con precisión, estilísticamente emparentada con las formas hispanomusulmanas y con las inglesas de la época Tudor, y con la aportación de la tecnología puntera del mecanicismo. Domènech se tuvo que enfrentar a una primera dificultad, como era la calidad de los terrenos, ganados al mar una vez se hubo demolido la muralla de Mar, y en la imposibilidad de forjar unos cimientos que pudieran soportar un edificio de 150 metros de largo por 35 de ancho y 24 de altura, ideó una plataforma de hormigón hidráulico trabada con un emparrillado de raíles de ferrocarril sobre los que se extendió un sistema de bóvedas tabicadas invertidas.[7] También aquí, Domènech incorpora torres y torreones en

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

las esquinas, unos elementos recurrentes que aparecen en muchos de sus edificios, individualizados, bien acabados en forma de templetes cupulados, como en el Ateneo Obrero, de Canet de Mar (1887), en los pabellones de Administración y del interior del recinto del Hospital de Sant Pau (construidos entre 1901 y 1911, aunque el resto de edificios se acabaron de construir en 1930, ya bajo la dirección de Pere Domènech Roura, hijo de Domènech Montaner), en el Palacio de la Música Catalana (1905-1908) y en la casa Lleó Morera, de Barcelona (1905); o en forma de chapiteles cónicos, como en la casa Roura, de Canet (1889-1892), la casa Fuster, de Barcelona (1908-1911); o de esbeltas agujas, como la del pabellón de Administración del mismo Hospital de Sant Pau o la que coronaba la tribuna de la casa Navás, de Reus (1901). Otro elemento recurrente de Domènech (muy relacionado con la arquitectura de Josep Vilaseca Casanovas, su amigo y colaborador, nacido en Barcelona en 1848 y fallecido en 1910) fue la galería de arcadas o columnas con que acababa el piso de los desvanes de muchos de sus edificios, cuya referencia remota la hallamos en las casas señoriales de los siglos XV y XVI. Encontramos este recurso en forma de *loggia* abierta o cerrada con persianas o con vidrieras, o de friso de ventanas intercaladas con plafones de figuras simbolistas o de cerámicas vidriadas. Además de aparecer en algunas de las obras ya citadas, estos elementos los encontramos en el Palacio Montaner (1889-1893) (Figuras 9 y 10) y en la casa Thomas (1895-1898), de Barcelona, o en la casa Solà-Morales, de Olot (1913-1916). Las tribunas, los balcones, los coronamientos de fachadas con almenas, son también elementos que Domènech cultivó reiteradamente y que sirvieron de modelo para otros tantos edificios modernistas que los arquitectos de segunda generación fueron construyendo en la capital catalana y en el resto de Cataluña y de España. Los podemos ver en toda la geografía levantina y del sudeste, proyectados por la mano de arquitectos que pasaron por la Escuela de Arquitectura de Barcelona y que tuvieron a Domènech como profesor.

Gaudí. La historiografía se disputa, desde los inicios de los estudios del Modernismo, el binomio Domènech-Gaudí. A veces con detrimento de la personalidad de uno respecto al otro. Una

Figura 11. Barcelona. Farola de la plaza Real. Antoni Gaudí, arquitecto (1878-1880). Foto: R. Lacuesta, 2016.

polémica estéril basada en unos fundamentos demasiado ideológicos y personales. La cuna marca, sin embargo. Domènech pertenecía a una familia burguesa arraigada en la alta sociedad del momento, y su implicación política y docente le abrieron la puerta para trabajar para la Administración en grandes proyectos; Gaudí era descendiente directo de caldereros y pequeños agricultores y tuvo que trabajar fuerte para tirar adelante sus estudios y su familia. Está claro que, a pesar de coincidir en proyectos cercanos, como los trabajos de Comillas para los mismos clientes (la gran familia del marqués de Comillas, directa o política, como los Güell y como los Piélago), o en actividades relacionadas con polémicas ciudadanas, como la que originó el proyecto de fachada de la catedral de Barcelona, o la relación que mantuvieron dentro del Centre Excursionista de Catalunya, cada uno siguió por caminos diferentes hacia la búsqueda de un modo de hacer arquitectura desde el empirismo constructivo y la experimentación con materiales de vieja tradición y oportunidades renovadas, y con materiales emergentes. Antoni Gaudí acabó la carrera de Arquitectura en 1878 y sus primeros trabajos se centran en proyectos de mobiliario (los de los edificios de Comillas y otros encargos para tien-

Figura 12. Barcelona. Casa Vicens. Torreón de obra vista y cerámica vidriada. Antoni Gaudí, 1878 (proyecto), 1883-1885. Foto: R. Lacuesta, 2015.

das), y las farolas para diversos espacios urbanos de Barcelona, como las de la plaza Real, junto a la Rambla, que le encarga el Ayuntamiento de Barcelona. (Figuras 11 y 12)

La buena relación y confianza con el principal cliente que tuvo, Eusebi Güell, en la serie de proyectos que le fue encargando a lo largo de casi cuarenta años, le posibilitó desarrollar su profesión, su experimentación y su imaginación en una arquitectura inédita, que le llevó a revisar con espíritu crítico las arquitecturas del pasado, desde una postura poco imbricada en las propuestas que se iban manifestando de la mano de sus colegas. No fue profesor de la Escuela de Arquitectura, ni recibió encargos de la Administración, excepto en muy contadas ocasiones. Pero sí que ejerció la docencia desde su cátedra particular, reuniendo a su alrededor arquitectos, artistas y artesanos de primera línea para dar respuesta a todas sus preocupaciones de índole arquitectónica y artística. El templo de la Sagrada Familia, cuyo encargo, en 1884, para continuar las obras que dejó paralizadas el arquitecto Francisco del Villar Lozano (Murcia, 1828 – Barcelona, 1901), le vino a través de la recomendación que Joan Martorell Montells hizo a la Junta del templo. Era, pues, otro encargo de carácter privado, y que le duró toda la vida. Sus proyectos, los más importantes y los de menor envergadura, no llegan a treinta. En algunos de ellos empleó unos cuantos años. Formal y estilísticamente, Gaudí evoluciona desde una arquitectura más en consonancia con los lenguajes históricos, que reinventa y modela a su antojo para sacar mayor partido de la tecnología constructiva del momento e imbricarla con los sistemas tradicionales, pasando por las propuestas simbolistas, hasta la eclosión del naturalismo y el expresionismo arquitectónico. En sus obras primerizas, que ya hemos citado, incorpora elementos funcionales y decorativos al mismo tiempo, como rejas, alicatados de cerámica y techos (los de la casa Vicens, por ejemplo) en una apuesta por una estética que podríamos decir que en cierto modo es subsidiaria de los modelos textiles de William Morris. Combina el ladrillo visto con la cerámica vidriada y el hierro fundido, y ya recorre al *trencadís* cerámico o de vidrio plano como material de revestimiento de cúpulas (los pabellones de la finca Güell, el kiosco de estructura metálica y cúpula bulbiforme de Comillas…) para producir un insólito efecto artístico.

En estos primeros proyectos implantados en un medio casi rural, ya se anuncian recursos constructivos y formales, como el arco equilibrado, que en el palacio Güell (1885-1888, propiedad de la Diputación de Barcelona desde 1945) adquirirán todo el protagonismo. Los espacios que consigue en esta finca urbana entre medianeras, jugando con los volúmenes voladizos de las tribunas en las fachadas principal y posterior y con entreplantas que consiguen aumentar la superficie útil y, sobre todo, con la distribución de las dependencias alrededor de un patio central, que convierte en salón noble, cuya bóveda parabólica atraviesa en altura cuatro plantas y la azotea, constituye un ejercicio que sólo podemos encontrar como paralelos de referencia en algunos cruceros de las iglesias góticas o en las altas bóvedas de las mezquitas orientales. Pero si en la parte aérea el palacio Güell se nos muestra

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 13. Piera (Barcelona). Iglesia de la Mercè de Ca n'Aguilera. Autor: Francesc Berenguer, 1910. Foto: R. Lacuesta, 2015.

como una sorprendente muestra de la arquitectura moderna, el sótano, más conocido por el bello juego que brindan sus formas y el conjunto arbóreo de pilares revestidos con ladrillo visto, tiene un papel fundamental, inédito también, como cimiento de todo el edificio.

El arco catenario y las formas paraboloide-hiperbólicas aplicadas a la arquitectura son invenciones de Gaudí en lo que a sistema constructivo se refiere, y que diversos arquitectos, la mayoría discípulos suyos, utilizaron en sus obras. Josep Puig i Cadafalch se atrevió a emplearlo en contadas ocasiones, como en la antigua sala de etiquetaje de las Cavas Codorniu en Sant Sadurní d'Anoia (1901-1904), pero muy pronto desistió de ello, alegando que "no he logrado vencer las viejas ideas que siglos de experiencia nos han infiltrado de que los muros han de ser verticales".[8] Lluís Muncunill Parellada (Fals, Barcelona, 1868 – Terrassa, 1931) hizo ostentación del arco equilibrado en la masía Freixa de Terrassa (1907-1910); Rafael Masó Valentí (Girona, 1880-1935) lo utilizó en los hastiales de la Harinera Teixidor, de Girona (1910-1911); Francesc Berenguer Mestres (Reus, 1866-Barcelona, 1914), en su casa "Torre del Castell" (1908), en el pueblo de

Figura 14. Barcelona. Sótano del Palacio Güell. Antoni Gaudi, arquitecto. 1885-1888. Foto: Montserrat Baldomà, 2013.

Rubió (Barcelona) y en la iglesia de la Mercè de Ca n'Aguilera, Piera (1910); (Figura 13); Joan Rubió Bellver (Reus, 1871 – Barcelona, 1952), en las bodegas Raïmat, Lleida (1916-1925) y en la capilla de la residencia de estudiantes de la Universidad Industrial de Barcelona (1927-1931); Cèsar Martinell Brunet (Valls, 1888 – Barcelona, 1973), en la serie de bodegas del sindicalismo agrario que construyó entre 1918 y 1922, como las de Rocafort de Queralt, Nulles, ElPinell de Brai y Gandesa, en la provincia de Tarragona; o la de Sant Cugat del Vallès, en la de Barcelona; o en el almacén de cereales de Sant Guim de Freixenet, en la de Lleida, además de utilizar el arco parabólico en pasadizos subterráneos de otras bodegas, como la de Cornudella de Montsant o la de Igualada; Bernardí Martorell Puig (Barcelona, 1870-1937), en la bodega del Sindicato Agrícola de Cambrils (1919-1922); Josep Maria Jujol Gibert (Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949), en la iglesia de Vistabella, (1918-1923); Josep Danés Torras (Olot, 1891 – Barcelona, 1955), en la nueva iglesia de Santa María de Ribes de Freser (1940). La lista de autores y obras es larga, y se observa que este tipo de arco parabólico se empleó por ser más idóneo para cubrir espacios de grandes luces y evitar muros de cargas o gruesos y pesados muros de cerramiento.

Volviendo al palacio Güell, en el proceso de prospección llevado a cabo en el subsuelo entre 2003 y 2006 para proceder a la restauración integral del edificio (obra dirigida por el arquitecto Antoni González), se comprobó que Gaudí había ideado, para conseguir el funcionamiento óptimo del conjunto y evitar asentamientos en relación con las fincas vecinas, un sistema completo, extremadamente rígido, en el que los elementos

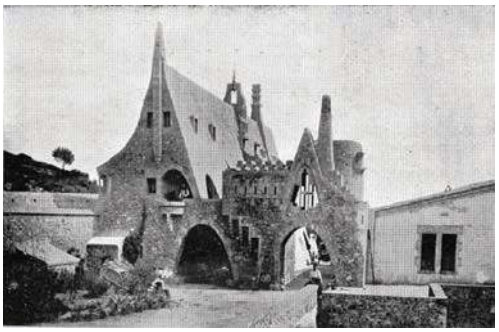


Figura 15. Sitges. Bodegas Güell, en el macizo del Garraf. Antoni Gaudí, arquitecto (col. Francesc Berenguer), 1895-1900. Foto: A. Gallardo. Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona.

que componen toda esta planta (la solera cerámica de arcos y bóvedas que forman el techo, los pilares y las paredes de carga, la solera del pavimento y las zapatas de los pilares) forman una auténtica y gruesa losa de cimentación perfectamente trabada en la que se apoya todo el edificio, pero que está hueca por dentro y por ello es transitable. (Figura 14)

Se puede decir que en el palacio Güell, levantado en el barrio del Raval de Barcelona, Gaudí ensayó soluciones constructivas y artísticas que después llevará a extremos cada vez más atrevidos y expresivos en las obras posteriores construidas fuera de Barcelona y en el Ensanche Cerdà. Igualmente interesante es el edificio pétreo de las bodegas Güell, de Garraf, Sitges (1895-1900), obra de Gaudí con la colaboración de Berenguer (y no al revés, como se ha afirmado en varias ocasiones), cosa que el mismo Gaudí confirmó al arquitecto Amós Salvador en 1916. Como un promontorio más del macizo del Garraf, la bodega se yergue en forma de tienda de campaña de sección triangular, con dos plantas subterráneas para las cavas y tres aéreas con una cubierta única de piedra, la planta baja destinada originalmente a cochera y almacén, la intermedia, a vivienda de temporada de la familia Güell, y el piso superior, a capilla, cuyos arcos diafragmáticos de perfil parabólico del interior y el material de construcción (altar y columnas de piedra caliza gris del macizo, de la cantera propiedad de Eusebi Güell), son una traslación casi textual del Colegio de las Teresianas de la calle Ganduxer de Barcelona (1889-1890) y del palacio Güell. (Figura 15)

Figura 16. Casa Milà, "la Pedrera". Antoni Gaudí, arquitecto (1906-1912). Foto: R. Lacuesta, 2016.

Los tres inmuebles que Gaudí construyó en el Ensanche Cerdà son la casa Calvet de la calle Caspe (1898-1899), la casa Batlló (1904-1906) y la casa Milà, "la Pedrera" (1906-1912), ambas en el paseo de Gràcia (Figura 16). La casa Calvet es quizás la obra más convencional por adaptarse a la tipología del barrio; aboca su imaginación en la reinterpretación del estilo barroco rococó en la fachada principal, que resuelve con un revestimiento de sillares desbastados, balcones trebolados de barandilla de hierro forjado, tribuna en voladizo en el piso noble y dos piñones curvilíneos que la coronan. Este tipo de composición tendrá fortuna en numerosas obras barcelonesas proyectadas por otros arquitectos, como en el caso de Antoni Millàs Figuerola (L'Hospitalet de Llobregat, 1862 – Barcelona, 1939) en la casa Francesc Carreras, de la calle Mallorca, 284 (1899-1900); o de Jaume Torres Grau en las casas Torres, de la calle París, 180 bis y 182 (1905-1907), o de Francesc Berenguer Mestres, ayudante incondicional de Gaudí, en las casas Cama, de la calle Gran de Gràcia (1905-1908). En la casa Batlló, la proeza estructural llega a límites insospechados al enfrentarse con la reforma de una casa preexistente, que Gaudí vació de dentro a fuera manteniendo las viejas paredes mediane-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 17. Barcelona. Palacio Tomás Santos de Lamadrid (Muntaner, 240-242 – Diagonal, 570), obra de Enric Sagnier, de 1900 (desaparecido en 1935). Foto: Archivo Mas. Institut Amateller d'Art Hispànic. 1902.

ras. La fachada nueva se ondula verticalmente, revestida de *trencadís* (fragmentos de azulejo) salpicado con discos cerámicos de colores y diámetros diferentes, y acoge los balcones-antifaz de hierro y la tribuna de la planta noble con un juego de columnillas de aspecto óseo, elementos que han llegado a desmadrar la imaginación mediática y popular con interpretaciones legendarias extravagantes.

En la Pedrera, Gaudí se plantea un nuevo reto al concebir una solución para el edificio de planta libre a base de una estructura de pilares y jácenas metálicos y fachada autoportante, un muro cortina cuyos voluminosos bloques de piedra se conectan con la estructura mediante barras metálicas roblonadas; una libertad que permite también una distribución espacial interior adaptada al programa, una excelente luminosidad de las diversas plantas y el perfil sinuoso de las fachadas. En realidad, son dos casas con entradas independientes organizadas alrededor de dos patios de planta curvilínea y con una azotea común. Gaudí hizo pintar los patios, en toda su superficie vertical, a Aleix Clapés Puig (con la colaboración de LLuís Pasqual, Xavier Nogués y Teresa Lostau),con temas paisajísticos relacionados con la tierra, el agua, el aire y la flora, en un resultado estético cercano a Otto Wagner.

Tanto en el palacio Güell, como en la casa Batlló y en la Pedrera, y como ya había ensayado en la casa Vicens, Gaudí utiliza las azoteas como un conjunto escultórico de chimeneas y torres de ventilación de formas geométricas caprichosas y revestimientos coloristas o blancos, fragmentando la cerámica vidriada, el mármol, el vidrio o la piedra en pequeños trozos, avanzándose al arte abstracto e incluso al cubismo y al surrealismo, y en los cuales reverbera el sol produciendo efectos lumínicos y cromáticos muy sugerentes.

4. EL MODERNISMO COMO ESTILO UNITARIO Y HETEROGÉNEO. SAGNIER Y PUIG I CADAFALCH

Alexandre Cirici definió acertadamente el Modernismo como "un movimiento de una gran unidad, creador realmente de un estilo, que dominó en aquellos años no ya en reductos selectos, como ciertos *ismos* posteriores, ni en el gusto popular solamente, sino que invadió toda la contextura social y dio forma a las manifestaciones plásticas de una época. Sus ingredientes fueron muchos, y muy distintos, y complejos, incluso contradictorios. En realidad fué la suma de una serie de reflejos de corrientes extranjeras que perdieron su significación propia para ponerse al servicio de un punto de vista apropiado al país".[9]

Esta definición encuentra su perfecto eco en la producción de los arquitectos que empezaron a trabajar inmediatamente después de los primeros espadas que hemos ido analizando hasta ahora. La variedad de lenguajes cultivados en la época modernista tiene en el arquitecto Enric Sagnier Villavecchia (Barcelona, 1858-1931) uno de sus mejores representantes, con título en 1882. Fue el arquitecto de la aristocracia y de la alta burguesía catalana, y también trabajó para la Iglesia y para la Caja de Pensiones. Uno de los aspectos que ha llamado la atención sobre él es su capacidad de trabajo y el control que ejerció directamente, con una obra muy prolífica y variada, toda en Cataluña, pero sobre todo en Barcelona. Llegó a redactar más de 500 proyectos a lo largo del ejercicio profesional, entre 1884 y 1931, con una media de 10 edificios por año, sin contar los trabajos secundarios. La mayoría era de envergadura, con una presencia urbana potente, de modo que llegó a crear su propio estilo, reconocible en medio de la producción de otros arquitectos de su época. Sagnier no se encasilló en una sola vertiente estética, en una corriente estilística determinada. Su actitud ante los proyectos era inequívocamente ecléctica, entendiendo el eclecticismo como un recurso para dar la solución estética más idónea a cada obra en función de su ubicación geográfica y de su en-

Figura 18. Cubierta del libro L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte. Barcelona, Parera Editor, 1904.

torno urbano, y no como un "Estilo" que, como hemos comentado antes, algunos autores han tratado y tratan de definir como categoría artística. Sagnier bebió, pues, de todas las fuentes arquitectónicas posibles que le aportó su paso por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, a través de sus profesores: Elías Rogent, Joan Torras Guardiola, Francisco del Villar Lozano, Antoni Rovira Rabassa, Leandre Serrallach, August Font Carreras, Josep Vilaseca Casanovas i Lluís Domènech Montaner. Cultivó, sin ningún complejo, los estilos historicistas gestados durante el período de la *Renaixença* catalana y del mismo Modernismo local, el Secesionismo vienés más cercano a Otto Wagner, los modelos afrancesados y rococó del Segundo Imperio y del mansardismo, éste ya en plena época *noucentista*, e incluso el plateresco, mientras que para los locales comerciales y los interiores de pisos y tiendas, así como para el mobiliario, adoptaba, bien las formas modernistas de latiguillos y ondulaciones, bien los *revival* Lluís XV y Lluís XVI. Así, se fue adaptando a modas, gustos de los clientes e imperativos urbanos para resolver, siempre, una arquitectura de calidad, configuradora de la ciudad y muy a menudo con intención monumentalizadora del espacio urbano. Sus inmuebles irrumpían en Barcelona y en las ciudades medianas provocando la atención de todo el mundo, y las guías de la ciudad condal de principios del siglo XX los incluían para atraer forasteros, como testimonio de la nueva y singular arquitectura que era preciso visitar si se quería tener una idea clara del empuje creativo del sector de la construcción. Por ello, el estudioso de la obra de Sagnier, Santi Barjau, definió su producción de "elegancia cosmopolita".[10] (Figura 17)

La arquitectura de Sagnier en Barcelona contribuye en buena manera a hacer ciudad, a dar una imagen urbana a la altura de las principales ciudades europeas, pretensión ésta perfectamente asumida por una sociedad burguesa, donde era preciso, sin dejar de lado la tradición y la historia de la arquitectura, incorporar la nueva arquitectura que se estaba implantando desde el último cuarto del siglo XIX, definida por la utilización de los nuevos materiales constructivos y los nuevos lenguajes. La cuadrícula del Ensanche Cerdà brindó a Sagnier un campo extenso para experimentar en soluciones tipológicas y formales. Cuatro aspectos hay en la obra de Sagnier que la singularizan, al tiempo que tienen un fuerte impacto urbanístico y arquitectónico: los edificios en chaflán o en esquina; la diversificación tipológica, que prácticamente abarca toda la variedad funcional que existía entonces, y otras de nuevo cuño, como los equipamientos deportivos, entre ellos los frontones; la diversidad estilística y, finalmente, los elementos invariantes en la ornamentación, ya fueran como parte de la estructura, ya como decoración superpuesta.[11] Como Domènech, Sagnier utilizó recursos de la arquitectura defensiva, como torres, torreones y almenas, e igualmente coronó con cúpulas o chapiteles las rotondas de chaflanes, e hizo de la vivienda doméstica un rincón de lujo y confort con claras referencias a la domesticidad inglesa.

De los arquitectos modernistas de segunda generación, el más destacado es, sin duda, Josep Puig i Cadafalch (Mataró, 1867 – Barcelona, 1956).Estudioso e investigador incansable, se doctoró en Ciencias Exactas, en Madrid, en 1888, con sólo 21 años, y obtuvo el título de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1891. Constituye, con Domènech y con Gaudí, el tercer exponente más solicitado por la historiografía del Modernismo. Siguiendo los pasos de Elías Rogent y de Lluís Domènech en el conocimiento de la arquitectura histórica, colaboró con el segundo en la redacción de los tres primeros volúmenes de la *Historia General del Arte*. En el tercer volumen (1901) añadía un *Epílogo* sobre las corrientes arquitectónicas contemporáneas que constituía una verdadera declaración de principios estéticos. Clasificaba esas corrientes

en dos tendencias principales: "la que se ha enamorado de los nuevos recursos constructivos y la que se ha dejado deslumbrar por los nuevos conocimientos históricos y arqueológicos". A la primera pertenecería la nueva producción de la arquitectura de hierro fundido, ensayada en Gran Bretaña, y a la segunda, las realizaciones de los seguidores de Viollet-le-Duc. De esta tendencia nacería, según Puig, la obra que inspirada en el gótico catalán se inició, primero, en un sentido completamente arqueológico, y después se transformaría en el sentido de emprender sobre la obra antigua la creación de la obra nueva. Punto, éste, que justifica su propia obra y la de los compañeros de promoción, que la crítica y la historiografía posterior calificaron de historicismo medieval, es decir, la interpretación personal de los estilos históricos adaptada a las exigencias de los nuevos tiempos. Es interesante la crítica que hace Puig, desde estas mismas páginas, de la arquitectura contemporánea, y que él mismo encasilla en una u otra tendencia: arquitectos como Labrouste, Olbrich, Scott, Wagner, Horta..., de los cuales, el primero representa "la línea innovadora, y el resto levanta sus edificios sobre arquitecturas de tradición medieval o renacentista").

Como Sagnier, también elabora su propio estilo personal, aunque se pueden reconocer en sus obras la filiación violletiana, nórdica y centroeuropea, el magisterio de Domènech y la influencia de la Cataluña medieval y del contexto mediterráneo. Se le han documentado un centenar y pico de proyectos, la mayoría ejecutados como obras de nueva planta, sin contar sus obras de restauración, sobre todo en monumentos románicos, realizados a partir de los estudios históricos en los que colaboraron Josep Goday y Antoni de Falguera, que culminaron en una magna obra, *L'Arquitectura románica a Catalunya*, publicada en tres volúmenes entre 1909 y 1918.

Su obra se esparce por la geografía catalana con presencia en 23 municipios, más algunas incursiones en Andorra. Su increíble capacidad de trabajo le permitió compatibilizar su profesión como arquitecto (que desarrolló ininterrumpidamente desde 1892 hasta 1943) con la investigación y las publicaciones, y con la participación activa en la política, como hombre comprometido con el catalanismo, que llegó a ejercer de concejal del Ayuntamiento de Barcelona (1902-1905),

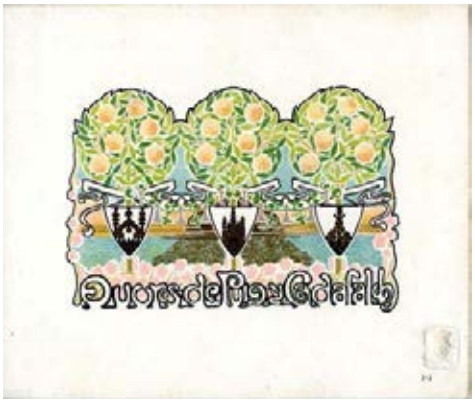


Figura 19. Dibujos en acuarela y grafismos de Puig i Cadafalch publicados en el libro L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte. Barcelona, Parera Editor, 1904.

de diputado a Cortes (1907) y de presidente de la Mancomunidad de Cataluña (1917-1923).

Su producción modernista se desarrolló desde el final de la década de 1890 y los inicios de la década de 1910, y a partir de aquí fue adoptando la estética novecentista para decantarse, en algunos edificios de oficinas, por una arquitectura que toma como modelo la Escuela de Chicago, y por un monumentalismo barroco que culminará en los palacios de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Puig también es arquitecto de la alta burguesía. Apenas sin encargos oficiales, su obra, tanto la urbana como la rural, se centra sobre todo en la construcción de residencias unifamiliares, de gran confortabilidad al modo inglés, con unos programas funcionales que incorpora tanto en la pequeña casa como en los palacetes y grandes mansiones. Hay unos componentes en su arquitectura que se van repitiendo en los tipos de viviendas, según sean edificios entre medianeras o edificios aislados del Ensanche de Barcelona o de la periferia, que trata como elementos propios de una ciudad jardín. Estos modelos los trasporta a las medianas y pequeñas ciudades o a las zonas campestres, como residencias de veraneo. En Barcelona, los inmuebles entre medianeras los monumentaliza y singulariza en clara oposición a la idea homogeneizadora de Ildefons Cerdà. Por otro lado, sus palacetes aislados los plantea con una yuxtaposición de volúmenes, en planta y en altura, retranqueando los volúmenes y obteniendo múltiples pla-

Figura 20. Barcelona. Proyecto para la casa Terradas, "la Casa de les Punxes", obra de Puig i Cadafalch. 1903-1905.

nos de fachada, lo que le permite, en su interior, jugar con espacios consecutivos abiertos o semiabiertos de gran belleza. La domesticidad confortable se halla en la distribución de las diferentes dependencias: en la planta baja conecta sutilmente el vestíbulo con la escalera, el comedor, la cocina, el despacho y los salones abocados al jardín, y en la planta alta los dormitorios, más aislados, y los cuartos sanitarios, que separa en diferentes piezas, como la sala de baño, las toilettes y el WC, y a veces, en función de la superficie de la casa y el número de habitantes, los multiplica.

Puig participó en el VI Congreso Internacional de Arquitectura, celebrado en Madrid entre el 6 y el 14 de abril de 1904, con una publicación titulada *L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte. 1896-1904.* Y subtitulada *Architecture. Décoration. Mobilier. Serrurerie. Carrelages*. Es decir, todo aquello que podía abarcar el perfil de un arquitecto y un diseñador, incluidos el mobiliario, la cerrajería y las baldosas para pavimentos o para alicatados, y también el diseño gráfico. (Figuras 18, 19 y 20).

En el texto introductorio, él mismo se considera un artífice de la renovación de la arquitectura catalana, y, sin complejos, tilda su producción de obras de arte necesarias para monumentalizar la ciudad y el campo. Recuperar el esplendor de las ciudades en épocas medievales, interrumpido por el Renacimiento invasor y retomado en el siglo XIX, es su principal propósito. Se tenía que crear e improvisar rápidamente un nuevo arte para hacer una gran ciudad, Barcelona. Si los primeros maestros de la Escuela de Barcelona habían buscado vías de renovación en la restauración de un nuevo arte románico, o importando la escuela neogótica francesa de Viollet-le-Duc, o soñando con crear un arte nuevo a partir de las propuestas alemanas, austríacas o francesas, o más aún, formando un conjunto racional de exteriorización del material y de la estructura, él, Puig i Cadafalch, ha dado un paso hacia adelante, más positivo, "un arte moderno que tiene como base nuestro arte tradicional, adornado con las bellezas de los materiales nuevos, resolviendo con el espíritu racional de nuestro arte antiguo las necesidades del día, empujándolo hacia algunas de las exuberantes decoraciones meridionales; e incluso, infiltrándole ciertas ornamentaciones morescas o algunas visiones vagas del Extremo Oriente, y un sello puramente local, muy distinto de los otros".[12]

De las obras de Puig i Cadafalch significativas del momento álgido del Modernismo y recogidas en el libro citado hay que mencionar, en Barcelona, la casa Martí, "Els Quatre Gats" (1895-1896); la casa Amateller (1898-1900) (Figura 21);; el palacio del Barón de Quadras (1899-1906); la casa Macaya (1901); o la casa Terradas, "Casa de les Punxes" (1903-1905); y en Argentona, su propia vivienda de veraneo, la casa Puig (1897-1900), y la casa Garí, "El Cros" (1898-1900). De 1911 data la antigua fábrica Casaramona, de hilados y tejidos de algodón, un magnífico ejemplo de arquitectura industrial modernista en el que la obra de ladrillo visto es la protagonista; ocupa una manzana entera al pie de la montaña de Montjuïc y hoy alberga el centro cultural CaixaForum.

5. EXPANSIÓN Y PARALELISMOS

Como hemos visto, la arquitectura catalana de la época modernista no recorrió su camino sin admitir influencias exteriores, por bien que les actitudes individualistas y creativas tuvieron un papel decisivo y marcaron peculiares sellos de inconfundibles "estilos personales". A medida que en Europa se desarrollaban los estilos paralelos al Modernismo (de hecho, algo más tardíos), con significación y lenguajes propios, el Modernismo catalán los iba incorporando en los proyectos de los arquitectos de primera, segunda y tercera generación. El arquitecto e historiador del arte Josep Francesc Ràfols consideraba que, "en rea-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

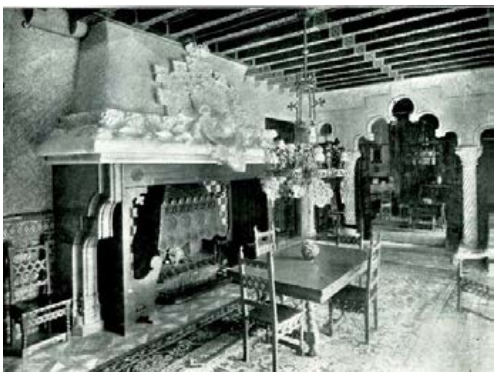


Figura 21. Barcelona. Comedor de la casa Amateller. Puig i Cadafalch, arquitecto (1898-1900). Fotografía del libro L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte, 1904

lidad, no entramos plenamente, ni con Domènech, ni mucho menos con Sagnier, en el modernismo arquitectónico decorativo: el movimiento que arrancó en Múnich y la Secesión muniquesa con Stuck y el estilo 'Jugend'; que arrancó en Viena y la Secesión vienesa con el predecesor famoso Otto Wagner, con su discípulo Joseph Olbrich, con el imaginativo preciosista Gustav Klimt."[13] Y continúa matizando: "En arquitectura, la obra de Wagner y la de Olbrich se divulgaron [en Cataluña] por los esfuerzos de un solo teórico, el arquitecto Jeroni Martorell, en conferencias y artículos. Pero antes de esto, difusamente y en diversas promociones, alguien de los inicios renovadores germánicos pudo influir en algunos notables arquitectos graduados en la Escuela en el último cuarto del siglo XIX, al mismo tiempo que el arqueologismo persistía y el popularismo que se deriva de él se mezclaba extrañamente con aquellos intentos." Ràfols considera modernistas de las últimas promociones decimonónicas a los arquitectos Josep Font Gumà (Vilanova i la Geltrú, 1859-1922), Antoni Mª Gallissà Soqué (Barcelona, 1861-1903), Francesc Rogent Pedrosa (Barcelona, 1864-1898), Ferran Romeu Ribot (Barcelona, 1862-1943), Josep Puig i Cadafalch y Alexandre Soler March (Barcelona, 1874-1949). A todos ellos les atribuye ese fondo ecléctico de aunar las corrientes centroeuropeas, los arqueologismos locales y el decorativismo, con la consiguiente popularización del estilo modernista, que con todos esos ingredientes se produce en el país. La siguiente promoción que destaca en una línea más o menos afiliada al Secesionismo, según los casos, es la que obtiene el título en 1906 (una promoción "casi póstuma en relación con el movimiento"): Josep Mª Jujol, que siendo estudiante trabajó con Font Gumà y con Antoni Mª Gallissà, y que, ya arquitecto, se incorporó al estudio de Gaudí; Josep Mª Pericas Morros (Vic, 1881 – Barcelona, 1965) y Rafael Masó Valentí. De los dos últimos manifiesta que se aferran a la influencia obstinada, aunque consecuente y traducida a un estilo propio, de las secesiones germánicas, pero que son casos de "tozudez dignísima, se enfrentan a la versatilidad general de los constructores catalanes que –en una confluencia de popularismos, de secesionismos, de arqueologismos y de sandeces– han deshecho el encanto de nuestra ciudad y de los paisajes que la rodean." Obviaba, sin embargo, la fuerte influencia en estos dos arquitectos, sobre todo en Masó, de la Escuela de Glasgow, a través del arquitecto escocés Charles R. Mackintosh (Glasgow, 1868 – Londres, 1928), quizás el autor más relevante del Art Nouveau del Reino Unido. Mackintosh, en 1895, visita la Exposición *Art Nouveau* de París, y en 1897 inicia la construcción del edificio de la Escuela de Arte de su ciudad natal, que se termina en 1909. Para entonces, Mackintosh ya había dado a conocer su obra, con gran sorpresa por parte de los colegas europeos, en la exposición de la Sezession de Viena en 1900, y éstos no tardaron en asimilar sus ideas, su arquitectura y sus diseños de geometrías puras y austeridad ornamental, la calidad del espacio, libre de artificios y mobiliario recargado, muy en consonancia con las artes japonesas. (Figuras 24 y 25)

A propósito de Jeroni Martorell (Barcelona, 1876-1951), al acabar sus estudios en 1903 viajó por Francia, Italia, Suiza, Alemania y Austria, donde entró en contacto con los planteamientos más vanguardistas de la arquitectura y el urbanismo de la mano de maestros como Otto Wagner, Joseph M. Olbrich, Henrik P. Berlage, Victor Horta y Peter Behrens, cosa que influyó decisivamente en su pensamiento y en su praxis profesional. Se formó, pues, en pleno auge modernista, y adoptó sin reservas el lenguaje especialmente influido por las corrientes secesionistas europeas, que, como hemos visto, divulgó en Cataluña con artículos de gran calado sobre la historia de la arquitectura y de la construcción europea y catalana, como los muy primerizos en su dilatada trayectoria como publicista,

Figura 22. Sant Hilari Sacalm. Reforma de la masía El Soler de Mansolí. Rafael Masó, arquitecto (1906-1910). Foto: R. Lacuesta, 2007.

Figura 23. Glasgow. Salón de Té (Willow Tea Rooms), obra de Charles RennieMackintosh.1903. Foto: autor desconocido.

ensayista, conferenciante e historiador del arte, que aparecieron en la revista *Catalunya, Revista literària quinzenal*, los cuales se publicaron sucesivamente bajo el título "La arquitectura moderna: I. La estética. II. Las obras".[14] Otro artículo que también suscitó gran interés fue "Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la arquitectura catalana moderna",[15] en el que estableció una secuencia histórica del uso de la bóveda tabicada de ladrillo y de las bovedillas de rasilla, combinados estos materiales con el hierro, y donde analizó obras de E. E. Viollet-le-Duc, Rafael Guastavino, Antoni Gaudí y otros. Estos estudios han sido extraordinariamente relevantes para la historiografía española y para los arquitectos en general.[16] Las primeras y escasas obras arquitectónicas de Jeroni Martorell que coinciden con la etapa modernista reflejan sus conocimientos de la arquitectura europea y su decantamiento por un estilo propio, en el que se unen las estructuras de hierro y abovedadas con un lenguaje decorativista y simbolista. Los ejemplos de esta manera de entender la arquitectura los encontramos en la casa Miquel Blanxart, de Granollers (Barcelona), de 1903-1907; en Sabadell (Barcelona), en los edificios de la Caja de Ahorros, de 1904-1915, y de la Escuela Industrial de Artes y Oficios, de 1907-1910; y en Alella (Barcelona), en la bodega del Sindicato Vinícola, construida entre 1906 y 1907. A partir de aquí su obra de nueva planta evolucionará dentro de los cánones clásicos del *Noucentisme*, que desde 1915 compaginó con la labor que le ocupó casi por completo hasta su fallecimiento: la restauración de monumentos desde su condición de jefe del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Mancomunidad de Cataluña y de la Diputación Provincial de Barcelona.

La dinámica catalana

La impronta de los grandes maestros decimonónicos con sus fórmulas de adaptación a los estilos arquitectónicos fue cuajando en las sucesivas promociones de arquitectos de tal modo que, en el cambio del siglo XIX al XX, la producción, sobre todo la de tipo residencial, pero también pública, industrial y comercial o de uso público, llegó a ser una enfebrecida carrera por idear algo más exuberante, más creativo, más denso y abarrocado que los modelos inmediatamente anteriores. Las filiaciones estilísticas directas de estas nuevas generaciones respecto de los diferentes maestros del Modernismo se pueden encontrar en un mismo autor, mezcladas en una misma obra o en obras coetáneas; y la misma evolución sigue, en definitiva, el vaivén de las modas, y las diferentes tipologías arquitectónicas con sus invariantes y variantes se prolongan durante casi tres décadas sin apostar por una revolución substancial de la arquitectura. Por un lado, los viejos maestros de obra, que cultivan de modo reiterativo todos los cánones clásicos, claudican ante un Modernismo formal para no caer en el desfase generacional y responden a la demanda vigente con soluciones epidérmicas que no afectan a la estructura tradicional. Por otro lado, los arquitectos que podríamos denominar "menores" ensayan lenguajes de diversa procedencia e incorporan las artes aplicadas sin aportar tampoco innovaciones estéticas ni funcionales dignas de ser tenidas en cuenta.[17]

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 24. Granollers (Barcelona). Casa Blanxart. Jeroni Martorell Terrats, arquitecto, 1903-1907. Foto: Xavier González Toran, 2007.

Las casas de nueva planta se simultanean con reformas de edificios, cuyas fachadas se modernizan y ennoblecen, y cuyos espacios comunes (vestíbulos, escaleras o salones) se hacen ostensibles, al mismo tiempo que se invade la calle con tribunas voladizas y se aumenta la altura edificable con coronamientos más o menos potentes que esconden el mayor número de pisos de alquiler hasta el máximo que permiten unas ordenanzas veleidosas, siempre sujetas a la fuerte presión especuladora. Los oficios profesionales y el aparato industrial se ponen al servicio de arquitectos y promotores, o de arquitectos-promotores al mismo tiempo, en una vertiginosa actividad constructiva, aplaudida y testimoniada en las numerosas revistas especializadas de arquitectura y construcción, auténtico vehículo de propaganda de unas profesiones y de unas empresas. Con todo, es aquella diversidad de lenguajes la que consigue crear, por todo Cataluña, pero especialmente en Barcelona y en las ciudades medianas, una escenografía urbana con cierta unidad estilística. Y son aquellos maestros de obra y aquellos arquitectos los que transmitieron, con el conjunto de su producción arquitectónica (y no los grandes maestros con sus emergencias «singularizadoras»), un determinado tipo de ciudad, homogénea y heterogénea, armónica y discordante, contenida y dinámica al mismo tiempo.

La lista de arquitectos y maestros de obras que se enmarcan en el movimiento modernista es infinita. Por hacer una delimitación cronológica, podemos incluir entre los primeros los que obtuvieron el título en la Escuela de Barcelona

Figura 25. Granollers (Barcelona). Casa Blanxart. Escultura alegórica de la vendimia, obra de Josep Mª Barnadas. Foto: Xavier González Toran, 2007.

entre 1879 y 1910, aunque se podría alargar la lista con algunos arquitectos de las promociones surgidas entre 1911 y 1916, que todavía se decantaron en los primeros años de su ejercicio profesional por el Modernismo. En todos estos años se licenciaron en la Escuela 267 arquitectos; de ellos, y juntamente con los maestros de obras, se reseñan casi 200 con obra modernista, no sólo en Cataluña sino en el resto de España.[18] Numerosos estudios generales o monográficos publicados en las dos últimas décadas han dado a conocer obras de autores conocidos y desconocidos, lo cual hace que la lista pueda ser bastante más amplia.

Es curioso cómo los técnicos se repartieron la geografía catalana para crear en sus ciudades de origen directo o indirecto una especie de feudo modernista, en las cuales dejaron obras de especial relevancia e, incluso, al ejercer en ellas como arquitectos municipales, trazaron importantes planes urbanísticos de reforma interior o de ensanche. De entre los más significativos y de óptimos resultados se encuentran, por citar

Figura 26. Manresa. Chalet para escuela de párvulos de la Casa de Caridad. Alexandre Soler March, arquitecto. 1911. Foto: Autor desconocido.

unos cuantos ejemplos, Manuel Joaquim Raspall Mayol (Barcelona, 1877 – La Garriga, 1937), con numerosa obra en la Garriga y Cardedeu; Lluís Muncunill Parellada y Melcior Viñals Muñoz (Barcelona, 1878-1938), en Terrassa; Ignasi Oms Ponsa (Manresa, 1863-1914), con obra muy importante, pública y privada, en Manresa y su comarca, el Bages; Alexandre Soler March, en Manresa, Berga y las comarcas del Bages y del Berguedà (Figura 26);, y también en Barcelona; Bonaventura Pollés Vivó (Barcelona, 1857 – Sevilla, 1919) y Josep Mª Miró Guibernau (Vilanova i la Geltrú, 1889 – Barcelona, 1966) trabajan en Vilanova i la Geltrú, donde proyectaron una ciudad jardín paralela al mar, el paseo de Ribes Roges, en el que se construyeron una serie de chalets modernistas, algunos con cierta influencia del *Noucentisme* que se iba imponiendo poco a poco, pero aún sin abandonar los tipos arquitectónicos que ya el Modernismo había elevado a tradición; Joan Amigó Barriga (Badalona, 1875-1958), en Badalona (Barcelona); Juli Batllevell Arús (Sabadell, 1864-1928), Eduard Mª Balcells Buïgas (Barcelona, 1877-1965) (Figura 28); y Josep Renom Costa (Sabadell, 1880-1931), en Sabadell y su comarca, el Vallès Occidental; Ignasi Colomer Oms (Igualada, 1878-1967) y Josep Pausas Coll (Barcelona, 1872-1928), en Igualada;

Figura 27. Vic (Barcelona). Obras de Josep Mª Pericas Morros: reforma de la casa Bayés (a la izquierda), y casa Anita Colomer (a la derecha). 1906. Foto: R. Lacuesta, 2014.

Josep Mª Pujol de Barberà (Tarragona, 1871-1949), en Tarragona; Joan Abril Guanyabens (Mataró, 1852 – Tortosa, 1939) y Pau Monguió Segura (Tarragona, 1865 – Barcelona, 1956) en Tortosa, donde el primero construyó el Mercado Municipal (1884-1889) y el parque Teodor González (1885-1892), y el segundo la Casa Grego (1906-1908) y el Matadero Municipal (1905-1908); Andreu Audet Puig (Gràcia, Barcelona, 1868 – Barcelona, 1938), en Barcelona, que se especializó en construcciones de teatros y cines; Joan Alsina Arús (Barcelona, 1872-1911), en Barcelona y provincia; Ignasi Mas Morell (Barcelona, 1881-1953), en Sant Pol de Mar, y también trabajó en La Habana (Cuba), siendo distribuidor, junto con el empresario Ramon Planiol, de los pavimentos de la Casa Escofet de Barcelona; Ramon Mª Riudor Capella (1867-1938), en Tiana; Adolf Ruiz Casamitjana (Barcelona, 1869-1937), en Barcelona; Josep Font Gumà, en Vilanova i la Geltrú; Eduard Ferrés Puig (Vilassar de Mar, 1872 – Barcelona, 1928), en Vilassar de Mar y en Barcelona; Rafael Masó Valentí, en Girona y su provincia; Josep Mª Pericas Morros, en Vic y su comarca, Osona (Figura 27);; Alfred Paluzie Lucena (Barcelona, 1870-1943), en Olot; Josep Domènech Mansana (Barcelona, 1885-1973), en Barcelona y provincia; Josep Azemar Pont (Figueres, 1862 – Barcelona, 1914), en Figueres; Antoni de Falguera Sivilla (Barcelona, 1876-1945), en Barcelona; Bernardí Martorell Puig, en Barcelona, Cambrils, Solsona y Olius(Figura 29); Bonaventura Bassegoda Amigó (Barcelona, 1862-1940), en El Masnou y en Barcelona; Modest Feu Estrada (Sants, 1870 – Barcelona,

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 28. Cerdanyola del Vallès (Barcelona). La Rectoría. Eduard Mª Balcells, arquitecto. 1908. Foto: R. Lacuesta, 2006.

1933), en su pueblo natal, Sants, de Barcelona; Pere Caselles Tarrats (Reus, 1868-1936), en Reus; Josep Mª Jujol Gibert, en Sant Joan Despí, donde marcaron un hito artístico, entre el surrealismo y el expresionismo, la torre de la Creu ("Casa dels Ous", de 1913-1916) y la reforma de la masía de Can Negre (1915-1930), y en Tarragona y su provincia; Francesc de P. Morera Gatell (Tarragona, 1869 – Lleida, 1951), en Lleida; Bonaventura Conill Montobbio (Barcelona, 1876-1946), en la ciudad jardín de Vallvidrera, de Barcelona; Santiago Güell Grau (Vilafranca del Penedés, 1869 – Barcelona, 1955) y Eugeni Campllonch Parés (Vilafranca del Penedès, 1870 - Buenos Aires, 1950), en Vilafranca del Penedès; Jeroni-Ferran Granell Manresa (Barcelona, 1867-1931), arquitecto, promotor inmobiliario y fabricante de vidrieras artísticas, junto con el vidriero Antoni Rigalt, con una ingente obra en Barcelona. Y el más tardío de todos en lo que se refiere a la promoción de la Escuela de Arquitectura, Cèsar Martinell Brunet, con título de 1916, que escampó por todo el territorio catalán, aunque más concentradas en las comarcas tarraconenses, más de cincuenta bodegas y almazaras de los sindicatos y las cooperativas agrícolas que se construyeron bajo el impulso de la Mancomunidad de Cataluña, cuyas estructuras con arcos equilibrados y bóvedas tabicadas, y cuyas ornamentaciones en piedra, obra vista y cerámica vidriada, son deudoras de Antoni Gaudí y de Lluís Domènech Montaner, respectivamente [19] (Figura 30). De entre los maestros de obra, Josep Graner Prat (Casserres de Berguedà, 1844-1930) y Josep Masdeu Puigdemasa (Barcelona, 1851-1930) se puede decir

Figura 29. Olius (Lleida). Cementerio parroquial. Bernardí Martorell Puig, arquitecto (1916). Foto: R. Lacuesta, 1991.

Figura 30. Gandesa (Tarragona). Bodega del Sindicato de Cooperación Agraria. Cèsar Martinell, arquitecto. 1919-1920. Foto: Dídac Gordillo, 2016.

que fueron los más prolíficos, con obras en Barcelona y en numerosos municipios de la provincia. Un caso aparte es el del ayudante de Gaudí, Francesc Berenguer Mestres, que sin ser arquitecto titulado proyectó numerosos edificios en el barrio de Gracia de Barcelona y en la Colònia Güell (municipio de Santa Coloma de Cervelló).[20]

Figura 31. Barcelona. Casa Jacint Vilaseca (desaparecida). Josep Vilaseca Casanovas, arquitecto (1874-1877).
Foto: Autor desconocido.

Figura 32. Valencia. Antiguos almacenes Isla de Cuba. Lucas García Cardona, maestro de obras. 1895.
Foto: R. Lacuesta, 2010.

La dinámica por la geografía española

La diáspora modernista por determinados enclaves de la península tuvo su razón de ser, en gran parte, por el papel de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en la que estudiaron alumnos provenientes del Levante (Valencia, Murcia e Islas Baleares), del norte de España, sobre todo del País Vasco, y de las ciudades norteafricanas de Ceuta y Melilla. Pero también en zonas centrales a las que acudieron arquitectos catalanes por motivos familiares o de trabajo. Por ello encontramos en estos territorios, tanto en las grandes ciudades como en algunos pueblos, obras que indudablemente se reconocen como modernistas, e incluso se puede intuir en ellas la paternidad del magisterio de un Domènech Montaner, o de un Josep Vilaseca, o de un Gaudí.

En el País Valenciano se han realizado estudios en profundidad sobre las causas que motivaron la aceptación del Modernismo, como una demostración de potente coherencia cultural y con una voluntad firme de progreso y de vanguardia.[21] Si establecemos un paralelismo con la producción catalana del último cuarto del siglo XIX, hay que citar a un maestro de obras activo en Valencia, cuyas referencias a la arquitectura de Josep Vilaseca, August Font o Domènech Montaner resultan bastante interesantes. Nos referimos a Lucas García Cardona (Valencia, 1847 – Godella, 1899), que en los dos edificios que flanquean la plaza de la Reina en su encuentro con la calle Sant Vicenç Màrtir, uno de ellos, los Almacenes Isla de Cuba (en el número 1, de 1895), y el otro, la casa de viviendas Sánchez de León (en el número 2, de 1896), con comercio en la planta baja y en el entresuelo, plantea unas esquinas achaflanadas y jerarquiza en altura los pisos para acabar con el "friso" o galería corrida de ventanas alternadas con plafones que en el primer caso se adornan con figuras alegóricas, simbolistas, y en el otro con recuadros que presentan motivos *a candelieri*; también aparece en el entresuelo de los Almacenes Isla de Cuba un friso cerámico con figuras femeninas de color azul (Figura 32). Son elementos de aquella arquitectura ecléctica que tomó como referentes el gótico y el renacimiento, pero decididamente culta y renovadora, que nos evocan edificios barceloneses como la desaparecida casa de Jacint Vilaseca, obra de Josep Vilaseca Casanovas, hijo del promotor, de 1874-1877, la cual había existido en la plaza Urquinaona, 8 (Figura 31); la también desaparecida casa del marqués de Sentmenat, de la plaza Urquinaona, 7, obra

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 33. Valencia. Casa Sancho "La casa de punt de ganxet". Manuel Peris Ferrando, arquitecto. 1905. Foto: Autor desconocido.

Figura 34. Jumilla (Murcia). Casa José Mª Guardiola. Joan Alsina, arquitecto. 1911. Foto: R. Lacuesta, 2009.

de August Font de 1882;y el Palacio Montaner (calle Mallorca, 278), obra comenzada por Josep Domènech Estapà en 1885 y concluida por Lluís Domènech Montaner, entre 1889 y 1893, con los acabados de fachada y del piso superior y con los interiores.

Carmen Gracia cita como representantes del movimiento en Valencia, que habían aprendido en la Escuela de Barcelona y en las revistas internacionales, a una primera promoción de arquitectos que obtuvo el título entre 1897 y 1898 y que, curiosamente, tomaron del catalán Enric Sagnier, y del decorativismo entre plateresco y rococó del que tanto gustó, una de sus principales fuentes de inspiración: Manuel Peris Ferrando (Valencia, 1872-1934), autor de diversos edificios del Ensanche de Valencia y de la Gran Vía del Marqués de Turia, como la casa Sancho (1905) (Figura 33), de fachadas plagadas de esgrafiados enmarcados por arcos ciegos (una composición y unos recursos estilísticos que Jeroni F. Granell Manresa había repetido en diversas casas del Ensanche barcelonés), o como la casa Ortega (1906); Francesc Mora Berenguer (Sagunto, 1875 – Castellón de la Plana, 1961), autor de las "sagnerianas" casas Manuel Gómez (1903 y 1905) y del Mercado de Colón de Valencia (1914-1916); y Carles Carbonell Pañella (Barcelona, 1878 – Valencia, 1933), arquitecto catalán instalado en Valencia en 1902, autor de la casa Chapa (1913), en la misma Gran Vía, con sus ondulantes cornisas y la tribuna en rotonda de la esquina, rematada por un hastial horadado con un gran arco ovalado tripartito. Un segundo grupo estaría representado por arquitectos licenciados en los años 1902-1904, como Francesc Almenar Quinzà (Valencia, 1876-1936), autor de algunos pabellones para la Exposición Regional de Valencia de 1909; Vicent Sancho, Vicent Ferrer o Demetri Ribes Marco (Valencia, 1875-1921), posiblemente el más secesionista "a lo wagneriano" de todos, con sus dos estaciones de ferrocarriles del Norte, la de Valencia (1906-1917) y la de Barcelona (1910-1915).[22]

La lista de arquitectos que se mueven por la geografía española siguiendo uno o varios de estos parámetros implantados por el Modernismo catalán o la Secesión centroeuropea es larga, y sólo cabe citar aquí unos ejemplos. Los arquitectos catalanes Alexandre Soler March y Francesc Guàrdia Vial, yerno de Domènech Montaner, ganan el concurso para el Mercado Central de Valencia, que construyen a partir de 1910. El edificio supone un alarde de tecnología punta, tradicional y artesanal en el uso de la cerámica,

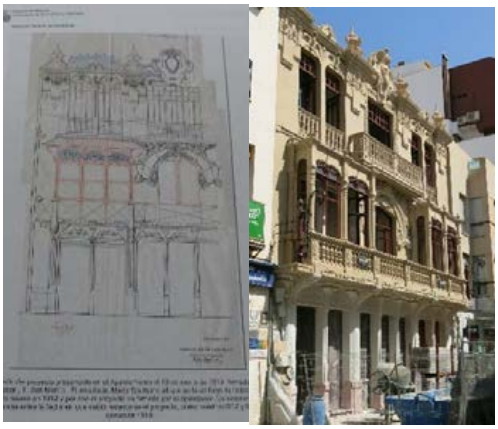


Figura 35. Lorca. Proyecto de edificio para la Cámara Agraria (1912-1919), del arquitecto Mario Spottorno. Foto: R. Lacuesta, 2015.

Figura 36. Lorca. Edificio de la Cámara Agraria (1912-1919), del arquitecto Mario Spottorno. Foto: Félix Santiuste, 2016.

y, sobre todo, en el dominio del espacio en su atípica planta de polígono irregular que genera una serie de cubiertas a diferentes alturas de gran belleza. El arquitecto Joan Alsina Arús introduce en Jumilla (Murcia) el estilo Vilaseca o Domènech de la primera época con la casa José Mª Guardiola Porras, concluida el 1911 por el arquitecto Víctor Beltrí Roqueta, al morir Alsina (Figura 34). En Alcoy, el arquitecto más activo es Vicent J. Pascual Pastor, quien proyecta diversas casas y la antigua Algodonera, entre 1906 y 1913. Pedro Cerdán Martínez proyectó en Novelda (Alicante) la actual Casa-Museo Modernista, con exquisitos relieves de escayola del escultor Anastasio Martínez, y en Águilas (Murcia), la casa Muñoz (1914), en la plaza España, con dos tribunas laterales acristaladas y a doble alzada, ecos indudables del Modernismo catalán. En Lorca (Murcia), el arquitecto Mario Spottorno y el aparejador T. San Martín proyectan el edificio de la Cámara Agraria en 1912, obra que se ejecuta en 1919 y que ha sido restaurada meticulosamente, con la recuperación de elementos perdidos en fachada, en 2014-2015, por el arquitecto murciano Félix Santiuste de Pablos. (Figuras 35 y 36).

El mismo Beltrí, arquitecto nacido en Tortosa en 1862 y fallecido en Cartagena en 1935, con título de 1886, deja en la región de Murcia una valiosa obra modernista, alguna de filiación domenechiana, como la casa que proyectó para los

Figura 37. Cartagena. Casa Llagostera. Víctor Beltrí, arquitecto (1913-1916). Foto: Guillermo Cegarra Beltrí, 2005.

industriales del textil Joan y Esteban Llagostera Puntí, hijos de Manlleu (Barcelona), en la calle Mayor de Cartagena, adornada la fachada con los típicos plafones con las figuras alegóricas de Mercurio y Minerva, y con los escudos de Barcelona, Murcia, Cartagena y Manlleu, obras del ceramista Gaspar Polo (1913-1916). (Figuras 37)

En la ciudad de Palma de Mallorca trabajan los arquitectos Gaspar Bennássar Moner, titulado en Madrid en 1899, y Jaume Aleñà Guitart. Juntos proyectan en 1908 los Almacenes El Águila de la ciudad de Palma, con un juego de pináculos decorados con las triples cintas incisas, inequívocamente secesionistas. Por su parte, Aleñà dirigió las obras del Gran Hotel proyectado por Lluís Domènech Montaner (1901-1903), y Bennássar había realizado en 1904 la Caja de Ahorros de Baleares. En Mallorca trabajan también Gaudí, Joan Rubió Bellver y Josep Mª Jujol, en la reforma litúrgica de la Seo de Mallorca. Rubió proyecta obras de carácter religioso en Lluc, Sóller y Palma, el monumento a Jaume III en Lluchmajor y el Banco de Sóller, en el mismo Sóller (1909-1912), entre otras. Y Manuel J. Raspall lleva a cabo el Teatro Balear (1909). Y en Menorca, Francesc Femenias Fábregas hacía aportaciones moder-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 38. Teruel. La plaza y la "Casa del Torico" (1912). Pau Monguió Segura, arquitecto. Foto: F. Balañà, 2012.

nistas desde su cargo de arquitecto municipal de Maó, como el Casino Maonès (1907) o la Casa del Pueblo (1913).[23] Catalina Cantarellas y Miquel Seguí destacan la importancia que tuvo en Mallorca la fundación de la fábrica de cerámica La Roqueta, de cuya producción se beneficiaron estéticamente algunas fachadas de edificios, como la casa Rey (Palma, 1909), obra de Lluís Forteza Rey, con una decoración policroma plana que no deja de evocarnos la casa Batlló de Antoni Gaudí, en Barcelona, o como la casa Barceló (Palma, 1901-1904), obra de Bartomeu Ferrà Perelló, donde, nuevamente, aparece el friso alternado de ventanas y plafones cerámicos representando figuras simbolistas, al estilo de Domènech Montaner.

De la "diáspora del Modernismo catalán", de la que hablaba Francesc Miralles,[24] se pueden extraer unas consecuencias elocuentes tanto por lo que significó el movimiento en ciudades de provincias del interior de la meseta como en León, Aragón y en otros puntos distantes. Gaudí hace su aparición, además de en el pueblo de Comillas, en la ciudad de Astorga (León) con el proyecto del Palacio Episcopal (1889-1893), que el obispo de aquella ciudad, Joan Baptista Grau, nacido en Reus, como Gaudí, le encargó

Figura 39. Zaragoza. Matadero Municipal. Ricardo Magdalena Tabuenca, arquitecto. 1885. Foto: Archivo Municipal de Zaragoza.

en 1887 y que el arquitecto recreó en un neogótico acorde con la arquitectura religiosa gótica de las grandes catedrales del norte de España; y en León, con la "Casa de los Botines" (1891-1892), de la mano del comerciante catalán Joan Homs, que le encargó un edificio de oficinas y viviendas y que Gaudí resolvió en una magnífica interpretación del gótico civil catalán.

Pero no olvidemos que el lenguaje heterogéneo podía proceder tanto de los grandes maestros catalanes como de las implicaciones formales de los arquitectos locales con la Secesión austríaca, con el Art Nouveau de Bélgica o de Francia, o con los eclecticismos derivados de la arquitectura autóctona de cada territorio. Pau Monguió Segura (Tarragona, 1865 – Barcelona, 1956), titulado en 1889, fue arquitecto municipal de Teruel y de Tortosa. En Teruel contribuyó a "europeizar" arquitectónicamente la ciudad con obras modernistas en el núcleo histórico de la ciudad, como la famosa "Casa del Torico" (1912), la casa Ferran (1910) y la casa Garzaran, "La Madrileña" (1912), además de las Escuelas Públicas. (Figura 38).

Figura 40. Manresa. Matadero Municipal. Ignasi Oms Ponsa, arquitecto. 1904-1908. Foto: Autor desconocido.

Otro arquitecto catalán, Francesc Ferriol Carreras (Barcelona, 1871-1946), con título en 1894, durante tres años trabajó en el despacho de Lluís Domènech i Montaner. Algunas de sus primeras obras conocidas (el conjunto de las dos casas Batlles, de la calle París, 202-204, de Barcelona, construidas en 1903-1904), son de filiación modernista y denotan la influencia que Antoni Gaudí ejerció en los arquitectos de la época a partir del proyecto de la casa Calvet. En 1907, por motivos de salud de su hija, marchó a Zamora, donde desempeñó, desde 1909 hasta 1917, el cargo de arquitecto municipal. En esta ciudad dejó una buena muestra de arquitectura modernista de raíz domenechiana, el más interesante de ellos, el teatro Ramos Carrión (1912). Proyectó, entre otros, la casa Gregorio Prada, en la plaza Sagasta - calle Quebrantahuesos (1908); el edificio de viviendas Ufano, de la calle Traviesa, 2 (1908); el edificio Aguiar, en la plaza del Mercado, 6 (1908) o la casa Juan Gato, en la plaza Mayor (1912). De retorno a su ciudad natal, su producción derivó hacia las fórmulas estilísticas del *Noucentisme*.[25]

Enrique Nieto Nieto (Barcelona, 1883 – Melilla, 1954), con título de la Escuela de Barcelona de 1906, se trasladó a Melilla en 1909 y con su extensísima obra contribuyó, también, a modernizar y europeizar la ciudad, tanto con edificios de nueva planta en zonas de ensanche como con reformas de casas antiguas. Trabajó puntualmente con Gaudí en las obras de la Pedrera, antes de marchar a Melilla. Quien mejor conoce la obra de este arquitecto y de la arquitectura y el urbanismo de los siglos XIX y XX que se implantó en las ciudades norteafricanas es el historiador Antonio Bravo Nieto.[26]La dilatada trayectoria profesional de Enrique Nieto viene marcada por un sello de calidad y creatividad que abarca desde los eclecticismos hispánicos y franceses de cuño clasicista, medievalista, neoárabe o plateresco, y desde el más genuino Modernismo, hasta el *Noucentisme*, el art Déco y el primer Racionalismo. Escribía Antonio Bravo: "Enrique Nieto impuso rápidamente en esta ciudad [Melilla] un estilo novedoso, dotado de gran belleza ornamental y que conectó desde el principio con lo que la incipiente burguesía melillense deseaba: una impronta significante y característica. Las formas modernistas barcelonesas irrumpen en Melilla con tal fuerza que se constituyen en

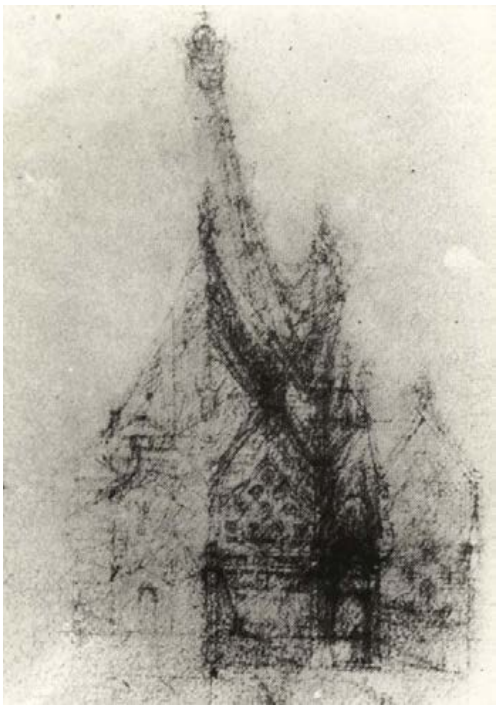


Figura 41. Croquis de una capilla del Templo de la Sagrada Familia realizado por Gaudí y aprovechado para edificar una iglesia en Rancagua (Chile), para la comunidad franciscana. 1922. Actualmente (2016), la capilla está en proceso de construcción.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 23-52| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 42. Bruselas (Bélgica). Palacio Stoclet. Josef Hoffmann, arquitecto. 1905-1911. Foto: R. Lacuesta, 2005.

un estilo predominante, en una seña de identidad que monopoliza el crecimiento de la ciudad durante el segundo decenio del siglo XX". De las obras modernistas de Nieto en Melilla podemos destacar el Casino Español (1911), el edificio "El Telegrama del Rif" (1911), el antiguo Economato Militar (1914), la casa Tortosa (1914), el edificio de corte domenechiano de la Avenida, nº 1 (1915), o el edificio La Reconquista (1915-1916), todos ellos con alarde de la ornamentación floral epidérmica.[27]

No podemos abarcar aquí la cantidad de ciudades en las que la arquitectura modernista hizo fortuna, en mayor o menor grado, o con mayor o menor purismo estilístico. En Málaga, el Banco Hispano Americano, de Fernando Guerrero Strachan y de Manuel Rivera Vega, de 1914; o el edificio de los almacenes y de viviendas de Félix Sáenz, de Manuel Rivera, obra de 1908. En Albacete, la Casa del Hortelano (1912, actual Museo de la Cuchillería), o el Gran Hotel (1915-1920), promovido por Gabriel Lodares, obras del arquitecto Daniel Rubio Sánchez. A Coruña, con sus manifestaciones de procedencia austríaca y belga, tiene en los arquitectos Antonio López Hernández, Manuel Reboredo y Julio Galán Carvajal los exponentes más interesantes del Modernismo. En Zaragoza, los arquitectos José de Yarza Echenique, con la casa Juncosa, de 1903-1906, o Juan Francisco Gómez Pulido, con la casa Retuerta, de 1904, entre otras tantas, manifiestan su adhesión al movimiento, mientras que el Matadero Municipal proyectado por Ricardo Magdalena sirve de inspiración al arquitecto Ignasi Oms para construir el propio en

Figuras 43. Verona (Italia). Palacete en avenida Garibaldi, 16. y detalle de balcón. Foto: F. Balañà, 2014

Manresa (Figuras 39 y 40). Y entre las escasísimas obras modernistas construidas en Madrid se encuentran el Palacio de Longoria (1902), del arquitecto catalán Josep Grases Riera, y la casa de la marquesa de Villamejor (1904), de Manuel Medrano.[28]

La dinámica en el Viejo y el Nuevo Mundo

En una publicación relativamente reciente, el arquitecto Antoni González y la autora de este artículo manifestábamos que el Palacio Güell, obra de juventud de Antoni Gaudí, constituía un hito de la arquitectura europea.[29] El brote renovador que plasmó en la casa Vicens y en el Capricho culminó, precisamente, en el Palacio Güell, "obra en la que profundiza y desarrolla aquellos ensayos anteriores, tanto en los aspectos espaciales y construc-

Figura 44. Porto Alegre (Brasil). Edificios modernistas. Foto: F. Balañà, 2015.

Figura 45. Belém (Brasil). Kiosco de música en la plaza de la República. Foto publicada en el libro de Celia Coelho Bassalo *Art Nouveau em Belém (2008).*

Figura 46. Rosario (Argentina). Edificio del Club Español. Foto: R. Lacuesta, 2000.

tivos como ornamentales, y donde introduce la mayor parte de las aportaciones que constituirán la base de su repertorio posterior."

Si decíamos que el Palacio representa un hito de la arquitectura europea, es porque la obra se acabó en 1888, como homenaje de Eusebi Güell a la Exposición Universal de Barcelona de aquel año, un edificio concebido no sólo como vivienda de la familia, sino como un palacio de la música, lugar de reunión de intelectuales, artistas, poetas, científicos y músicos, y de la élite burguesa y aristocrática, que en más de una ocasión acogió a la familia real. El Palacio fue visitado frecuentemente por personajes locales, nacionales y extranjeros, y por la prensa internacional. Ello quiere decir que se dio a conocer el edificio por todo el mundo. La revista *La Ilustración Hispano-Americana* publicaba en varios números de enero de 1891 y en el siguiente mes de febrero una serie de grabados del Palacio;[30] otra revista, esta vez neoyorquina, *The Decorator and Furnisher*, publicaba en enero y marzo de 1892 unas fotografías del interior, el primero con un texto de Wr. Lodia, en el que calificaba el Palacio como "el más destacado de los edificios modernos de uso privado de la península Ibérica".[31] También en julio de 1892, una revista de Boston, *American Architect and Building News*, daba publicidad a "una casa moderna en Barcelona", la casa Güell.[32]

Gaudí, y con él el Modernismo catalán, hacía una entrada triunfal en el mundo de la arquitectura y del diseño a nivel internacional, y no sólo en Europa. No es de extrañar que, con el tiempo, Gaudí recibiera dos encargos para sendos proyectos, que no llegaron a ejecutarse. El primero, en 1908, para la construcción de un hotel rascacielos, el Hotel Atracción, en Nueva York, y el segundo, en 1922, para la de una iglesia en Rancagua (Chile), ambos inspirados en cierta manera por la sorpresa que estaba causando la magna obra del templo de la Sagrada Familia. La iglesia de Rancagua está actualmente en proceso de construcción siguiendo los croquis donados por Gaudí en 1922 al padre franciscano Angélico Aranda; Gaudí, en realidad, los había dibujado para una capilla de la Sagrada Familia de Barcelona que aún está por edificar. (Figura 41).

Cuando el Palacio Güell se dio a conocer a través de las publicaciones citadas, "aún faltaban unos años para que Victor Horta levantara en Bruselas la casa Tassel, iniciada en 1893, considerada por algunos autores como la primera obra de la nueva arquitectura europea que rompía con el academicismo del siglo XIX y abría paso a la renovación formal que culminaría en el siglo XX. Las otras manifestaciones principales de esta nueva arquitectura (bautizada en cada país de manera diferente: Art Nouveau, Jugendstil, Sezession, Liberty, Modernisme, etc.) fueron iniciadas, efectivamente, en fechas posteriores a la terminación del Palacio Güell: 1893, la propia casa de Paul Hankar en Bruselas; 1894, el Metro de Viena, de Otto

Figura 47. Santiago de Chile. Casa Letelier Llona, de 1919-1920 (actual sede de la Vicaría para la Educación del Arzobispado). Josep Forteza Ubach, arquitecto (Barcelona, 1863 – Santiago de Chile, 1946). Foto: Xavier González Toran, mayo de 2015.

Wagner; 1896, la casa Elvira, de August Endell, en Múnich; 1897, la Bolsa de Amsterdam, de Berlage; 1898, la School of Art de Glasgow, de Mackintosh, y el Palacio de la Sezession de Viena, de Olbrich; 1900, el Metro de París, de Guimard; 1901, el Hospital de Sant Pau, y 1905, el Palacio de la Música Catalana, ambos de Domènech."[33] El palacio Stoclet de Bruselas se construye entre 1905 y 1911. (Figura 42).

Como una mancha de aceite, repetimos, el Modernismo caló en todos los reductos de la sociedad. En el Nuevo Mundo (Argentina (Figura 46), Brasil (Figuras 44 y 45), Chile (Figuras 47 y 48), Cuba, México o en el resto de América), tanto en medianas como en grandes ciudades, los arquitectos europeos y los locales fueron forjando una imagen urbana nueva, cosmopolita, asimilando y reinterpretando creativamente el nuevo lenguaje que procedía del Viejo Mundo Figura 43).[34] No se quedaron sólo en la arquitectura urbana y en el diseño de sus interiores y del mobiliario; trascendieron a los parques, plazas o jardines, adornándolos con monumentos conmemorativos y esculturas al aire libre modernistas; y se introdujeron en los cementerios creando para sus panteones y sepulcros verdaderas obras de arte, en las que arquitectos, artistas o artesanos de todo tipo, trasladaron formal y simbólicamente la morada de los vivos a la morada de los difuntos. Un hecho, de nuevo relacionado con Eusebi Güell y su

Figura 48. Santiago de Chile. Interior de la casa Letelier Llona Foto: Xavier González Toran, mayo de 2015.

Foto 49. Túnez. Casa unifamiliar. Foto: F. Balañà, 2004.

palacio de Barcelona, es que publicó en *La Vanguardia* los nombres de todos los artífices, arquitectos, constructores, industriales, artistas, operarios, artesanos, etc., etc.,[35] que intervinieron en la construcción, así como la procedencia y tipo de los materiales que se utilizaron en ella. Fue, probablemente, la primera iniciativa de este tipo que se daba a conocer públicamente y que sería imitada posteriormente, si no con tanto detalle, sí con el suficiente como para que los futuros estudiosos e investigadores pudieran reescribir la historia del Modernismo.[36]

NOTAS

1 Hugo V. (1831). Nostra Senyora de París. Edicions 62 y "La Caixa". Barcelona, pp. 147-148.

2 Bohigas O. (1983). Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista. Editorial Lumen. Barcelona, p. 49.

3 Lacuesta, R. (2014). La historia de l'art –de l'arquitectura– català explicada per arquitectes. Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, pp. 20-21.

4 Lacuesta, R. (2004). "L'arquitectura al marge del Modernisme". El Modernisme en paral·lel al Modernisme (V). Obra dirigida por Francesc Fontbona. Edicions L'isard. Barcelona, pp. 23-50.

5 AA.VV. (1977). Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76 / 1975-76. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Barcelona, p. 36.

6 Lacuesta, R., González Moreno-Navarro, A. (1990). Guía de arquitectura modernista en Cataluña. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, p. 11.

7 Lacuesta, R., González Toran, X. (2013). El Modernisme perdut (I). La Barcelona antigua. Editorial Base. Barcelona.

8 Referencia citada en Lacuesta, R., Galí, D., Melich, L, Serra, A.I. (2009). Catedrales del vino. Arquitectura y paisaje. Caixa Manresa. Editorial Angle. Barcelona, p. 148.

9 Cirici Pellicer, A. (1951), El arte modernista catalán. Aymá Editor. Barcelona, p. 10.

10 Barjau, S. *et alii* (2007, 2009). Enric Sagnier i Villavecchia, arquitecte. Barcelona 1858-1931 (edición de 2007). Ruta Sagnier, arquitecte. 1858-1931 (reedición ampliada de 2009).

11 Lacuesta, R. (2016). "Enric Sagnier i l'estètica de la ciutat". Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, XXIX, 2015. Barcelona, pp. 249-258.

12 Puig i Cadafalch, J. (1904). L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte. 1896-1904. M. Parera, Editor. Barcelona.

13 Ràfols, J. F. (1949). Modernismo y modernistas. Edicions Destino (reedición Modernisme i modernistes). Barcelona, 1993, p. 255-256.

14 Martorell Terrats, J. (1903). "La arquitectura moderna: I. La estética. II. Las obras". *Catalunya*, números 18 y 24, septiembre y diciembre, pp. 241-259 y 561-576.

15 *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña,* Barcelona, 1910.

16 Ibídem Lacuesta, R. (2014), pp. 61-70.

17Lacuesta, R. (2002). "El nivell dels modernistes menors". El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura (II). Edicions L'isard. Barcelona, pp. 121-138.

18 Bohigas O. (1983), volumen II, con el apéndice "Ampliación y revisión del catálogo, realizado por Antoni González y Raquel Lacuesta.

19 Lacuesta, R., Galí, D., Melich, L., Serra, A.I. (2009). *Opus cit*.

20 Lacuesta, R., González Toran, X. (2006, 2009 ed. en castellano). Modernisme a l'entorn de Barcelona. Arquitectura i paisatge (Modernismo en torno a Barcelona. Arquitectura y paisaje). Diputación de Barcelona. Barcelona.

21 Gracia, C. (2002). "La lluita per la modernitat en l'arquitectura del País Valencià". El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura (II). Edicions L'isard. Barcelona, pp. 167-184.

22 Benito Goerlich, D. (1992). Arquitectura modernista valenciana. Fundació Caixa Castelló. Bancaixa.

23 Seguí Aznar, M. (2002). "El Modernisme arquitectònic a les Illes Balears". El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura (II). Edicions L'isard. Barcelona, pp. 185-194.

24 Miralles, F. (2002). "La diàspora del Modernisme català". El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura (II). Edicions L'isard. Barcelona, pp. 195-202.

25 Hernández Martín, J. (2004).Guíade Arquitectura de Zamora desde los orígenes al siglo xxi. Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Zamora. Zamora.

26 Bravo Nieto, A. (1997). La ciudad de Melilla y sus autores. Melilla: Ciudad Autónoma.

27 Bravo Nieto, A., editor (2005). Arquitecturas y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo Occidental. Centro Asociado a la UNED de Melilla, donde se recogen tres capítulos del mismo autor titulados "Arquitectura, cosmopolitismo y periferia en el Mediterráneo hispánico", "Tetuán, un modelo ecléctico de ciudad entre el neoárabe y el art déco", y "Melilla, ciudad modernista y art déco".

28 Para ampliar datos sobre la geografía del modernismo y del siglo XX en España, véase: Urrutia, Á. (1997). Arquitectura española. Siglo XX. Ediciones Cátedra. Madrid.

29 González, A., Lacuesta, R. (2013). El Palacio Güell, una obra maestra de Antoni Gaudí. Diputación de Barcelona. Barcelona.

30 (1891, 11 y 18 de enero; 1 de febrero). "Palacio Güell". La Ilustración Hispano-Americana, números 532, 533 y 535.

31 Lodia, W. (1892, enero). "Interior Wiews from the House of Senor Güell. Barcelona". The Decorator and Furnisher. Vol. 19, nº 4. Nueva York; Morris, W. (1892, marzo). "Dyeing as an art". The Decorator and Furnisher. Vol. 19, nº 6. Nueva York

32 L'A. (1892, 9 de julio). "A modern house in Barcelona". American Architect and Building News. Boston.

33 Ibídem, González, A., Lacuesta, R. (2013).

34 Para una visión global sobre la arquitectura modernista en general, véase: Russell, F. (1983). Art Nouveau Architecture. Arch Cape Press. London. Y también: (2003-2016). Coup de Fouet, Revista Europea del Modernisme - Art Nouveau. Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida. Ajuntament de Barcelona (versiones catalana e inglesa). Números 3-27.

35 (1890, 3 de agosto). La Vanguardia.

36 Lacuesta, R., (2015). El Palau dels Artesans. Exposició de fotografíes de Ramon Manent. Palau Güell. (con traducción al castellano y al inglés). Diputación de Barcelona. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO: INFLUENCIAS, TIPOLOGÍAS, LOCALIZACIÓN Y AUTORES

MODERNISM IN THE MEDITERRANEAN ARC: INFLUENCES, TYPOLOGIES, LOCATIONS AND AUTHORS

Valentí Pons Toujouse, Guillermo Cegarra Beltrí

Valentí Pons Toujouse: Investigador del modernismo, vitpons@gmail.com;
Guillermo Cegarra Beltrí: Experto en arquitectura modernista y orientalista, moderdeco@gmail.com

RESUMEN

En esta conferencia se intenta dar una visión global del fenómeno modernista en el arco mediterráneo, prestando especial atención a: los distintos focos de influencias (escuelas de arquitectura y bellas artes, congresos de arquitectos, revistas y otras publicaciones, exposiciones y concursos..), las diferentes tipologías (modernisme, gaudinismo, artnoveau, liberty, sezession),las principales localizacionesdentro del contexto histórico de la época, y los autores más destacados de estas obras.

palabras clave: Modernismo, Arco Mediterráneo, Influencias, Tipologías, Localizaciones, Autores

ABSTRACT

In this conference is intended to give an overview of the modernist phenomenon in the Mediterranean Arc, paying particular attention to: the different centres of influence (architecture and fine arts schools, congress of architects, magazines and other publications, exhibitions and competitions..), the different typologies (modernisme, gaudinism, artnoveau, liberty, sezession), the main locations within the historical context of this age, and the most prominent authors of these works.

Modernism, Mediterranean Arc, Influences, Typologies, Locations, Authors

1. INTRODUCCIÓN

El fenómeno modernista ha sido ampliamente estudiado por numerosos investigadores, pero en su mayor parte de forma muy local, tanto cuando se ha realizado a nivel de autores, como cuando la aproximación ha sido geográfica.

Las pocas publicaciones existentes que desarrollen este tema a nivel nacional suelen ser muy generalistas, y son prácticamente inexistentes aquellas que lo estudian desde una perspectiva plurinacional. De hecho no conocemos ninguna que haya tratado el modernismo en el arco mediterráneo, en todo su conjunto.

Para estudiar el modernismo mediterráneo, además de una rigurosa revisión bibliográfica, hemos usado diversas fuentes de información.

En primer lugar nos hemos fijado en la Ruta Europea del Modernismo, una asociación sin ánimo de lucro formada por gobiernos locales e instituciones no gubernamentales, unidos por el compromiso común de desarrollar mecanismos útiles y eficientes para la promoción internacional y la protección del patrimonio modernista y en la que figuran representadas 29 ciudades mediterráneas, de las cuales 27 están localizadas en España, 1 en Italia y 1 en Croacia.

Figura 1. Escuela de Arquitectura del Politécnico de Turín

En segundo lugar hemos indagado en profundidad en el Inventario Mundial del Modernismo, que Valentí Pons, uno de los autores de esta conferencia, ha venido recopilando durante años, y que en la actualidad contabiliza más de 25.000 obras repartidas por 73 estados de los cinco continentes.

Por último hemos rebuscado en nuestros archivos fotográficos personales realizados durante nuestros viajes por esta zona para poder ilustrarla debidamente.

2. INFLUENCIAS

Es una tarea prácticamente imposible, el poder resumir en tan poco espacio las innumerables influencias que recibieron los autores modernistas en un área geográfica tan amplia como el arco mediterráneo. No obstante nos centraremos en las más relevantes, dentro de las que ocupan un puesto clave: las Escuelas de Arquitectura y Bellas artes, lugares en donde realizaron sus estudios; los diferentes congresos de arquitectos, tanto nacionales como internacionales, que se celebraron durante esta época, en donde los profesionales intercambiaban sus diferentes puntos de vista sobre la forma de hacer la nueva arquitectura; las revistas y otra publicaciones especializadas, una de las formas más importantes de transmitir imágenes de lo que se estaba haciendo en otros países; las exposiciones internacionales, lugar de lucimiento de los diferentes autores, y en las que las que se reflejaban las últimas tendencias arquitectónicas; y por último, los viajes al extranjero que realizaron algunos de estos profesionales para ver sobre el terreno las últimas tendencias que había en otros países y los concursos de edificios.

LAS ESCUELAS DE ARQUITECTURA Y DE BELLAS ARTES

En el ámbito mediterráneo, las diferentes Escuelas de Arquitectura y Bellas Artes existentes en Francia, Italia y España, fueron claves para el desarrollo y la introducción de las diferentes opciones modernistas.

En Francia tenemos que mencionar la École Nationale des Arts Décoratifs de Paris y la École de Nancy, como las promotoras de la opción más sinuosa del modernismo. Sin embargo su influencia en las zonas costeras fue relativamente débil, siendo en cambio mucho más importante en el centro y el norte del país. De hecho son pocos los edificios *art nouveau* que se pueden encontrar en el Mediterráneo, incluida la propia Francia.

En Italia la difusión y promoción de la variante local denominada *floreale* o *liberty* fue muy importante en todas los centros educativos del país, entre los que destacaron: la Sección de Arquitectura de la Accademia di Belli Arti de Brera en Milán; la Sección de Arquitectura de la Accademia di Belle Arti de Florencia; la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Turín; la Accademia di Belli Arti de Venecia; y la Accademia di Belle Arti de la Università degli Studi de Palermo, que desde 1897 tuvo como director al gran arquitecto Ernesto Basile, impulsor del desarrollo de una variante local basada en la recuperación del medievalismo neogótico, muy similar a lo que se había hecho en Cataluña desde la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

En Austria la Escuela de Arquitectura de Graz y, sobre todo, la Escuela de Arquitectura de Otto Wagner en Viena, en donde el gran arquitecto era además de profesor su director, fueron las más importantes promotoras de la introducción de la *sezession* por todo el Imperio Austro-Húngaro, estilo que pronto se extendió por toda Europa, en gran parte debido al éxito de la Exposición de Turín de 1902, de la que hablaremos más adelante.

En España la Escuela de Arquitectura de Madrid, dirigida sucesivamente durante la etapa de esplendor modernista, por Federico Aparici Soriano, Ricardo Velázquez Bosco y Manuel Aníbal Álvarez Amoroso, y que contaba con profesores como Enrique Repullés Segarra, apostó desde el inicio por el clasicismo y por la búsqueda de una arquitectura autóctona frente a las nuevas

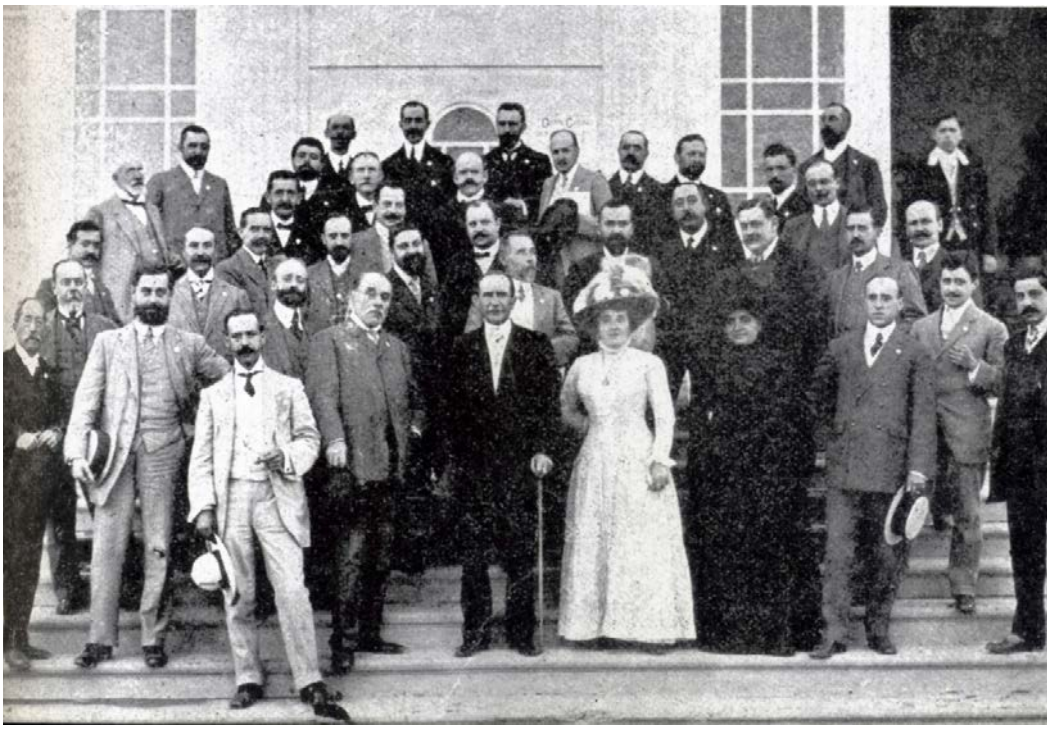


Figura 2. V Congreso Nacional de Arquitectos en Valencia (1909) – Fotografía oficial en la que se pueden identificar, entre otros, a Francisco Mora, JosepVilaseca, Víctor Beltrí y Pedro Cerdán.

corrientes modernistas, a las que se consideraban extranjerizantes, siendo el mudejarismo creado a base de ladrillos, la opción preferida por su profesorado. No fue hasta que se incorporaron a su plantilla profesionales del calibre de Antonio Palacios Ramilo, Modesto López Otero y Teodoro de Anasagasti, cuando se despertaron en los alumnos la curiosidad por la arquitectura europea, y más concretamente por las opciones más geométricas del *jugendstil* alemán y la *sezession* vienesa.

La Escuela de Arquitectura de Barcelona fue clave en la introducción del modernismo, no sólo en Cataluña, sino en el resto de España. Encabezada por su primer director Elías Rogent y Amat, un furibundo enemigo del clasicismo, en su profesorado se mezclaban profesionales veteranos de la altura de Juan Torras Guardiola o Augusto Font y Carreras, con unos entusiastas y jóvenes Lluís Domènech i Montaner (que años más tarde llegaría a ser director de la escuela) y Josep Vilaseca i Casanovas. Con la incorporación de estos dos últimos, que esporádicamente trabajan de forma conjunta, y que viajaron juntos por Europa para conocer de primera mano las últimas tendencias arquitectónicas, la Escuela adquiere un horizonte más amplio, posibilitando el alumbramiento de un modernismo local (*modernisme*) que inicialmente es más historicista y neogótico, para hacerse con el paso del tiempo más internacional y cosmopolita.

LOS CONGRESOS DE ARQUITECTOS

Los Congresos de arquitectos, tanto internacionales, como nacionales, fueron el lugar de encuentro de muchos profesionales para intercambiar opiniones y experiencias, y en ellos se intentaba llegar a conclusiones sobre la arquitectura actual y futura, hecho harto difícil si se tiene en cuenta la gran diversidad de tendencias y corrientes existentes a principios del siglo XX.

En lo que respecta al periodo en que se desarrolló la opción modernista se celebraron cinco congresos internacionales, siendo los más relevantes los que se celebraron en Madrid, Viena y Roma, pues los de Londres (1906) y San Petersburgo (1914) apenas tuvieron trascendencia.

En el VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1904, y aunque partici-

Figura 3. Publicación Italiana de revista sobre temas de arquitectura.

Figura 4. Esposizione Internazionale delle Industrie de Turin (1911).

paron arquitectos de relieve como Domènech i Montaner o Puig i Cadafalch, faltaron casi todos los principales representantes del modernismo internacional. Pese a la indefinición oficial de las conclusiones, se acordó que "*el estilo moderno era el propio de la época, mientras que el modernismo era una tendencia que ni siquiera podía ser considerada como estilo"*.

El VIII Internationaler Architekten-Kongress que se celebró en Viena en 1908, contando con la presencia de cuarenta arquitectos españoles, supuso la difusión masiva del *jugendstil* y la *sezession* por toda Europa.

El IX Congreso Internacional de Arquitectos tuvo lugar en Roma en 1911 y fue un auténtico fiasco. En palabras de la prensa especializada de la época: "*la labor del actual Congreso es inferior a la de los precedente, porque su cobardía e impotencia han sido tales, que le han impedido resolver cuestiones interesantes y de palpitante actualidad, y las pocas conclusiones aprobadas no serán, seguramente, las que se recuerden como modelos."*

En lo que respecta a España durante esta atapa se celebraron otros cuatro congresos.

El IV Congreso Nacional de Arquitectos tuvo lugar en Bilbao en 1907, y fue un gran éxito de participación, al inscribirse 156 profesionales procedentes de toda España, y en el que los temas clave de discusión fueron los relativos a la higienización de las poblaciones y las viviendas, así como la dignificación de la profesión de arquitecto.

El V Congreso Nacional de Arquitectos tuvo lugar en Valencia, coincidiendo con la Exposición Regional de 1909, y en él se abordó la reforma de la enseñanza en las escuelas de arquitectura tanto en sus aspectos teóricos, como prácticos, con amplias discrepancias entre los profesores madrileños y catalanes, y supuso un gran respaldo para la opción *sezessionista* que a partir de entonces fue ampliamente empleada por toda España, y muy especialmente en las zonas de Valencia y Murcia.

Durante el VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en 1915 en San Sebastián, se concluyó que la opción modernista era un estilo extranjero, y se ahondó en la necesidad de la búsqueda de una arquitectura de identidad regional. Así, y entre sus conclusiones, se decidió invitar a los Ayuntamientos de las capitales de provincia a imitar el ejemplo dado por el de Sevilla que, para fomentar la edificación de estilo regional, había "*establecido un concurso con honrosos premios para las edificaciones inspiradas en los estilos tradicionales de la región*", y que en Barcelona ya se venía celebrando desde principios de siglo.

El VII Congreso de Arquitectos celebrado en Sevilla en 1917, fue de consagración definitiva del regionalismo y, por consiguiente, el abandono definitivo de la opción modernista. A pesar de ello se siguió construyendo en este estilo durante algunos años, sobre todo en localidades alejadas de las capitales de provincia, dada la aceptación que había alcanzado entre las clases burguesas y populares.

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 5. Vista general de la Exposición Regional de Valencia (1909)

REVISTAS Y OTRAS PUBLICACIONES

Las publicaciones en forma de revistas, tanto de tipo generalista, como especializadas, tuvieron una amplísima influencia en los profesionales europeos, pues era casi la única forma de estar al día en cuanto a las últimas tendencias estilísticas y arquitectónicas.

Dentro de las revistas generalistas destacaron: "Ver Sacrum" editada en Viena entre 1898 y 1903, "Jugend" editada desde 1892 en Monaco de Baviera (Munich), "L›art moderne" editada en Bruselas desde 1881, y "Emporium" editada en Bergamo entre 1895 y 1964.

Las revistas especializadas en Arquitectura tuvieron amplia difusión siendo las más importantes: "The Studio" (Londres), "The Architectural Review" (Londres), "La Construction Moderne" (París), "La Ferronerie Moderne y de Style Moderniste" (París), «L›Architecte» (París), "Moderne Bauformen" (Stuttgart), "Deutsche Kunst und Dekoration" (Berlín), "Der'Architekt" (Viena), "L'architettura Italiana" (Turín), "Le Costruzioni Moderne" (Turín), "L'edizilia Moderna" (Milán),"Arquitectura y Construcción" (Madrid), "La Construcción Moderna" (Madrid) y "La Edificación Moderna" (Barcelona).

LAS EXPOSICIONES

Las diferentes exposiciones y exhibiciones tanto regionales, como nacionales e internacionales, que entre finales del XIX y principios del XX se realizaron de forma periódica, y con relativa frecuencia, por todo el mundo, fueron momentos únicos para que los arquitectos que intervenían de forma directa en la construcción de los diferentes pabellones, tuvieran la oportunidad de mostrar al mundo y a sus colegas de profesión lo mejor de su talento.

Además, y con mucha frecuencia, entre los actos que se organizaron simultáneamente con dichas exposiciones, se celebraron la mayoría de los congresos nacionales e internacionales de arquitectos, que solían contar con la presencia de numerosos profesionales por lo que tenían, en la mayoría de los casos, una acogida extraordinaria y una gran repercusión.

Entre las más importantes de las que se celebraron en los países mediterráneos durante la etapa modernista podemos destacar: la Exposición Universal de Barcelona (1888), capitaneada por Elíes Rogent y el resto de los profesores de la Escuela de Arquitectura de la ciudad, que junto con la Exposición Universal de Paris (1900), supusieron en la práctica el pistoletazo de salida, a nivel mundial, del *modernisme* y el *art nouveau*, respectivamente.

Centrándonos en los diferentes países, en Italia debemos de mencionar: la Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa de Turín (1902), que tuvo como gran protagonista al arquitecto italiano Raimondo D'Aronco; la I Esposizione Agricola Siciliana de Palermo (1902); la Quinta Esposizione Internazionale D'Arte de Venecia (1903); la Esposizione Internazionale de Milán (1906); la Esposizione Agricola Siciliana de Catania (1907); la Esposizione Internazionale delle Industrie de Turín (1911), la Esposizione Internazionale di Marina e Igiene Marinara y Mostra coloniale italiana de Génova (1914) y la Esposizione de Edilizia de Messina (1914). Las exposiciones italianas tuvieron muchísima repercusión, y gracias a ellas la variante *sezessionista* se introdujo de forma indirecta en el Mediterráneo a través del *liberty* italiano.

En lo que respecta a Francia, y exceptuando la mencionada Exposición Universal de París, su repercusión en el resto de países mediterráneos muy limitada. Entre las más destacadas de las que se celebraron durante esos años podemos destacar: la Exposition Coloniale de Marsella (1906) y la Exposition Internacionale de Nancy (1909).

En lo que respecta a España, debemos mencionar enorme repercusión que tuvieron tanto la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza (1908), como la Exposición Regional (1909) - convertida un año más tarde en Exposición Nacional - de Valencia, y que fueron la gran puerta de entrada de las nuevas corrientes *sezessionistas* en nuestro país.

OTROS: VIAJES Y CONCURSOS DE EDIFICIOS

A menudo los profesionales más inquietos y de mejor posición económica, realizaban viajes para visitar otros países, y así poder ver en persona lo que se estaba haciendo en otros lugares, e incluso poder hablar directamente con sus autores.

Es imposible ser exhaustivos en este tema, pero como muestra podemos mencionar: el viaje de fin de estudios de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona que tenía como destino Viena; el viaje que unos jovencísimos Lluis Dòmenech i Montaner y Josep Vilaseca i Casanovas hicieron por Centroeuropa.

Por último cabe mencionar los concursos anuales de edificios artísticos que se celebraron en localidades tan importantes como Barcelona, y que sirvieron para catapultar a profesionales de la talla de Antoni Gaudí, que ganó el concurso con la "Casa Calvet".

3. TIPOLOGÍAS

En los que respecta a las diferentes tipologías y tendencias, en tan breve espacio, y con tan elevado número de obras, sólo es posible que hagamos un leve esbozo de ellas.

El modernismo no es un estilo propiamente dicho sino una «renovación» de la arquitectura, más desde el punto de vista estético que constructivo, si exceptuamos la figura de los *gaudinistas*.

Existen distintas variantes según la zona geográfica de la que se trate. Destacaremos las que afectan al arco mediterráneo.

Dentro de las más decorativas estarían el *modernisme*, el *art nouveau* y el *liberty* o *floreale.*

El *modernisme* catalán, sobre todo en su primera versión neo medieval, tuvo una influencia muy limitada a Cataluña, Baleares y el interior de las provincias de Valencia y Alicante, así como a algunas de las primeras obras de Beltrí en Cartagena y Nieto en Melilla.

En cambio la variante *gaudinista*, en la que se generalizó el empleo de un falso "*trencadís"* en jardines y fachadas – el verdadero *trencadís* inventado por Gaudí, utilizaba restos de cerámica, azulejos o vidrios, que ya estaban rotos dándoles un segunda vida, mientras que el segundo se hacía rompiendo estos materiales a propósito -, sí que tuvo una amplia repercusión fuera de Cataluña, sobre todo en las zonas de Valencia y Murcia, ya que confluía con la tradición histórica que había en estas regiones de utilización de la cerámica en las edificaciones. Sin embargo fuera de España, no es fácil encontrar este tipo de obras.

En lo que respecta al arco mediterráneo el *art nouveau* apenas tuvo repercusión fuera de Francia y sus colonias de Túnez y Argelia, siendo puntuales los ejemplos que pueden encontrarse en otros países.

El *liberty o floreale* italiano estuvo muy circunscrito al ámbito de Italia y a la zona de Trieste, que por aquel entonces formaba parte del Imperio Austro-húngaro. No obstante tuvo una ligera difusión en Turquía, y más concretamente en la ciudad de Estambul, lugar en donde arquitectos y constructores italianos realizaron numerosas obras a las que, a menudo, incorporaron elementos arquitectónicos autóctonos, como explicaremos más adelante, aunque en esta ciudad la mayoría de las obras están más cercanas a la *sezession* y el *art nouveau*, que al auténtico *liberty.*

En cuanto a las variantes más geométricas y clásicas del modernismo, la *sezession* vienesa tuvo una gran repercusión directa en la zona de Rijeka (Croacia) y Trieste, pues no en vano estas ciudades eran las más importantes de la zona de salida al mar Mediterráneo del Imperio Austro-húngaro. En cambio la variante húngara se expandió hacia el interior del imperio, no alcanzado a las zonas costeras.

Como ya hemos manifestado anteriormente la *sezession* tuvo una amplísima repercusión fuera de la zona centroeuropea al ser aceptada y adoptada de forma general por muchos profesionales, en

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

especial tras la mencionada Exposición de Turín, sobre todo en Italia y España, y más concretamente en las zonas de Valencia y Murcia, aunque también tuvo grandes defensores en Cataluña.

Quisiéramos destacar que las tendencias orientalistas, tanto neo-árabe como neo-egipcia - aunque esta última en menor medida, y a menudo circunscrita a los monumentos funerarios -, también tuvieron una amplísima difusión en la zona mediterránea, sobre todo en Cataluña, la Comunidad de Valencia, Murcia, Andalucía y Melilla, así como en el sur de Italia, de forma que algunos arquitectos decidieron integrar elementos orientales en las obras modernistas, dando lugar a conjuntos sumamente singulares y atractivos.

4. LOCALIZACIÓN

El modernismo arraigó de forma muy importante en las regiones bañadas por el mar Mediterráneo. De hecho, de los más de 15.000 edificios plenamente modernistas que tenemos catalogados en los países que baña el Mare Nostrum, más de la mitad se levantaron en sus cercanías.

Para hacer este cálculo, nos hemos fijado sólo en las provincias y regiones que tienen costa mediterránea, de los diferentes países que tienen obras modernistas.

Siguiendo este criterio, hemos descartado por no tener catalogada ninguna obra modernista en sus zonas costeras: Albania, Chipre, Eslovenia, Mónaco, Montenegro, Líbano, Palestina, Siria y la colonia de Gibraltar.

En total tenemos catalogadas 8. 328 obras modernistas, siendo los países que aglutinaron mayor número, España (6.557), y la actual Italia (1.467). Son seguidos a mucha distancia por Francia (87), Turquía (80) y Croacia (74).

Entre las regiones españolas, la Cataluña mediterránea llegó a contar con 5.348 obras, lo que supone casi el doble que el resto de provincias y regiones de todos los países juntos, y sólo en la ciudad de Barcelona se realizaron al menos 2.709 obras, siendo de lejos la localidad con más obras modernistas del mundo.

Para poder entender mejor las diferentes escuelas e influencias, debemos trasladarnos al periodo de tiempo comprendido entre finales del siglo XIX y 1914, cuando el comienzo de la Primera Guerra Mundial, supuso en la práctica la finalización del periodo modernista en la mayoría de los países.

Durante esos años la situación geopolítica en Europa, Norte de África y Oriente Medio, era muy diferente de la también convulsa situación actual.

Si empezamos por Francia, durante los años de desarrollo de la opción modernista poseía entre sus muchos territorios coloniales, a los actuales países de Túnez y Argelia en la costa mediterránea norte-africana. Así mismo ejercía el protectorado de una parte del actual Marruecos, aunque esta última área quedaría fuera de este estudio, al estar ubicada en la vertiente atlántica.

A su vez una parte de la actual Italia pertenecía al Imperio Austro-Húngaro, destacando la ciudad de Trieste en la vertiente mediterránea. Por otro lado, Libia e incluso varias islas griegas, fueron colonias italianas al menos durante algunos años dentro del periodo de tiempo considerado.

A su vez, Malta, Chipre y Egipto, formaban parte del Imperio Británico, mientras que Siria, Israel, Palestina, Líbano, Albania, Turquía y Argelia -durante algunos años-, así como las regiones griegas de Épiro, Tracia y Macedonia, pertenecieron al Imperio Otomano, que tenía su capital en Estambul.

En 1913, y tras las guerras de los Balcanes, y a raíz del tratado de Bucarest, dicho Imperio había reducido sensiblemente sus dominios, perdiendo Albania, que pasó a ser un reino independiente, las regiones griegas del norte, que se integraron en el Reino de Grecia, y Libia, que como ya hemos mencionado anteriormente, pasó a ser controlada por Italia.

El Imperio Austro-Húngaro llegó a abarcar en 1909 - su época de máxima expansión - la práctica totalidad del centro de Europa y parte de los Balcanes. Por la parte mediterránea tenía acceso al Mediterráneo, además de por la costa de las actuales Eslovenia y Croacia, por Trieste, que desde 1867 era la capital de la región del Litoral Adriático. Tras la Primera Guerra Mundial, Trieste pasó a formar parte del Reino de Italia, siendo en la actualidad la capital de la región italiana de Friuli-Venecia Julia.

Sólo Montenegro y el resto de Grecia, permanecieron sorprendentemente independientes durante este periodo de tiempo.

Figura 6. CANNES - «La Brise» (1912)

FRANCIA Y COLONIAS FRANCESAS (TÚNEZ, ARGELIA / MÓNACO)

A principios del siglo XX la Costa Azul se puso de moda entre la aristocracia europea al ser elegida Niza como lugar de vacaciones de invierno de la reina Victoria I de Inglaterra, lo que atrajo a numerosos ingleses adinerados que decidieron construir palacetes en esta localidad, y en otras aledañas.

Aunque uno pueda a priori pensar que el glamour de la Riviera francesa - en la que se encuentran localidades tan conocidas como Cannes, Saint Tropez, Niza o Montecarlo, cuyo solo nombre parecen evocar a la *belle epoque* - invitaría a pensar que el *art nouveau* hubiese sido el estilo elegido por los mencionados ingleses, así como por la burguesía francesa para sus segundas residencias vacacionales, este hecho no se produjo.

También podría pensarse que la cercanía geográfica y cultural del Rosellón a Cataluña, podría haber facilitado la introducción de *modernisme* en estos territorios, o que la cosmopolita Marsella, segunda ciudad en número de habitantes en Francia, podría albergar un significativo grupo de obras realizadas en dicho estilo, la realidad es que la opción modernista es algo muy esporádico y excepcional que no es fácil encontrar en ninguna localidad del Mediterráneo francés, de forma que apenas tenemos identificadas 87 obras, ya que en estas zonas arraigó con más éxito otros estilos decorativos propios del país vecino tales como el denominado *beaux arts o* el estilo *de los Luises*.

En cuanto a las colonias, el *art nouveau* floreció en Túnez durante un corto periodo de tiempo, concentrándose en la capital las 26 obras que tenemos contabilizadas en este país. Por su parte en Argelia, hay otras 7 obras.

Sorprendentemente no hay ninguna obra en Montecarlo, la lujosa capital del principado de Mónaco.

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

FRANCIA (Mediterránea)

Como ya hemos comentado anteriormente, el número de obras construidas en esta zona es sorprendentemente bajo, comparado con la enorme cantidad existente en la zona norte del país, en donde se siente de forma especial la influencia, tanto de Bruselas, como de las Escuelas de Bellas Artes de París y Nancy. En total apenas contabilizamos en esta área menos del cinco por ciento de las más de 2.000 muestras modernistas existentes en todo el país.

Entre las ciudades con más número de obras podríamos mencionar a Cannes, Niza, Perpiñán y Marsella, aunque, como hemos mencionado anteriormente, en todas ellas las muestras son escasas, y no hay ningún núcleo urbano que destaque sobre los demás.

Además el *art nouveau* no está demasiado bien estudiado en esta zona, por lo que no es sencillo identificar obras que, por regla general, se encuentran muy dispersas. Tampoco es fácil saber con certeza lo que con los años se ha ido destruyendo. En cuanto a los arquitectos, no dejan de ser menos enigmáticos, pues a pesar de que muchos edificios están firmados por los autores, de la mayoría de estos apenas hemos podido localizar otras obras, ni siquiera encontrar datos biográficos.

A pesar de su escasez es posible encontrar algunas obras aisladas muy notables. Así podemos mencionar: en Carcassone la "Casa del Embajador" construida en 1900 por el arquitecto Etienne Gordien, con esculturas de Jean Guilhem, y la "Casa Lamourelle", obra realizada en 1911 por Leon Vasas; en Cannes "Villa Aloha" y "La Brise", esta última obra de 1912 de Henri Rastrelly y G. Morrier y en Niza, en la tristemente célebre Promenade des Anglais, "Villa Collin-Huovila", obra de 1907 de Marius Charles Allinge.

TÚNEZ

En la capital de tunecina, se concentran un importante número de las obras que arquitectos franceses llevaron a cabo a principios del siglo XX, en su intento de darle a la ciudad el aspecto de una metrópoli francesa.

La calidad de estas obras es bastante alta, siendo el autor de las obras más importantes de la ciudad, entre las que destaca el Teatro de la Villa, el arquitecto Jean-Émile Resplandy [Perpignan, 1866 – ¿, 1928].

Figura 7. TÚNEZ – Casa modernista

Creemos que, por su relativamente importante número y por la calidad de estas obras, la ciudad de Túnez tiene suficientes méritos para que sea incluida dentro de la Ruta del Modernismo. Lamentablemente, el estilo europeo nunca fue demasiado bien acogido por la sociedad local, de forma que, por regla general, los inmuebles se encuentran en un estado de conservación bastante pobre, por lo que dicha inclusión podría ayudar a ponerlos en valor como reclamo turístico, del que tan necesitado está el país, y tal vez animase a su restauración.

ARGELIA

Al igual que en Túnez, en Argelia hubo un intento de europeización de la capital, y aunque el a*rt nouveau* se usó en algunos inmuebles, fue finalmente el a*rt* déco el estilo que se impuso durante las décadas de los años veinte y treinta.

La obra modernista más interesante de Argel es el "Grand Hotel Excelsior", construido en 1905 para que sirviera de sitio de recepción en la visita a la ciudad del Duque de Connaught - uno de los hijos de la Reina Victoria de Inglaterra - y su esposa, y del que desconocemos el autor.

Figura 8. Anuncio del "Grand Hotel Excelsior" en Argel.

ITALIA Y COLONIAS ITALIANAS (LIBIA)

El nacimiento del modernismo en Italia estuvo ligado, al igual que en muchas otras zonas europeas, al incremento del nacionalismo, en este caso motivado por la unión de los distintos estados peninsulares.

En Italia el estilo modernista toma el nombre de *floreale* por el tipo de decoración ya que éste, junto con el *modernisme* catalán y el *art nouveau* belga, forman el tipo de modernismo floral y decorativo. El otro nombre por el que se le conoce es el de *liberty,* en referencia a una tienda de objetos decorativos existente en Londres en la que se vendían objetos *art nouveau* y orientales. Una de las características propias del estilo italiano es la utilización de cemento como elemento decorativo, ya que con este material se moldeaban las flores y otros elementos ornamentales de la fachada.

La mayoría de las obras modernistas se dan en las ciudades más ricas del país, Milán y Turín, pero no son objeto de nuestro estudio, puesto que pertenecen a regiones que no tienen acceso al litoral mediterráneo. Lo mismo ocurre con Florencia, ciudad con pocas pero importantes muestras de estilo *liberty.* No obstante, las dos primeras ciudades tuvieron una gran influencia en el resto de país.

Como ya hemos comentado Turín fue el gran centro de difusión de la *sezession* austriaca a través de la Exposición del 1902, y Milán, además de por su exposición de 1906, fue clave en la expansión modernista, ya que muchos de los arquitectos salidos de su Escuela de Brera se desplegaron por toda la nación realizando obras de manera continuada, o esporádica, como el caso de dos obras del famoso Sommaruga en Roma.

ITALIA (Mediterránea)

La existencia de grandes obras en otros estilos arquitectónicos (romano, románico, gótico, renacentista, barroco…) ha hecho que el modernismo pasara desapercibido en la mayoría de las poblaciones italianas.

Asimismo, se encuentra a faltar un Catálogo o Inventario actualizado en el que consten todas las obras modernistas existentes en Italia, ya que el último del que tenemos noticias es el que en 1987 recopiló Rosanna Bossaglia en su «Archivi del Liberty italiano», por lo que no es fácil saber cuántas obras hay y dónde están localizadas.

De las 4.085 obras modernistas que tenemos contabilizadas en Italia, 1.466 (casi el 35%) están en provincias mediterráneas. De ellas 629 están en Sicilia, una de las regiones en

Figura 9. PESARO - "Villino Oresti Ruggeri"

Figura 10. CANICATTINI – "Vittorio Emanuele 251"

las que el estilo tuvo más éxito gracias, sobre todo, a la figura de Ernesto Basile [Palermo, 1857 – Palermo, 1932].

En esta isla destacan las ciudades de: Palermo - ciudad incluida en la Ruta Europea del Modernismo – con 113 obras; Catania (91); Vittoria (38); Caltagirone (32); Mondello (28) y Piazzolo Acreide (26).

Fuera de Sicilia las localidades que cuentan con más obras son: Roma (91); Génova (76); Nápoles (43); Venecia (39); Bari (38); Viareggio (33) y Ferrara (28).

En el arte funerario se deja entrever la influencia que los mausoleos y panteones del cementerio de Milán, ejercieron en el resto del país. Así en la zona que nos ocupa, encontramos una serie de cementerios monumentales entre los que podemos mencionar por su importancia, en la provincia de Liguria el de Génova-Staglieno; en Sicilia los de Caltagirone, Catania, Palazzolo Acreide y Palermo-Sant›Orsola; y en la de Pulla el de Lecce.

Entre los principales artífices del *liberty* mediterráneo cabe destacar a Giulio Ulisse Arata [Piacenza, 1881 – Piacenza, 1962], titulado en Brera, y con obras en Nápoles y también en Milán; al ingeniero y urbanista Ciro Emanuele Cesare Contini [Ferrara, 1873 - Los Angeles, 1952], con obra en la región de Emilia Rogmana; a Gino Coppedè [Florencia, 1866 – Roma, 1927], titulado en Florencia, con obras repartidas por Sicilia, Liguria y la capital Roma, en donde destaca el conocido como "*Quartiere Coppedè*", un conjunto de bloques de edificios de gran porte y monumentalidad propios de su obra; el alemán Ernst Wille [Berlín, 1860 – Roma?, 1913], con una serie de interesantes villas en Roma; Gaetano Orzali [Lucca, 1873 – Florencia (Genova?), 1954], titulado en Florencia, con obras en su Lucca natal, Génova y otras localidades de la Toscana; Giuseppe Brega [Urbino, 1877 – Pesaro, 1960] autor de la incomparable "Villino Oresti Ruggeri" en la localidad de Pesaro; en Bari al ingeniero Orazio Santalucia con su obra del "Kursaal Santalucia". También debemos destacar

los trabajos del decorador Galileo Andrea Maria Chini [Florencia, 1873 – Florencia, 1956] en su Toscana natal.

82 localidades de Sicilia tienen un total de 629 obras, siendo, como en Cataluña, un estilo adoptado, en mayor o menor grado, por la mayoría de autores de aquella época.

En la isla el estilo se da en: edificios, palacetes, villas, ayuntamientos y también en manifestaciones funerarias: También son reseñables los jardines públicos de Caltagirone (Saverio Fragapane).

Cabe destacar en la isla, además del ya mencionado Ernesto Basile a: Filippo Re Grillo [Licata, 1869 – Licata, 1930]; Francesco Fichera [Catania, 1881 – Catania, 1950, arquitecto por Palermo e ingeniero por Roma; Salvatore Caronia Roberti [Palermo, 1887 – Palermo, 1970]; Saverio Fragapane [Caltagirone, 1872 – Florencia, 1957] y Ernesto Armò [Palermo, 1867 – Palermo?, 1924].

LIBIA

La influencia del *liberty* italiano no llegó a materializarse en sus colonias africanas, en las que sin embargo sí que se construyeron años más tarde numerosos edificios en estilo *art* déco. Así en Libia apenas tenemos constancia de la existencia de sólo una obra modernista: el "Villino Matricardi" en Bu-Sceifa.

IMPERIO AUSTRO-HÚNGARO MEDITERRÁNEO: TRIESTE, CROACIA Y ESLOVENIA

Como ya hemos mencionado anteriormente, la zona costera que daba al Mediterráneo del antiguo Imperio Austro-Húngaro se extendía por parte de lo que hoy es Italia, Eslovenia y Croacia.

Por un lado está Trieste, actualmente perteneciente a Italia, ciudad que concentra un importante número de obras modernistas.

En la actual Eslovenia, a pesar de contar con un importante número de obras en su capital Lujbiana, no tenemos contabilizada ninguna obra modernista en su pequeña zona costera.

En Croacia la mayoría de los edificios construidos en este estilo se encuentran localizados en el interior del país. No obstante en la costa hay una buena representación en algunas de sus localidades costeras.

Figura 11. TRIESTE - "Casa Valdoni" (1907-1908)

TRIESTE

Como anteriormente hemos mencionado, la ciudad de Trieste alberga un notable número de edificios modernistas, tanto por su número (79), como por su elevada calidad.

Este fenómeno fue favorecido por el hecho de que a principios del siglo XX la ciudad experimentó un desarrollo sin precedentes gracias al comercio y a la industria naval, convirtiéndose en la quinta ciudad del Imperio Austro-Húngaro en 1910.

A pesar de formar parte del Imperio, las influencias no provienen sólo de la Academia de Otto Wagner, sino también del *liberty* italiano, y más concretamente de la Accademia di Belli Arti de Venecia, lugar en donde habían estudiado algunos de los arquitectos más importantes que ejercieron en esta localidad, ya que Trieste siempre mantuvo fuertes vínculos culturales con las regiones vecinas de Italia.

Entre las obras más destacadas de la corriente italiana, podemos mencionar el "Teatro Filodrammatico" obra de Giuseppe Sommaruga [Milán, 1867 – Milán, 1917], uno de los grandes autores del *liberty,* con la mayor parte de su obra en Milán.

Entre los arquitectos seguidores de la *sezession* destacan Giorgio Zaninovic [Spalato, 1876 - Buenos Aires, 1946] y Max Fabiani [Cobidil San Gregorio, 1865 – Gorizia, 1962], cuya obra más destacada es la "Casa Bartoli".

CROACIA

En la actual Croacia, sin embargo la influencia de la *sezession* vienesa está muy extendida y, aunque la mayoría de las obras modernistas están en el

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 12. RIJEKA - "Casa Milcenich-Cerniak" (1906).

Figura 13. ESTAMBUL – "Mausoleo Sheikh Zafir" (-1905 1906).

interior del país, no obstante tenemos contabilizadas 74 obras ubicadas sobre todo en las ciudades de Rijeka, Opatija y Split, siendo la primera de estas miembro de la Ruta Europea del Modernismo.

Entre los arquitectos destaca la obra de Emilio Ambrosini [Trieste, 1850 – Viena, 1912] que pronto se decantó por la *sezession*. Sus obras más destacadas son: el "Palacio Zmajić", la "Casa Jugo", la "Casa Rauschel - Hotel Royal", el "Hotel Bristol" y la "Casa Milcenich-Cerniak".

Otro autor importante fue Giovanni Rubinich [Rijeka, 1876 – Rijeka, 1945], que sin embargo tiene una producción muy escasa, pues pronto abandonó su actividad profesional como arquitecto para dedicarse de lleno a la política. Sus obras más destacadas son "Villa Rosenthal-Madsner" (1907) y la "Casa Braun- Birò" (1906).

IMPERIO OTOMANO MEDITERRÁNEO: TURQUIA, GRECIA (Norte), ALBANIA, ISRAEL LÍBANO, LIBIA, PALESTINA Y SIRIA

Como ya hemos mencionado anteriormente el Imperio Otomano se extendía a finales del siglo XX, además de por Turquía, por las actuales Albania, el norte de Grecia, Israel Líbano, Libia, Palestina y Siria, así como por otros territorios no bañados por el mar Mediterráneo.

Las obras de estilo modernista realizadas durante estos años se encuentran concentradas en Turquía, lugar en donde tenemos 80 cobras atalogadas, estando casi todas ellas en el área de Estambul, capital por entonces del Imperio. En la zona griega ocupada hay unas 6, y en Israel sólo tenemos localizada 1.

No tenemos constancia de que haya ninguna obra modernista en Albania, Líbano, Siria, Palestina o Libia, realizadas durante la ocupación otomana de estos países.

TURQUIA

Antes de mediados del siglo XIX los principales monumentos, y los complejos religiosos y civiles se concentraban en la península de Estambul. Durante esta época los barrios de reciente desarrollo en la parte norte de la ciudad, Gálata y Pera, Besiktas, Ortakoy o Sisli, eran los lugares preferidos para las nuevas construcciones.

Fueron arquitectos extranjeros, en su mayoría procedentes de Italia, los que introdujeron nuevos tipos de edificios y estilos arquitectónicos en la capital otomana*. Revivalismo clásico, revivalismo* gótico y el *resurgimiento islámico* u *orientalismo*, fueron las variaciones turcas del eclecticismo europeo, que junto con el *art nouveau*, se utilizaron de forma mayoritaria en las obras realizadas por los extranjeros en Estambul, lo que creó una importante oposición entre los intelectuales turcos de la época contra los diseñadores extranjeros.

Entre los arquitectos extranjeros que trabajaron en la capitla, sobre todo en la zona de Beyoğlu, el más destacado, sin ningún género de duda, fue el italiano Raimondo D›Aronco [Gemona del Friuli, 1857 – Sanremo, 1932], que era el único de ellos que ya había ganado reputación internacional antes de venir a Turquía.

La carrera de D'Aronco en Estambul comenzó en 1893 con la invitación de Abdulhamit II para preparar la Exposición de Agricultura e Industria Otomana, organizada con motivo del 20º aniversario de la entronización del sultán. A partir de

Figura 13. ESTAMBUL – "Casa Frej" (1906)

Figura 14. TESALONICA - "Villa Bianca" (1911).

1896, y hasta el establecimiento de la Segunda Constitución de Turquía en 1908, D›Aronco trabajó al servicio de Abdulhamit II, como arquitecto del Estado diseñando un gran número de edificios en Estambul.

Algunas de sus obras más destacadas son: los "Pabellones Yildiz Palace" y la "Fábrica de cerámica Yildiz" (1893-1907); el "Museo jenízaro" y el Ministerio de Agricultura (1898); la "Casa Botter" (1900-1901); la "Fuente de la Abdulhamit II" (1901); la "Mezquita Karakoy" (1903); el "Mausoleo Sheikh Zafir" (1905-1906); la "Casa Cemil Bey" en Kirecburnu (1905), que era la residencia de verano de la embajada de Italia (1905), y la "Residencia Huber" (1906).

Konstantinos P. Kyriakides [Calcedonia-Estambul, 1881 – Atenas?, 1942] era un miembro de una familia rica de la comunidad griega establecida en la capital del Imperio. Tras cursar estudios de arquitectura en Estambul y París, regresó a la capital otomana, siendo sus obras más destacadas el "Edificio-casa de antigüedades Mudo" (1901/1907), realizado conjuntamente con Alexandre D. Yenidunia y construido por los italianos hermanos Michelini, y la "Casa Frej" (1906), que se asemeja mucho a los edificios existentes en Trieste.

REGIONES DEL NORTE DE GRECIA

Epiro, Macedonia, y Tracia fueron las tres regiones griegas que durante el tiempo de la ocupación pertenecieron al Imperio Otomano.

En esta zona apenas existen en la actualidad media docena de obras modernistas, ubicadas en su mayoría en la localidad de Tesalónica, siendo tal vez la más destacada, "Villa Bianca", obra fechada en 1911 del arquitecto italiano Pietro Arrigoni [Milán, 1856 - Tesalónica, 1940].

En el resto de la Grecia no ocupada por el Imperio Otomano, sólo tenemos contabilizada otra obra de estilo modernista.

IMPERIO BRITÁNICO (Mediterráneo): EGIPTO, MALTA, CHIPRE Y GIBRALTAR

Como bien es sabido, y salvo la escuela de Glasgow con su *arts & crafts* y la influencia de MacKintosh, la difusión del modernismo en Gran Bretaña fue muy limitada.

Lo mismo ocurrió en los territorios coloniales británicas del Mediterráneo, en las que las muestras modernistas son escasas y poco relevantes.

Así en Malta apenas tenemos contabilizadas 16 obras, 6 en Egipto y ninguna en Chipre y Gibraltar.

MALTA

En el pequeño estado mediterráneo las obras modernistas se encuentran concentradas en la isla principal siendo, por regla general, edificios poco destacables realizados por profesionales locales, sin duda influenciados por los arquitectos italianos que trabajaron en la cercana Sicilia.

Posiblemente las obras más importantes sean la "Villa Rosa", ubicada en la localidad de Saint Andrews, que proyectada por el arquitecto, sin titulación oficial, maltés Andrea Vassallo [Luqa, 1856 – Sliema, 1928], y el conjunto de "Edificios Ballutta" (1926/28) en Sliema, obra de Giuseppe Psaila [¿, 1861 -¿, 1960].

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 15. SLIEMA - "Edificios Ballutta" (1928 - 1926).

Figura 16 .EL CAIRO - "Sinagoga Sha›ar Hashamayim"

EGIPTO

Como ya hemos comentado apenas existen media docena de obras modernistas, siendo la "Sinagoga Sha›ar Hashamayim" en El Cairo, obra de Maurice Joseph Catta y Eduard Matasek, el edificio más destacado.

ESPAÑA (Mediterránea) Y PROTECTORADO (MARRUECOS)

España es sin ningún género de duda el país mediterráneo más importante desde el punto de vista modernista. El número de obras que tenemos contabilizado es superior a las 8.500, de las que más del 75% se encuentran localizadas en las provincias que baña el Mare Nostrum, destacando sobre todo Catalunya, que es la región a nivel mundial con mayor número de obras modernistas (5.348).

A mucha distancia le siguen la Comunidad Valenciana (601), Baleares (211), la Región de Murcia (175) y la ciudad de Melilla (159). El número de obras en la Andalucía mediterránea, Ceuta y otras localidades del antiguo Protectorado español de Marruecos es, sin embargo, mucho más reducido.

El *modernisme* (modernismo en catalán) lo podemos definir como uno de los estilos propios de Catalunya. Su origen está relacionado con el auge del nacionalismo catalán a partir de la década de 1840 a raíz del renacimiento de la lengua catalana en el plano literario. En 1878 se publica en el periódico «La Renaixensa» el artículo de Lluís Domènech i Montaner «*En busca de una arquitectura nacional*», en el que se defiende el abandono de los estilos clásicos, y en las Bases de Manresa (1892) se hablaba de un estado federal catalán.

Pero el detonante que permitirá el éxito y la expansión de un nuevo estilo de arquitectura en Catalunya será el florecimiento de la burguesía catalana, junto a la creación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. La primera había prosperado gracias a la fuerte pujanza de la industria, a la que se unió la exportación de vino a Francia, motivada por la pérdida de viñedos en aquel país causada por la filoxera, y a la gran subida de la bolsa (época conocida como «*La febre d›or*» -la fiebre del oro-).

En un principio el *modernisme* se inspira en el gótico, el estilo preponderante en los siglos de prosperidad y poder de Cataluya y la Corona de Aragón, para modernizarlo y evolucionarlo. Poco a poco tiende hacia un estilo más decorativo en el que predomina la idea wagneriana del «*horror vacui*», el miedo al vacío. Así las fachadas se llenan de esgrafiados, de colores, de cerámica, se realizan remates curvilíneos, etc.

Además se busca una reutilización de todas las artes decorativas: escultura, pintura (zaguanes, vestíbulos), ebanistería, etc., reforzada por la Escuela que Domènech i Montaner, junto con Antoni Gallissà, fundan en el antiguo restaurante de la Exposición Universal del 1888 ("El Castell dels Tres Dragons"). En la búsqueda de un «arte total», el arquitecto muchas veces no sólo proyectaba el edificio, sino también la decoración del mismo, contando con la ayuda de todo tipo de artesanos.

El *modernisme* se manifiesta en todas las facetas: edificios plurifamiliares, edificios unifamiliares, y chalés - las «torres» o "villas"-, para hacer gala de la riqueza del propietario; comercios, para llamar la atención del transeúnte; cinematógrafos, teatros

Figura 16. BARCELONA – "Parque Güell" (1914 – 1900).

y otras salas de espectáculo - la modernidad llama a la modernidad -; arte funerario - así en la vida, como en la muerte -; iglesias - como evolución del gótico -; arquitectura efímera; hoteles; etc.

Se convierte en un estilo universal tanto en sus creadores, como en su ubicación. No sólo lo proyectan los arquitectos, sino también los maestros de obra (titulados o no), los ingenieros civiles en sus fábricas, los ingenieros militares en cuarteles; los contratistas y albañiles en las pequeñas poblaciones; los ebanistas y decoradores en comercios, así como los escultores marmolistas en sus panteones.

Es una época en que se potencian los arquitectos municipales, la mayoría de ellos titulados por la Escuela de Barcelona, conocedores y en muchos casos, seguidores del *modernisme*. Como es un estilo personalizado, en muchos casos se adapta al gusto del arquitecto o del propietario, y éste será distinto en las distintas localidades.

A partir de la primera década del siglo XX se manifiesta una influencia del otro estilo decorativo: el *art nouveau*, tanto en su vertiente belga (oberturas circulares, combinación de ladrillo con piedra), como en la sinuosidad del "*coup de fouet*", del latigazo francés.

Y ya en su etapa final, aparece la *sezession* de origen austriaco, que al ser más clásica y menos decorativa, significa el abandono de la «*rauxa*» - la locura -, para dar paso al «*seny*» – sensatez - del *noucentismo*.

CATALUNYA

Catalunya acumula nada menos que un total de 5.374 obras modernistas, de las que 5.348 están localizadas en el área mediterránea (casi un 65% del total existente en todo el arco mediterráneo), repartidas por prácticamente todas las localidades de la provincia de Barcelona (4.598), Girona (395) y Tarragona (355). Se puede decir, sin temor a la exageración, que casi ninguna población catalana está exenta de alguna manifestación modernista.

A continuación pasamos a relacionar las principales ciudades con obras modernistas, indicando entre paréntesis el número de obras que tenemos catalogadas, aunque muchas de ellas lamentable-

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

mente han desaparecido, o han sido mutiladas, debido a la presión urbanística y a la especulación, los cambios de gustos, la guerra civil, etc.

Las principales localidades en donde están localizadas estas obras son, en la provincia de Barcelona: la capital Barcelona (2.709); Arenys de Mar (19), localidad en donde destaca su Cementerio; Argentona (14); Canet de Mar (31); Cardedeu (20); Cerdanyola del Vallés (39); Esplugues de Llobregat (5), además de la existencia de la fábrica de cerámica Pujol y Bausis; Figaró-Montmany (5); Granollers (28); La Garriga (95); L'Ametlla del Vallès, lugar en donde se hayan las mejores muestras de Manuel J. Raspall (8); La Pobla de Lillet (2), las dos de Gaudí: el "Jardín Artigas", en el que Gaudí probó métodos aplicables al Park Güell, y el "Chalé refugio de Catllaràs" en el cual se avanza a la arquitectura funcional posterior; Mataró (30); Sant Joan Despí (57), localidad en la que fue arquitecto municipal Josep Maria Jujol; Santa Coloma de Cervelló (8), entre las que se incluye la Colonia *gaudiniana* de los Güell; Sitges (49); y las localidades fabriles de Terrassa (133) e Igualada (88).

En la provincia de Girona: la capital Girona (62) y las localidades de Olot (40) y Figueres (45). En la provincia de Tarragona: también la capital Tarragona (74); L›Espluga de Francolí (1); Reus (94) y Tortosa (39). Mención aparte merece el conjunto de extraordinarias bodegas de la llamada "*Ruta Martinell*", de la que hablaremos más adelante. De todas ellas Igualada, Figueres y Tortosa, son las únicas que no son miembros de la Ruta Europea del Modernismo.

Entre sus artífices podemos distinguir un grupo de arquitectos que manifestarán un estilo muy peculiar influidos por la persona de su digamos propagador: son los llamados *gaudinianos*, los que seguirán el ejemplo de Antoni Gaudí i Cornet [Riudoms, 1852 - Barcelona, 1926], y que se fijarán en las formas de la Naturaleza (los orígenes según Gaudí), la geometría reglada, el uso de la piedra desbastada y el aprovechamiento de los materiales del entorno para la realización de sus obras.

Sus principales figuras serán Josep Maria Jujol i Gibert [Tarragona, 1879 - Barcelona, 1949], el malogrado arquitecto sin título Francesc Berenguer i Mestres [Reus, 1866 – Barcelona, 1914], Joan Rubió i Bellver [Reus, 1870 – Barcelona, 1952] y Manuel Sayrach i Carreras [Sants, 1886 - San Felíu de Llobregat, 1937], aunque la producción de este último fue muy corta, ya que dejó pronto la actividad arquitectónica para dedicarse a la de la escritura.

Figura 17. SANT JOAN DESPI - "Can Negre" (1915)

Las otras dos grandes figuras del *modernisme* serán Lluis Domènech i Montaner [Barcelona, 1850 - Barcelona, 1923] y Josep Puig i Cadafalch [Mataró, 1867 - Barcelona, 1956], los cuales influenciaron al resto de arquitectos que pasaron por la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

También podemos citar de la primera época a Josep Vilaseca i Casanovas [Barcelona 1848 – Barcelona, 1910]; Juli Maria Fossas i Martínez [Barcelona, 1868 - Barcelona, 1945]; Jeroni Ferran Granell Manresa [Barcelona, 1867 – Barcelona, 1931]; Ignasi Mas i Morell [Barcelona, 1881 – Barcelona,1953], todos ellos actuando principalmente en la ciudad de Barcelona y sus alrededores; Joan Amigó i Barriga [Badalona, 1875 – Badalona, 1958] con la mayoría de su producción en Badalona; Ignasi Oms i Ponsa [Manresa, 1863 - Barcelona, 1914] que actuó en el interior de la provincia de Barcelona; Manuel Joaquín Raspall Mayol [Barcelona, 1871 - La Garriga, 1937] cuyas obras se concentran en las comarcas del Vallés; Lluís Muncunill i Parellada [Sant Vicenç de Fals, 1868 - Terrassa, 1931] autor de la mayoría de las obras de Terrassa; Pere Ca-

Figura 18. TERRASSA – "Masia Freixa" (1907).

selles i Tarrats [Reus, 1866 – Reus ?, 1936] que fue arquitecto municipal de Reus; Josep Mª Pujol de Barberà [Tarragona, 1871 - Tarragona, 1949] arquitecto municipal de Tarragona capital y Pau Monguió Segura [Tarragona, 1865 - Barcelona, 1956] arquitecto municipal de Tortosa.

De una segunda época serían Salvador Valeri i Pupurull [Barcelona, 1873 - Barcelona, 1954], que construye obras de un exagerado modernismo manierista; Jeroni Martorell Terrats [Barcelona, 1873 – Barcelona, 1951]; Rafael Masó i Valentí [Girona, 1880 – Girona, 1935] – con la mayor parte de su obra en Girona - y Josep Maria Pericas i Morros [Vic, 1881 - Barcelona, 1966]. Estos dos últimos proyectan con un estilo muy peculiar en el que se mezclan *gaudinismo*, *sezession* y *jugendstil*). También de esta última época sería Eduard Ferrés i Puig [Vilasar de Mar, 1880 - Barcelona, 1928], introductor del uso del hormigón armado, y fuertemente influenciado por el *jugendstil* alemán fruto de sus viajes por el extranjero.

Algunos de los responsables de la expansión modernista en el resto de España fueron los arquitectos que abandonaron Catalunya por distintos motivos: obtención de plaza de arquitecto municipal o provincial en otras regiones, cuestiones de salud, parentescos, lugares de nacimiento.., y que propagaron el estilo por el resto del estado: Francesc Ferriol (Zamora), Enric Nieto (Melilla), Víctor Beltrí (Cartagena y resto de la provincia de Murcia), Pau Monguió (Teruel), José Grases (Madrid), Ricardo Bastida (Bilbao), Jerónimo Arroyo (Palencia y Valladolid), Laureano Arroyo (Las Palmas de Gran Canaria), por no citar al contratista Mario Rotllan en La Habana, Cayetano Buigas en Montevideo y al autodidacta Enric Clari en Paraguay.

Mención aparte merece Julián Jaime García Núñez, nacido en Buenos Aires de padres catalano-argentinos que tiene obras en Barcelona, Asturias, Galicia y en su natal Buenos Aires, en las que mezcla de manera muy personal el *modernisme* con la *sezession*.

Otros realizaron obras puntualmente en otras regiones: Domènech i Montaner, Antoni Gaudí, Jujol y Rubió i Bellver en Baleares; Marceliano Coquillat en la Comunidad Valenciana, Castilla La Mancha, Murcia, Madrid y Asturias; el maestro de obras Josep Graner en Aragón y Baleares; Berenguer en Asturias; Torres Grau en Melilla; Ferrés en Madrid; Sagnier en Madrid, Perth (Australia) y San Sebastián. Puig i Cadafalch tiene una obra en Madrid, otra en Valladolid y una en Biarritz (Francia), y Fossas, quien a través del Fomento de la Propiedad, construiría casas para obreros tanto en la provincia de Barcelona, como en Madrid.

Enric Sagnier i Villavecchia [Barcelona, 1858 – Barcelona, 1931], mencionado anteriormente, es un arquitecto prolífico, que trabaja para la nobleza y gran burguesía y en el que confluyen en la misma época diferentes estilos: el modernismo "moderado", el estilo de los Luises francés, el academicismo, etc.

Otro arquitecto digno de reseñar es Cèsar Martinell i Brunet [Valls, 1888 - Barcelona, 1973] autor de grandes bodegas de inspiración gaudiniana, "*las catedrales del vino*", dispersas por la provincia de Tarragona, y más esporádicamente por el resto de provincias catalanas.

Con el paso del tiempo los arquitectos dejaron el modernismo y se enraizaron en el clasicismo más acorde con el Mediterráneo del *noucentismo*. Algunos, los más jóvenes, hicieron alguna incursión en el racionalismo (Torres Grau, con su sobrino Torres Clavé), y otros incluso llegaron a renunciar a sus obras modernistas como Eduardo M. Balcells ("pecados de juventud").

BALEARES

El número de obras modernistas en las Islas Baleares es muy notable, contabilizándose 211, concentradas sobre todo en Palma, la capital, y en la localidad de Sòller, ambas en la isla de Mallorca, siendo las dos ciudades miembros de la Ruta Europea del Modernismo. También existe en la misma isla alguna muestra en la ciudad de

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 19. SANT POL – "Casa Planiol" (1907)

Inca. En cambio apenas hay nada en el resto de las islas de Menorca, Ibiza y Formentera, salvo en la localidad de Mahón, en donde existen algunos ejemplos aislados.

El modernismo balear hay que analizarlo desde dos perspectivas diferentes. Por un lado tenemos las incursiones de arquitectos catalanes de primer nivel, como Antoni Gaudí i Cornet, Lluis Domènech i Montaner y Joan Rubió i Bellver, que realizan importantes obras del calibre de la reforma de la "Catedral de Palma" (Gaudí), el "Gran Hotel" en Palma (Domènech), o la "Iglesia Parroquial de Sant Bartomeu" y el "Banco de Sòller" en Sòller (Rubió), influyendo de forma decisiva en los arquitectos y maestros de obra locales, y por otro la producción de estos últimos profesionales, que acaban desarrollando su propia versión autóctona del modernismo.

Entre ellos podemos mencionar a Gaspar Bennazar Moner [Palma de Mallorca, 1869 – Barcelona, 1933] de cuyas obras podemos destacar el "Almacén El Águila" (1908), y al joyero Lluís Forteza-Rey Forteza [Palma de Mallorca, 1884 - ?, 1920] quien, a pesar de no estar titulado, proyectó su propia vivienda denominada "Can Forteza-Rey" (1909), una de las obras más interesantes de la ciudad de Palma.

Mención especial merece la figura de Francisco Roca Simó [Palma de Mallorca, 1874 - Madrid, 1940], que gracias a su amistad con Gaudí y sus estudios en Madrid fusiona en sus obras de forma muy interesante, el *modernisme*, el *gaudinismo* y la *sezession*. Entre ellas destacan las "Casas Casasayas" en Palma. Roca abandonaría las Baleares y proseguiría temporalmente su carrera en Rosario (Argentina), acabando Guillem Reynés i Font [Palma de Mallorca, 1877 – Palma de Mallorca, 1918), algunos de sus proyectos.

COMUNIDAD VALENCIANA

El número de obras construidas en la Comunidad Valenciana es muy notable, teniendo contabilizadas hasta la fecha 601 siendo, después de Cataluña, la región mediterránea que más edificios modernistas alberga. Sin embargo algunas obras son de muy difícil catalogación, puesto que en la Comunidad el modernismo convivió con un neobarroco muy decorativo y también floral que a menudo lleva a confusión.

En esta región el modernismo se implantó de forma tardía, especialmente a raíz del auge de las exportaciones de productos agrícolas, sobre todo cítricos, que se produjo a en las primeras décadas del pasado siglo, y que sirvieron para enriquecer a numerosos terratenientes locales que decidieron construir sus nuevas mansiones, mercados y almacenes en el estilo que había triunfado en Cataluña.

El modernismo fue muy bien acogido tanto por las clases burguesas valencianas, como por las más humildes. La tradición valenciana de fabricación y empleo de azulejos cerámicos y pavimentos hidráulicos, pronto se incorporó a las construcciones modernistas de forma masiva, tanto en fachadas, como en los interiores, creando una variante local cerámica, muy colorista y atractiva.

Respecto a los autores, aunque estos se formaron en su mayoría en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, pronto elaboraron un modernismo local que no se limitó a seguir los postulados que venían de Cataluña, adoptando de forma masiva los postulados de la *sezession*

Figura 20. EL PINELL DE BRAI – "Bodega Sindicato Agrícola" (22/1918).

encabezados por el arquitecto Javier Goerlich Lleó [Valencia, 1886 – Valencia, 1972], hijo del cónsul austrohúngaro, e influenciado a su vez por el *sezessionista* catalán Alejandro Soler y March [Barcelona, 1874 – Barcelona, 1949] - autor del Mercado Central de Valencia -, y sobre todo a raíz de las anteriormente mencionadas Exposiciones Regional y Nacional, celebradas entre 1909 y 1910.

De las tres provincias que integran la Comunidad Valenciana, Castellón es la que menos ejemplos modernistas alberga, siendo las localidades de Villarreal y Borriana, sobre todo esta última, las que cuentan con muestras más interesantes.

En Burriana las obras están cercanas a la *sezession,* y aunque se desconoce la autoría de la mayoría de estas, no sería descabellado atribuirlas al que fuera su arquitecto municipal Luis Ros de Ursinos [Castellón, 1884 – ¿,1978].

Lo más destacado de la provincia de Valencia se encuentra concentrado en la capital, sobre todo en la zona del antiguo ensanche, en la que notables arquitectos locales realizaron magníficas muestras modernistas. A pesar de todo ello, e inexplicablemente, la ciudad de Valencia no forma parte de la Ruta Europea del Modernismo.

Entre estos arquitectos podemos destacar, además de los mencionados anteriormente, a Francisco Mora Berenguer [Sagunto, 1875 - Castellón de la Plana, 1961], Demetrio Ribes Marco [Valencia, 1875 – Valencia, 1921], y José María Manuel Cortina Pérez [Valencia, 1868 – Valencia, 1950], del que hablaremos más extensamente al tratar la ciudad de Ceuta.

De todos ellos, tal vez Mora es el que más influencias catalanas tiene en sus obras, entre las que podemos mencionar: el "Mercado Colón" (1914), las "Casas Sagnier" (1901-1905) y la "Casa Suay" (1909). Ribes y Goerlich son sin embargo mucho más *sezessionistas*. Del primero podemos destacar la magnífica "Estación del Norte" (1906) y del segundo la "Casa Barona" (1914).

En la afueras de la capital valenciana se encuentra el antiguo poblado de El Cabañal, que constituye un notable y colorido conjunto de modernismo cerámico local, que merece la pena visitar de forma detenida.

Del resto de la provincia de Valencia podemos destacar la localidad de Sueca, ciudad miembro de la Ruta del Modernismo, en la que notables profesionales dejaron notables muestras de su buen hacer, destacando entre todos ellos el arquitecto Buenaventura Ferrando Castells [Sueca, 1881 - Albacete, 1951], que antes de trasladarse a vivir de forma permanente a Albacete, realizó destacadas obras como el "Asilo de Ancianos" (1919). En esta localidad también se puede admirar el "Ateneo Sueco del Socorro", obra de estilo "hindú" con rasgos gaudinianos, del inclasificable Juan Francisco Guardiola Martínez [Sueca, 1895 - Alzira, 1962]. Este arquitecto también tiene producción en las ciudades de Barcelona ("Casa China") y Valencia ("Casa Egipcia").

La provincia de Alicante es bastante interesante e irregular, desde el punto de vista del modernismo. Así, mientras en la capital las muestras modernistas son escasas y poco llamativas, ya que el arquitecto municipal de esa época y autor de la mayoría de las obras realizadas en la ciudad, Enrique Sánchez Sedeño, era muy ecléctico en sus planteamientos, en el resto de la provincia pueden encontrarse dos conjuntos modernistas muy importantes en las localidades de Alcoy y Novelda, ambas ciudades miembros de la Ruta Europea del Modernismo.

En el caso de Alcoy se conjugaron dos factores que facilitaron su explosión modernista. Por un lado la ciudad estuvo siempre muy conectada con Cataluña, dada la importancia de su industria textil, por lo que los propietarios de estas fábricas no eran ajenos a la transformación que se estaba produciendo en ese territorio.

Figura 21. PALMA DE MALLORCA - "Casas Casasayas".

Por otro, el hecho de que dos jóvenes arquitectos locales: Vicente Pascual y Vicente [Alcoy, 1865 – Alcoy, 1945] y Timoteo Briet Montaud [Cocentaina, 1859 – Alcoy, 1925], tras cursar estudios de arquitectura en Barcelona, se establecieran en la ciudad proyectando la casi la práctica totalidad de las obras, tanto públicas, como privadas, que se realizaron durante esta época, empleando de forma mayoritaria el estilo modernista. Entre las numerosas obras que se conservan, tal vez las más destacadas sean la "Casa del Pavo" (1909), obra de Pascual cercana al modernismo belga, y el "Círculo Industrial" (1909), obra de Briet muy influenciada por la *sezession* vienesa.

Novelda representa un caso muy especial ya que a pesar de que existen muy pocas muestras modernistas en esta localidad, estas son de una extraordinaria calidad. Lo más notable del caso es que, aunque por la parte exterior los edificios son eclécticos, en cambio los interiores acogen magníficos conjuntos modernistas, entre los que destacan la "Casa-Museo Modernista" (antigua "Casa de Antonia Navarro Mira) y la "Casa de Francisco Mira".

En cuanto la autoría de estos trabajos, no es fácil de establecer ya que al parecer intervinieron en su realización un notable número de artesanos. Entre todos ellos destaca la labor del escultor, ebanista, mueblista y decorador Anastasio Martínez [La Albatalía-Murcia, 1874 – Murcia 1933], siendo las obras dirigidas, al parecer, por el notable arquitecto Pedro Cerdán Martínez, del que hablaremos más adelante, y ejecutadas por maestros de obra locales.

En las afueras de esta localidad destaca el "Santuario de Santa María Magdalena", única obra conocida del ingeniero José Francisco Sala Sala [Novelda, 1893 – Novelda, ¿], titulado en la Escuela Textil de Terrassa. Fue proyectado en 1917, aunque las obras dirigidas por dos maestros de obra locales no finalizaron hasta 1946, y constituye una extraordinaria muestra de claras influencias tanto *gaudinistas,* como de César Martinell, y que sólo por sí mismo justificaría una visita a Novelda.

También quisiéramos mencionar el interés de diversos monumentos funerarios tanto en la ciudad de Alicante, en donde hay un interesante conjunto de panteones modernistas, como en el resto de la provincia, en la que destaca una vez más Novelda, en cuyo cementerio se encuentra, entre otros mausoleos modernistas y *art* déco, el "Panteón Segura Crespo", atribuido por nosotros, al gran escultor Enric Clarasó i Daudí [Sant Feliu del Racó, 1857 - Barcelona, 1941], que también posee notables obras en los cementerios de Barcelona, Zaragoza y Jumilla.

ANDALUCIA

El patrimonio modernista en la Andalucía mediterránea es sorprendentemente escaso y esporádico. Así sólo tenemos contabilizadas

Figura 22. VALENCIA – "Estación del Norte" (1906).

Figura 23. NOVELDA - "Santuario de Sta. Mª Magdalena" (1946 - 1917).

un total de 45 obras, entre las provincias de Almería, Granada, Málaga y Cádiz (litoral de levante).

En la provincia de Almería se pueden encontrar alguna obra aislada en la propia capital, lugar en donde el arquitecto municipal Trinidad Cuartará Cassinello [Almería, 1847 – Almería, 1912] optó por la opción modernista en muy contadas ocasiones. También hay algunas muestras en localidades cercanas a la Sierra Almagrera, en donde el descubrimiento de un gran filón de plomo argentífero en 1838 consiguió que algunos propietarios mineros amasaran grandes fortunas y desearan mostrar su poderío y riqueza con lujosas mansiones, en las que a menudo se incorporaron elementos neo-árabes. En su práctica totalidad permanecen anónimas, aunque sospechamos de la autoría de arquitectos que operaban en las cercanas zonas mineras de Cartagena y la Unión.

En Granada, el modernismo se concentra en la capital de la provincia, sobre todo a lo

Figura 24. GRANADA - "Casa Gallardo" (1913)

largo de la Gran Vía de Colón, siendo sus autores Francisco Prieto-Moreno Velasco, cuya obra es siempre muy clásica y moderada, y los catalanes Ángel Casas Vilches y Joan Jordana Montserrat [Reus, 1872 - Granada 1922].

En la provincia de Málaga, este estilo es casi inexistente, al igual que en el levante gaditano. En la ciudad de Cádiz cabe mencionar algunas realizaciones del decorador Antonio Accame Scassi [Cádiz, 1869 – Cádiz, 1952] para los carnavales y algunos comercios ya desaparecidos, lo que ocasionó que en la localidad el modernismo se conociese como «estilo barbería».

MELILLA, CEUTA Y PROTECTORADO ESPAÑOL DE MARRUECOS

La ciudad autónoma de Melilla constituye una excepción en el sur de España, y es un excelente ejemplo de como la llegada de Enrique Nieto y Nieto [Barcelona, 1883 - Melilla, 1954], arquitecto catalán formado en la Escuela de Barcelona, puede transformar por completo una metrópoli, del mismo modo que sucedió con Francesc Ferriol en Zamora, o con Víctor Beltrí en Cartagena.

Nieto, que había colaborado con Gaudí en la "Casa Milá", se trasladó en 1909 a la ciudad norteafricana, lugar en donde por muchos años sería el único arquitecto asentado en esta localidad, compitiendo profesionalmente con los ingenieros militares que copaban hasta entonces los trabajos en Mellila.

Nieto es el introductor el modernismo en la ciudad proyectando, entre 1909 y 1921, decenas de edificios que cambian la fisionomía de Melilla, con obras como: "El Telegrama del Rif" (1912), el antiguo "Economato Militar" (1914), "La Reconquista" (1914-1915) o el "Edificio para David Melul" (1915-1916), impulsando a otros profesionales a adoptar este estilo constructivo en sus edificaciones, de forma que actualmente Melilla es una de las joyas de la corona, miembro de pleno derecho de la Ruta Europea del Modernismo, contabilizándose hasta 159 obras modernistas, aunque lamentablemente un buen número de ellas han desaparecido.

Figura 25. MELILLA - "Edificio para David Melul" (-1915 1916).

Estilísticamente, en una primera etapa Nieto se ve muy influido por Dòmenech i Montaner, así como por el modernismo francés, para adentrarse en la década de los veinte, en una etapa modernista más clásica, antes de optar por el a*rt* déco en su variante conocida como "estilo avión", en el que también realizaría notables obras en la ciudad.

Su mayor rival fue el Ingeniero Militar Emilio Alzugaray Goicoechea [Pamplona, 1880 – Deyme, Toulouse, 1940], que en 1914 aparcó su carrera militar para dedicarse a la obra civil hasta 1920, año en que se reintegró plenamente en el ejército. Su producción modernista es bastante clásica, a pesar de usar con mucha frecuencia una abigarrada decoración floral en sus fachadas. Entre sus numerosas obras podemos destacar el "Edificio para Vicente Mas" (194) y la "Casa para Salomón Cohen" (1915).

Paradójicamente Ceuta, la otra ciudad autónoma del norte de África, apenas cuenta con 6 edificios modernistas en su patrimonio, siendo tal vez el más destacado la "Casa de los Dragones", obra del arquitecto valenciano José María Manuel Cortina Pérez [Valencia, 1868 – Valencia, 1950], que como es habitual en sus obras, utiliza una vez más estos animales mitológicos, esta vez en forma de cuatro grandes esculturas que rematan espectacularmente la vivienda.

En cuanto al resto del antiguo Protectorado Español de Marruecos, lo más destacable fueron las estaciones de estilo *sezessionista* que en 1912 proyectó el Ingeniero de Caminos José de Roda López [Granada, 1869 - Madrid, 1961] en la línea de ferrocarril de Nador a Batel, para los apeaderos de Nador, Zeluán y Tauima, y que por desgracia ya no se conservan, aunque las mismas estaciones aparecen clonadas en una de las líneas ferroviarias de Salamanca.

REGIÓN DE MURCIA

El número de obras modernistas en la provincia de Murcia es muy elevado y de gran calidad, teniendo actualmente contabilizadas 175 obras plenamente modernistas, de las que 41 lamentablemente han desaparecido.

Cartagena con 78 obras modernistas es, sin ningún género de dudas, la ciudad más destacada, formando parte por méritos propios de la Ruta Europea del Modernismo. También en la ciudad de Murcia, y sus pedanías hay bastantes obras de gran calidad (33), aunque un buen número de lo que había despareció en las décadas de los sesenta y los setenta.

Otras poblaciones interesantes desde el punto de vista modernista son: La Unión (11), Jumilla (9), Alcantarilla (7), Totana (4), Yecla (4), Lorca (4), Fortuna (3), Mazarrón (3) y Águilas (3).

El modernismo se impuso entre la clase dirigente murciana a raíz de que el político y ministro, Tomás Maestre, decidiera construir en 1906 su vivienda en Cartagena, la "Casa Maestre", usando este estilo artístico. La primera obra modernista en la capital es la "Casa Díaz Cassou" (1900) de un prometedor José Antonio Rodríguez Martínez [Murcia, 1868 - Murcia, 1938], que sin embargo no asumiría plenamente los postulados modernistas, siendo este estilo uno más de los de su repertorio estilístico, y del que podemos destacar la tardía "Ferretería Guillamón" (1920).

El arquitecto más importante en la ciudad de Murcia y pedanías y municipios limítrofes, fue sin duda alguna, Pedro Cerdán Martínez [Torre Pacheco, 1863 – Murcia, 1947]. Tras estudiar en la Escuela de Arquitectura de Madrid, ocupó diversos cargos públicos, llegando a ser Arquitecto

Municipal de Torre Pacheco y Murcia, Arquitecto provincial y Arquitecto Diocesano. De espíritu regeneracionista, cultivó el eclecticismo y el clasicismo, hasta desembocar en un modernismo de estilo propio en el que combinaba la s*ezession* con el mudejarismo, tras haber pasado previamente por una etapa de *art nouveau* floral.

Sumamente prolífico, sus obras modernistas más destacadas son: en la ciudad de Murcia la "Casa de Andrés Almansa" (1906); una serie de grupos escolares, entre los que podríamos mencionar el "Grupo Escolar García Alix" (1910); en Santo Ángel la "Casa del Pino" (1904); en Alcantarilla las dos "Casas Cobarro" (h. 1908 y 1925); y en Águilas la "Casa Muñoz" (1914).

Otra obras destacada en la capital es el "Antiguo Cuartel Jaime I El Conquistador" (1921), obra del Ingeniero Militar Tomás Moreno Lázaro [?, 1880 - Melilla, 1930], que también realizó una interesante producción modernista en la ciudad de Melilla.

En el interior de la provincia de Murcia el modernismo se introduce de forma más tardía que en la capital, sobre todo entre terratenientes agrícolas - que a menudo también ocupan cargos políticos - , y entre industriales del esparto y el vino - enriquecidos por la epidemia de la filoxera en los viñedos de Francia -, prolongándose hasta mediados de la década de los veinte.

Por regla general son obras aisladas y de bastante calidad. Entre ellas podemos reseñar la "Casa de Doña Pepita" en Jumilla, obra de Joan Alsina Arús [Barcelona, 1872 – Castellterçol, 1911] que trabajó mayoritariamente en Cataluña, y la decoración del vestíbulo del "Hotel de Matías Pérez" (1908) en Fortuna, obra del pintor modernista José Mª Medina Noguera [Murcia, 1866 – Chinchón, 1935].

Un rasgo característico del periodo modernista cartagenero es su larga duración, pues se prolonga por más de 35 años, que es el tiempo que pasa entre la construcción de la "Casa Cervantes" (1897) y la "Casa Vidal Ros" (1933). El modernismo en la comarca de Cartagena se vio favorecido por el descubrimiento de un gran filón de minerales, especialmente plomo y plata, entre las provincias de Murcia y Almería, que supuso el enriquecimiento repentino de algunos propietarios, siendo esta localidad el lugar elegido para instalarse los nuevos ricos.

Figura 26. MURCIA – "Casa de Andrés Almansa" (1906)

En la ciudad de Cartagena se conjugaron simultáneamente varios factores que facilitaron la explosión modernista. Por un lado la ciudad necesitaba ser reconstruida tras la Guerra del Cantón y se había aprobado un nuevo proyecto de Ensanche, por otro la aparición de esa nueva burguesía que súbitamente había alcanzado gran riqueza coincidió con la llegada a la ciudad del arquitecto catalán Víctor Beltrí Roqueta [Tortosa, 1862- Cartagena, 1935], figura clave para la introducción del modernismo en la ciudad portuaria y en toda la provincia de Murcia. Tras estudiar en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y ocupar las plazas de Arquitecto Municipal de Tortosa y Gandía, y de Arquitecto provincial de Hacienda de Murcia, se establece en 1895 en Cartagena, comenzando un par de años más tarde la construcción de la "Casa Cervantes", primera obra modernista en la provincia.

Beltrí pasa de un inicial modernismo-eclecticista, a incorporar el modernismo catalán con claras influencias de August Font, Josep Vilaseca y Antoni Gaudí, evolucionando con los años hacía la variante floral más cercana al modernismo belga e italiano, la *sezession* austriaca con una variante muy personal en la que predomina el uso de la cerámica, para terminar con incursiones en el regionalismo y el a*rt* déco, combinado con obras *tardomodernistas.*

Figura 27. CARTAGENA - "Casa Llagostera" (1913)

Sumamente prolífico, trabaja sobre todo en Cartagena, aunque también realiza obras en el resto de la Región de Murcia, en Tortosa, Gandía, Melilla, y probablemente en la provincia de Almería. De entre sus más de mil obras, podemos destacar: en Cartagena la "Casa Cervantes" (1897), la reforma del "Casino" (1897), el "Palacio Aguirre"(1898), la dirección de obras de la "Casa Maestre" (1906), la "Casa Alessón" (1906); el "Gran Hotel"(1907), la "Casa Dorda" (1908), la "Casa Zapata" (1909), la "Casa Llagostera" (1913), el "Huerto de las Bolas"(1918), la "Fundición Frigard" (1918) y varios panteones neo-egipcios, entre los que destaca el "Panteón Aguirre" (1906); en La Unión el "Antiguo Mercado Público"(1902); en Totana el "Huerto de la Torreta"(1918); en Bullas la "Casa de los Melgares" (1922); en Fortuna la "Casa Palazón" (1906); en Mazarrón el "Panteón Francisco Povo" (1916) y en Gandía el "Palacete Paris" (1908).

Su influencia en la ciudad fue de tal magnitud que forzó a otros profesionales, que inicialmente asumían planteamientos eclécticos, a inclinarse también por el modernismo. De todos ellos, tal vez el más destacado sea Francisco de Paula Oliver Rolandi [Cartagena, 1861 – Cartagena, 1915] que optó por un modernismo bastante floral en obras como el "Edifico Barthe" (1906), el "Edificio Manuel Cánovas" o el "Edificio Serón" (1910).

Otros profesionales que adoptaron puntualmente el modernismo fueron el arquitecto municipal Tomás Rico Valarino [Valladolid, h. 1854 – Cartagena, 1912], uno de los mejores especialistas en el eclecticismo, que realizó algunas obras modernistas entre las que podemos mencionar el "Edificio Celestino Martínez" (1900) y la "Casa José Nieto" (1908), y el joven Lorenzo Ros Costa [Cartagena, 1890 - Cartagena, 1989], quien en su primera etapa, y siguiendo las directrices iniciadas en Figueres (Girona), lugar en donde había ejercido como arquitecto municipal entre 1914 y 1916, recién acabada la carrera, realizó algunas obras de corte *sezessionista,* muy cercanas al *art* déco estilo del que llegaría a ser uno de los mejores especialistas en España -, conservándose de esta etapa la "Casa Barceló" (1916).

Mención aparte merece el arquitecto local y discípulo de Beltrí, Mario Spottorno y Sanz de Andino [Cartagena, 1877 – Madrid, 1912]. Formado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y decididamente modernista, su súbito fallecimiento con sólo 35 años de edad truncó una prometedora carrera. De su corta producción únicamente se

Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 53-80 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

conservan la "Casa Clares" (1906) en Cartagena, y la "Cámara Agraria" (1918) en Lorca.

Entre las intervenciones puntuales realizadas en Cartagena por arquitectos foráneos, debemos reseñar la "Casa Maestre" (1906), proyectada por Marceliano Coquillat y Llofriu [Elche, 1865 – Busot, 1924], con la dirección de obras de Víctor Beltrí. Coquillat también realizó algunos proyectos en la ciudad de Murcia, y tiene obras diseminadas por toda España.

También hay que mencionar el conjunto de baterías costeras proyectadas por el Ingeniero Militar capitán Ángel Ruiz Atienza, entre las que destaca la "Batería de Roldán" (1928).

5. CONCLUSIONES

El modernismo en el arco mediterráneo está concentrado en Italia y España, sobre todo en la zona de Catalunya, contabilizándose hasta la fecha 8.328 obras.

En los países norteafricanos y del medio oriente, el fenómeno modernista fue muy esporádico y estuvo muy localizado, surgiendo en el intento de "europeizar" algunas de las principales ciudades, bien por parte de las metrópolis colonizadoras, o por los dirigentes locales.

No se puede decir que haya un verdadero modernismo mediterráneo que comparta una serie de características comunes y homogéneas.

El *modernisme* estuvo circunscrito a Catalunya, y su influencia se limitó a Baleares y la Comunidad de Valencia, así como a algunas obras primerizas de arquitectos que habían estudiado en Barcelona.

La influencia de la variante *art nouveau*, es muy limitada en todo el arco, incluso en la Francia mediterránea y, en sus por entonces colonias, Túnez y Argelia.

El *liberty* estuvo muy localizado en la península italiana, con ramificaciones en Trieste y, en mucha menor media, en Malta y Turquía.

La sezession austriaca tuvo una gran difusión y aceptación por todo el mediterráneo, especialmente en Croacia, Italia y España.

Pensamos que deberían incorporarse a la Ruta Europea del Modernismo al menos las siguientes ciudades: Caltagirone, Catania, Roma y Trieste en Italia; en Túnez la capital; Estambul en Turquía; y Figueras, Igualada, Tortosa, Burriana y Valencia / El Cabañal, así como la "Ruta Martinell", en España.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA
LIBROS Y PUBLICACIONES ESCRITAS

AA. VV. (2005). Arquitecturas y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo occidental. Centro Asociado a la UNED, Melilla.

AA. VV. (1990). Catálogo de la exposición "El Modernismo". Volumen I y II. Olimpiada Cultura y Lunwerg Editores. Barcelona.

AA. VV. (1980). Ernesto Basile architetto. La Biennale de Venezia.

AA. VV. (2013). Las Casa del Cabanyal - Modernismo Valenciano para El Siglo XXI. L›Oronella.

AA. VV. (2007). Modernismo en Novelda: El Centro Cultural Gómez-Tortosa. Distribuidora Don Jorge, Novelda.

AA. VV. (1981). Palermo 1900. Storia della Sicilia.

AA. VV. (2007). Sagnier, Arquitecte, Barcelona 1858-1931. Antonio Sagnier

AA. VV. (1993). The Architect Raimondo D'Aronco and his Work at the ottoman Palaces. National Palaces, TBMM Press, Ankara.

Accasto, G., Fraticelli, V., Nicolini, R. (1971). L'architettura di Roma capitale, 1870-1970. Ed. Golem.

Arnavat, A. y Cabré, T. (2011). Arquitectura Modernista del camp de Tarragona i les Terres del'Ebre. Dipùtació de Tarragona.

Bairati, E. y Riva, D. (1982). Giuseppe Sommaruga, un protagonista del liberty italiano. Mazzotta.

Bairati, E. y Riva, D. (1985). Il Liberty in Italia. Laterza.

Balci, P. (1980). Eski Istanbul evleri ve Boğaziçi yalıları. Semiral Bilbaşar.

Bancells, C. (1989). El modernisme a Mallorca. Nou Art Thor.

Bancells, C. (1990). Guia del modernisme a l'Eixample. Nou Art Thor.

Banchieri Vitone, O., Sborgi, F. y Tondi, L. (1986). Testimonianze Liberty a Genova, Sagep Editrice.

Baricchi, W. y de Coster, L. (1996) Venice (Découvrir l'architecture de Venice en 17 promenades). Casterman.

Barillari D. y Godoli, E. (1996). Istanbul 1900: Architettura e interni Art nouveau, octavo. Franco Cantini Editore, Florence.

Bassegoda Nonell, J. (1986). Domènech i Montaner. Nou Art Thor.

Bassegoda Nonell, J. (1989). El gran Gaudí. Ed. Ausa.

Bassegoda Nonell, J. (1988). Modernisme a Catalunya. Nou Art Thor.

Batur, A. (1975). L'Art nouveau d'İstanbul et ses particularités. Fifth International Congress of Turkish Art: Proceedings. Ed. G. Feher, Budapest.

Belfiore, P. y Gravagnuolo, B. (1994). Napoli architettura e urbanistica del Novecento. Laterza.

Benito Goerlich, D. (1992). La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Exc. Ayuntamiento de Valencia.

Benito Goerlich, D. y Jarqué, F. (1992). Arquitectura modernista valenciana. Obra Social i Cultural BANCAIXA, Valencia.

Bletter, R. (1977). El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos. C.O.A.C.B.

Bohigas, O. (1983). Reseña y catálogo de la Arquitectura Modernista I y II. Tercera Edición. Editorial Lumen. Barcelona.

Bossaglia, R. (1988). Archivi del Liberty italiano. Franco Angeli.

Bossaglia, R. (1968). Il Liberty in Italia. Alberto Mondadori.

Bossaglia, R. (1971). Mazzucotelli: l'artista italiano del ferro battuto. Il Polifilo.

Bravo Nieto, A. (1997). La ciudad de Melilla y sus autores. Diccionario Biográfico de Arquitectos e Ingenieros (fi-

nales del siglo XIX y primera mitad del XX). Consejería de Educación, Juventud y Deporte, Melilla.

Bravo Nieto, A. (2008). Melilla Modernista. Consejería de Cultura, Melilla.

Buquera, J. M. (2015). El Modernisme a Tarragona. Silva.

Calzavara, M. (1958). L'architetto Gaetano Moretti. Revista Casabella, nº 218.

Cegarra Beltrí, G., Pons Toujouse V. y López Daufí, A. (2016). Modernismo en la ciudad de Tortosa: un siglo de inexactitudes y atribuciones equivocadas. Ponencia en el Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo. CIMAM 2016. Cartagena.

Cegarra Beltrí, G. y Morales Martínez, S. (2005). Adelante siempre: Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 - Cartagena 1935). Colegio Oficial de Arquitectos y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 2005.

Cegarra Beltrí, G. y Sánchez Espinosa, E. (2013). Arquitectura Modernista en la Región de Murcia. Libros Mablaz. Madrid.

Cristoferetti, G., Ghiara, H. y Torre, S. (2004). Genova, guida di architettura moderna. Alinea Eed.

Cuspinera, L. et alt. (1997). M.J. Raspall arquitecte (1877-1937). Fundació la Caixa.

Didier, M (2009). Art nouveau in Istanboel.

Freixa, M. (1986). El Modernismo en España. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid.

Freixa, M. (1996). Lluís Muncunill (1868-1901) arquitecte. Lunwerg - Caixa Terrassa.

Freixa, M., Mercader, L., Molet, J. (2000). Ruta Europea del Modernisme. Mediterrània.

Gabarrón, L.T. (2013). José Antonio Rodríguez, Arquitecto 1868 – 1938. UCAM, Murcia.

García, I. (1994). La Casa-Museo Modernista de Novelda". Fundación Cultural CAM, Alicante.

García Antón, I. (1980). La Arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia. Excma. Diputación Provincial Alicante.

Ginetti, C. y Terracoli, V. (1982). D'Aronco architetto. Electa.

Girardelli P. (2011). Italian Architects in an Ottoman context: Perspectives and Assessment. En Isistanbul Araştirmalari Yilliği, 1. Pag 101 – 122. Estambul.

Glavočić, D. (1997). Arhitektura secesije u Rijeci: arhitektura i urbanizam početka 20. stoljeća = Architecture and town planning at the beginning of the 20th century: 1900 - 1925. Moderna galerija, Rijeka.

Guttry, I. de (1978). Guida di Roma moderna del 1870 ad oggi. Luca ed.

Lacuesta, R. y González, A. (1990). Guía Arquitectura Modernista de Cataluña. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Lacuesta, R. y González Toran, X. (2014). El modernisme perdut. La Barcelona del l'Eixample. Base, Barcelona.

Lacuesta, R. y González Toran, X. (2006). Modernisme a l'entorn de Barcelona. Arquitectura i paisatge. Diputació de Barcelona.

Loddo, G. (1999). Cagliari. Architetture dal 1900 al 1945.

Martínez León, M. L. (2001). Investigación metodológica del proceso creativo originado en el taller del escultor Anastasio Martínez Hernández y su continuación hasta nuestros días. I. Anastasio Martínez Hernández (1874-1933). Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Masini, L.-V. (1995). Art Nouveau. PRC.

Massovrio, G. y Portoghesi, P. (1975). Album del Liberty. Laterza.

Mestre Martí, M. (2007). La Arquitectura del Modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienés. 1898-1918. Paralelismos y conexiones. Technische UniversitÄt Wien-Universitat Politècnica de València.

Mestre Martí, M. (2009). La influencia de Viena en el modernismo español. Palapa, vol. IV, núm. I, enero-junio, pp. 39-51. Universidad de Colima, México.

Midant, J.P. (1999). L'Art Nouveau en France. Carrousel.

Montes Bernárdez, R. (2015). Vida y obra del arquitecto Pedro Cerdán Martínez. Verabril Comunicación y Servicios Publicitarios, Murcia.

Nicolás Gómez, D. (1988). Pedro Cerdán. Colección Monografías. Dirección General para la Vivienda y la Arquitectura. MOPU, Madrid.

Nicoletti, M. (1978). L'architettura Liberty in Italia. Laterza.

Pérez Rojas, F. J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura". Editora Regional, Murcia.

Polano, S. (1991). Guida all'architettura italiana del Novecento. Electa.

Pons Toujouse, V. (2006). Inventario General del Modernismo. Ediciones del Serbal, Barcelona.

Pons Toujouse, V. (2016). Inventario Mundial del Modernismo. Sin publicar.

Portoghesi, P., Quattrocchi, L. y Quilisci, F. (1988). Baroque et Art Nouveau, le miroir de la métamorphose. Seghers.

Pozzetto, M. (1988). Max Fabiani, nuove frontiere dell'architettura. Cataloghi Marsilio.

Rizzo, E. y Sirchia, M.C. (1986). Sicilia Liberty. Livreria Dario Flaccovio Ed.

Seguí Aznar, M. (1990). Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1940). C.O.A.B.

Speziali A. (2016). Italian liberty. Una nuova stagione dell'Art Nouveau. CartaCanta.

Stenli, S. y Cappiello, V. (1998). Napoli Guida, 14 itinerari di architettura moderna. Clean.

Villar Movellán, A. (1965). Modernismo en Cádiz. Archivo Hispalense. Diputación Provincial de Sevilla.

Revista "L'Architecte" (París), años 1909 a 1913.

Revista "L'Architettura italiana (Torino)", C. Crudo & C. Editori, años 1905-1921.

PUBLICACIONES DIGITALES

Balestra, R. Cannes. Parcours architectural. http://www.ac-nice.fr/ia06/eac/file/ PDFAV/ CANNES Parcours_architectural.pdf

Nasir, A. Concept of westernization and the role of foreign architects in 19th century ottoman architecture. http://levantineheritage.com/note68.htm

Blog Italialiberty http://www.italialiberty.it/

Blog Modernisme - Pons Toujouse, V. https://vptmod.blogspot.com.es/

Blog Modernismo y Art déco en la Región de Murcia – Cegarra Beltrí, G. http://moderdeco.blogspot.com.es/

Blog Paseos Art nouveau https://eli-paseosartnouveau.blogspot.com.es/

Web Balears Cultural Tour http://balearsculturaltour.net/

Web I Percorsi di Trieste (Il Liberty) http://www.triestetourism.it/

Web Patrimonio de Francia http://www.culture.fr/

Web Ruta Europea del Modernismo http://www.artnouveau.eu/

Web Wikipedia https://ca.wikipedia.org/

I. ARQUITECTURA Y URBANISMO
NUEVAS FORMAS PARA LA CIUDAD

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 81-308| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 81-308| isbn: 978-84-16325-26-9 |

EL GRAN HOTEL

THE GRAN HOTEL

José Manuel Chacón Bulnes

Jose Manuel Chacón Bulnes, Arquitecto. Autor del libro "Celestino Martínez y el Gran Hotel".
chaconarq@telefonica.net

CLAVES DE PARTIDA.

Vivimos rodeados de arquitectura y no puede ser de otra forma ya que el hombre de hoy necesita la ciudad, la adora, la habita. Obviemos por un instante los defectos de la urbe, que los tiene y centrémonos en el disfrute de un paseo por una calle cualquiera de nuestra ciudad cuyo escenario es el de nuestras vidas. Ahora pedimos un esfuerzo al lector para que no detenga la mirada en la acera o la fije obsesivamente sobre los coloridos y atrayentes escaparates. Si conseguimos elevar la vista un poco más allá, sobre las marquesinas de los comercios, descubriremos un mundo sorprendente, un rico catálogo de estilos, materiales, detalles, adornos, remates, colores y texturas que nos aguardan. Todos ellos forman parte del lenguaje arquitectónico que se comporta como un auténtico código de signos transmisores de historia. Como la historia que queremos desvelar del edificio que nos ocupa; el *Gran Hotel*.

Nos reafirmamos en la idea de que la ciudad que hoy podemos disfrutar es la ciudad que construyó un puñado de adinerados empresarios. Inmersos en una particular carrera por edificar cada cual su feudo más impresio-

Figura 1. De izquierda a derecha: Miguel, Sixto y Carmen Martínez Segado, Isabel Segado Sánchez y Celestino Martínez Vidal. Fotografía realizada en París en 1905 en el estudio fotográfico de L. Matthès, 203 Rue Saint Honore. Copia de la fotografía original de Martínez Blaya. Colección particular de Belén Chacón Martínez, bisnieta de Celestino.

nante que el de los otros, llegaron a configurar un bello legado urbano por cuyo rutilante escenario transitan nuestras vidas. Toda una manera de vivir, la de la sociedad del cambio de siglo, ha quedado retratada a través de múltiples obras que constituyen la impronta de aquellos empresarios cuyos nombres han quedado impresos, por derecho y en letras de oro, en la materia de los edificios que levantaron: Andrés Pedreño, Esteban Llagostera, Miguel Zapata, Pedro Conesa, Bartolomé Spottorno, Serafín Cervantes, Camilo Aguirre, Francisco Dorda, José Maestre, Pio Wandosell o el protagonista de este trabajo, Celestino Martínez, por nombrar algunos de los más conocidos. Sin embargo poco sabemos de estos personajes. Se ha hablado mucho del modernismo o del eclecticismo cartageneros como señas de identidad cultural de la ciudad, se han inaugurado exposiciones (no todas las que debieran) sobre los arquitectos autores de estos edificios, pero poco ha sido el interés suscitado en torno a sus promotores, los verdaderos artífices de la ciudad de la transición del siglo XIX al XX.

Cuanto más estudiamos la época y a medida que nos vamos introduciendo en la vida de alguno de aquellos empresarios, más nos convence la romántica idea de que actuaron, en cierta forma, con el propósito de construir una ciudad más bella. Que este era uno de los objetivos salta a la vista en cuanto recorremos sus calles y elevamos la vista (a veces no sin sentir vergüenza) para contemplar el envidiable legado heredado por la sociedad del siglo XXI. Nuestro espíritu crítico nos obliga una vez más a recordar las pérdidas irreparables sufridas en el patrimonio arquitectónico y alentamos a asociaciones vecinales, ciudadanos en general y a las autoridades, a seguir trabajando para mantener y recuperar la dignidad y la grandeza de una ciudad que primero soñaron y después construyeron aquel grupo de promotores empresarios, que reunidos al albor del mayor florecimiento económico en una etapa irrepetible de la historia de Cartagena, participó de manera activa en la vida social y política de la ciudad dejando una profunda huella en el paisaje urbano que habitamos.

Es objeto de este trabajo centrar la atención en uno de aquellos empresarios. Trataremos de desvelar las claves que constituyeron el punto de partida para llegar a entender por qué se construyeron edificios de tal porte en la Cartagena de principios de siglo XX. Sin duda el espíritu emprendedor y la fortuna que les sonrió en sus empresas, a lo que hay que añadir cierto romanticismo tan común en la época, fueron las piedras angulares de una burguesía que tomó como referencia para la construcción de sus edificios el estilo de moda: el *Modernismo*.

CELESTINO MARTÍNEZ.

Miguel Martínez y Josefa Vidal trajeron al mundo a su hijo Celestino Bonifacio un cinco de junio de 1858 en San Ginés. Casó en primeras y únicas nupcias con Doña Isabel Segado Sánchez. Fruto del matrimonio entre Celestino e Isabel fueron sus tres hijos: Miguel, Sixto y Carmen.

Los primeros datos que encontramos sobre la actividad empresarial de Celestino Martínez le vinculan a negocios relacionados con el comercio de productos alimenticios y coloniales (tejidos, herramientas y otros efectos) cuya venta la realizaba en un colmado o tienda ubicada en el Estrecho de San Ginés bajo el nombre de *Celestino Martínez*. Se trataba de *un edificio destinado a tienda y almacenes*

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 83-102 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Explotación minera de Celestino Martínez en la Unión. Observamos que el sistema utilizado para izar y bajar materiales es el *malacate* (antecedente del castillete). Consiste en un cilindro o tambor de madera colocado sobre un eje vertical al que iban enrollados dos cables conducidos por dos grandes poleas ubicadas en la misma vertical del pozo. Cuando el malacate giraba sobre el eje gracias al tiro animal, uno de los cables se enrollaba mientras que el otro hacía lo contrario, de tal manera que se podían subir y bajar mineral, agua o cualquier otro material en la misma maniobra, ahorrando tiempo y esfuerzo. En la imagen se aprecia una caseta con una chimenea que echa humo, posiblemente debido a que en este caso el malacate estaba movido por maquinaria. A la izquierda aparecen unos barriles o cubas de madera que se utilizaban para achicar el agua de los pozos. Esta fotografía pertenece a la colección particular de los herederos de Celestino Martínez los cuales aseguran que el hombre de oscuro situado en el centro del grupo es nuestro protagonista Celestino Martínez. Fotografía realizada por Miguel Martínez. Colección particular de Javier Alcantud.

conteniendo aquella un armazón completo, mostrador y despacho interior,… hornos de cocer pan… y los patios destinados a depósitos de leñas (1). La *Gaceta Minera y Comercial* publicó en 1886 y 1887, cuando Celestino contaba con veintiocho años de edad, varias relaciones de movimientos de mercancía en el muelle comercial: habichuelas, harina, garbanzos, queso, etc., eran los productos que desembarcaban en el puerto de Cartagena. Fueron varios los cargamentos de harina, en cantidad de 10 toneladas, que llegaron a nombre de nuestro protagonista (2), sin duda destinados para la venta en su comercio. En agosto de 1895, el comercio quedó a cargo de los señores D. Francisco Martínez Angosto –hermano político de Celestino- y D. Mariano Heredia Parra, bajo el nombre de *Martínez y Heredia* (3).

Paralelamente su carrera empresarial, sin duda al alza, le permitió transitar en estos mismos años por la floreciente actividad de la minería que atravesaba por una nueva etapa dorada en la sierra de Cartagena y La Unión. Gracias a un golpe de suerte, la aparición de un filón de galena, lo que le sucedió al menos en una ocasión que quedó documentada, Celestino pudo ver incrementada su fortuna.

Debemos introducir una breve explicación de cómo funcionaba la propiedad del suelo en las explotaciones mineras. *La mayor parte de los auténticos mineros no eran propietarios de los terrenos que explotaban, sino que eran exclusivamente concesionarios administrativos de la mina o arrendatarios de ese derecho* (4). Al arrendador de la concesión minera se le llamaba *partidario* y por los trabajos desarrollados durante un período de tiempo estipulado en contrato debía pagar con un porcenta-

Figura 3. Celestino en el último período de su vida próximo a los 50 años de edad. Fotografía realizada por su hijo Miguel Martínez Segado. Colección particular de su tataranieto Javier Alcantud.

je sobre el valor del mineral extraído, que en los casos más extremos podía llegar incluso al 18%. En esta situación se encontraba Celestino Martínez explotando la mina *Monte-Carmelo* (5) cuando en 1888, a los 29 años de edad, se descubrió un filón de galena que debió revestir cierta importancia ya que se publicó la noticia en el diario *El Eco de Cartagena.* Recordemos que la plata aparece formando parte de los compuestos de galena en una proporción aproximada de 1/1000 o 1/2000 respecto al plomo (6).

Pudiera haber sido este hallazgo el que le dio el espaldarazo como industrial minero aunque la suerte en la mina debió acompañarle en numerosas ocasiones ya que la fortuna de Celestino Martínez se fue incrementando. El 10 de marzo de 1890 ingresó como socio en la *Cámara Oficial de Comercio* (7) al mismo tiempo que lo hicieran otros industriales de renombre como Serafín Cervantes o Miguel Zapata. Por tanto nos encontramos a un Celestino con 31 años participando en los mismos foros del comercio local que algunos de los grandes empresarios, que como él, también formaron parte de esa ilustre lista de hombres que dejaron su impronta en la ciudad.

Entre 1909 y 1911 se encuentra Celestino Martínez formando parte de la *Sociedad Minera Cuatro Amigos* creada por Pio Wandosell Gil con la finalidad de explotar, entre otras, la mina *Pagana*, situada en El Llano del Beal. La sociedad la completaban otros dos industriales, Serafín Cervantes y Juan Martínez Conesa, con participaciones al 25% cada uno de los cuatro socios (8).

Paralelamente a los éxitos alcanzados en las explotaciones mineras Celestino Martínez, como empresario inquieto que era, amplió su actividad a otros ámbitos de muy diversa condición. En 1891 participó en un concurso público para la instalación del alumbrado en la ciudad de La Unión. Su oferta fue considerada la más ventajosa ya que celebrada la subasta se determinó adjudicarle la instalación.

Según el contrato el plazo de ejecución de la instalación de alumbrado para dar servicio a las principales calles de La Unión era tan sólo de un año. Se trataba de construir una fábrica de gas para abastecer a 700 puntos de luz distribuidos por todo el municipio, 494 luces de gas para el núcleo principal de población y 206 de petróleo, para caseríos y barrios extramuros. Así que se puso manos a la obra sin mayor dilación. Existe un documento de junio de 1892 anunciando la llegada a puerto del vapor español *Colón* con un cargamento para Celestino Martínez de *476 aparatos para gas* (9), que evidentemente formaban parte de la instalación que se encontraba ejecutando en La Unión.

Pensamos que en base a los medios existentes en la época y a la escasa especialización de la mano de obra, un año de margen era muy poco tiempo para sacar adelante un proyecto tan complejo. Afirmación que se refuerza después de wconocer la relación de edificaciones y maquinaria que hubo que construir e instalar para su correcto funcionamiento, que consistió en: *una casa destinada*

Figura 4. Cocina del Gran Hotel. Postal de la época. Imagen realizada por J. Casaú Abellán.

a vivienda con diferentes habitaciones y departamentos para pruebas, regulador, oficina, almacén, vestíbulo, taller, motor extractor, lavador, pozo, depósito de cal, purificadores, contador y retretes, todo lo cual forma el ala izquierda… encontrándose al frente de la puerta principal… el aparato llamado Gasómetro y componiéndose el ala derecha de edificaciones destinadas para almacén de carbón, cuadra de retortas, chimenea, condensador, sifón, repartidor, bomba y depósitos de alquitrán y agua amoniacal. La parcela sobre la que se instaló la fábrica contaba con una extensión de 4.200 metros cuadrados (10). La instalación se completaba con la colocación de los faroles y la conexión de estos con la fábrica mediante tuberías de *hierro fundido, hierro dulce y plomo* soterradas bajo las calles y plazas de la ciudad, junto con la reposición de las aceras a su estado original.

Trataremos de explicar brevemente cómo funcionaba una instalación de este tipo, desde la fabricación o producción del gas hasta su conducción por tuberías para su consumo. Esperamos que de esta forma el lector saque sus propias conclusiones sobre la dificultad real a la que se enfrentó Celestino Martínez.

En los hornos se quemaba el carbón destilando hulla a temperaturas próximas a los 1300ºC. Los productos resultantes de la combustión como gases y vapores pasaban a un colector dejando el coque como residuo. Dichos gases continuaban el proceso hasta su perfecta depuración. En el camino se quedaban restos de alquitrán, amoníaco, sulfuro de hidrógeno y otras impurezas. El proceso, tal y como consta en el punto nº 10 del contrato, debía ajustarse a la siguiente prescripción: *al salir el gas de la retorta sufrirá un lavado, después una condensación en caliente, seguida otra condensación y enfriamiento por irradiación a la atmósfera, a continuación un filtrado a través del cok y un lavado al mismo tiempo, concluyendo por una purificación por la cal o el sulfato de hierro antes de almacenarse* (11). El gas pasaba a almacenarse en grandes depósitos cilíndricos donde se podía regular su presión. Finalmente se hacía conducir por las tuberías

Figura 5. Vestíbulo del Gran Hotel. Se puede observar el ascensor a la izquierda del tramo de escalera. Postal de la época. Imagen realizada por J. Casaú Abellán.

enterradas en el subsuelo de la ciudad para su reparto hasta los puntos de alumbrado, en el caso de los faroles, o hasta las cocinas y calefacciones de las viviendas. Sin duda constituía una gran obra para la ciudad de finales del siglo XIX.

Tal era el arrojo y la dedicación derrochados por Celestino Martínez en los proyectos que acometía que a los diez meses de su inicio, es decir dos meses antes de lo acordado en contrato, la fábrica ya estaba dispuesta para ser inaugurada. Y a juzgar por los comentarios de la prensa la instalación debió ser modélica ya que instaban a la empresa encargada del alumbrado de las calles de Cartagena a que aprendiera algo de la instalación realizada por Celestino.

Las cifras de la oferta finalmente contratada eran: 99 años de duración del servicio (en realidad el contrato se extinguió a los 25 años), 700 puntos de luz, 38.325 pesetas de presupuesto anual y 3 céntimos de peseta el coste de la hora de luz por farola. Las farolas se encendían *todos los días del año desde media hora después de la postura de sol hasta las doce de la noche*. *La mitad de faroles* debían *arder hasta las dos de la madrugada, y desde esa hora en adelante 50 como máximum*. Curiosamente se establecían algunas excepciones como la que permitía que en noches de plenilunio sólo se encendiera *la mitad del alumbrado hasta las 12 de la noche* (12). La fábrica se construyó frente al antiguo cuartel de la guardia Civil, en la calle Carrera de Irún, con una producción de 500 $m^{3.}$ Se inauguró el 21 de septiembre de 1892. El 15 de enero de 1893 se instaló el alumbrado de gas en la Casa Consistorial de la calle Bailén y en la cárcel municipal, ambos edificios desaparecidos. El 23 de agosto de 1896 se procedió a la sustitución del alumbrado de petróleo por el de gas en el barrio de la Prosperidad y en los barrios más importantes del casco urbano. Finalmente el 7 de abril de 1902, cumpliéndose la primera década de funcionamiento de la fábrica de gas, se instaló el alumbrado con 18 farolas a las últimas casas de la ciudad situadas en la carretera de *El Descargador* (13).

A pesar de que el contrato de la fábrica

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 83-102 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6. Salón de té del Gran Hotel. Postal de la época. Imagen realizada por J. Casaú Abellán.

de gas debía durar 99 años y este quedó reducido a un servicio que abarcó los escasos 25 años, la instalación realizada por Celestino modificó sustancialmente los modos de vida en las viviendas de aquel momento. Téngase en cuenta que además de alimentar los faroles del viario público, cuya luz estaba atenuada por cristales que la suavizaban, también se abasteció a las cocinas domésticas, liberando a las mujeres del duro y sucio trabajo de las tradicionales cocinas de carbón. Las lámparas del interior de las viviendas, con su luz clara y suave, revolucionaron la vida nocturna de los hogares que se iluminaban hasta ese momento con incómodos quinqués de petróleo.

Contamos con el testimonio del unionense Pedro García Valdés, que en 1966 escribió las memorias: *Sobre mis pasos*. *Recuerdo íntimo de La Unión*. A mitad de camino entre la añoranza y la poesía narró sus recuerdos sobre la fábrica de luz de Celestino Martínez y lo que significó aquella instalación para el confort y la mejora de vida de sus conciudadanos:

LUZ DE GAS

Como toda gran ciudad –y La Unión entonces, aunque alguien sonría, lo era en muchos aspectos-, poseía una estupenda fábrica de gas, que surtía al alumbrado público y privado y a las cocinas domésticas. No fue una obra municipal, sino debida a la iniciativa, el empuje y la inventiva de un empresario de altos vuelos [Celestino Martínez] *que proyectaba, además, según oí decir a mi padre, instalar allí nuevas plantas de industrias derivadas de la minería. Pero, en el movimiento sedicioso del 4 de Mayo, tuvo que huir disfrazado* (14) *de mala manera, para que no le linchara la enardecida multitud.*

La fábrica proporcionaba también, de los residuos de la combustión, carbonilla. Y tenía instalados en el propio edificio amplios y casi lujosos cuartos de baño, con blancas pilas de mármol, para quienes, por un precio módico, quisieran usarlos. Esto, que ahora es tan corriente y a lo que apenas se concede importancia en capitales importantes, referido a esa época y a una población que siempre pa-

Figura 7. Comedor principal del Gran Hotel. A la derecha el colorido zócalo cerámico fabricado por BAYARRI. Postal de la época. Imagen realizada por J. Casaú Abellán.

deció escasez de agua, tenía una importancia excepcional.

La cocina de gas liberaba a las mujeres de la sucia y molesta servidumbre del carbón y favorecía la rapidez de los condimentos. Las lámparas, con sus blancas y tenues camisas, daban una luz clara y suave, para mi gusto mucho más agradable que la electricidad. Al anochecer, cuando había que encender la luz, yo me subía a una silla, abría la llave, encendía una cerilla y la aplicaba por debajo de la camisa. Se producía una ligera llamarada y en seguida la luz, una luz dulce y tranquila, iluminaba la estancia. Luego, al acostarnos, siempre la misma pregunta:

-¿Has cerrado la llave del gas?

Pero lo que a mí me entusiasmaba –y aún ahora lo recuerdo conmovido- era el aspecto de las calles, a la luz de las farolas. La calle Mayor y otras más o menos importantes las tenían de trecho en trecho, recubiertas de cristales que atenuaban suavemente el resplandor. En especial durante las noches de otoño e invierno, y más si había llovido, el espectáculo de la luz lechosa entre la llovizna, su reflejo en los charcos, tenía para mí un encanto irresistible; como el de hallarme en una ciudad norteña, remota y desconocida (15).

Es difícil llegar a conocer todos y cada uno de los negocios o empresas en los que Celestino Martínez estuvo involucrado ya que fueron muchas y muy variadas. No se conformó con participar en las explotaciones mineras de La Unión como las mencionadas *Monte-Carmelo* y mina *Pagana*, sino que expandió su radio de acción a las comarcas donde la minería, al igual que en la sierra de Cartagena y La Unión, atravesaban una etapa de floreciente crecimiento, como era el caso de las explotaciones ubicadas en las provincias de Badajoz y Ciudad Real. Adquirió por concesión siete minas al menos que conozcamos en aquellos parajes: dos de plomo en los años 1891 y 1895; otra de hierro en 1905 y otras cuatro más, también de hierro, en 1907, tres de ellas bautizadas con los nombres de sus tres hijos.

Fue propietario de numerosos terrenos situados casi todos en los alrededores de La Unión, concretamente en la zona del Estrecho y del Llano del Beal. Muchos de ellos disponían de numerosas construcciones y casas de

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 83-102 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

las que también era titular. Como fue el caso del edificio que ocupaba la casa cuartel de la Guardia Civil en el Estrecho. Conocemos este dato gracias a una instancia de Celestino Martínez que fue publicada en la prensa solicitando un aumento en el alquiler del edificio de su propiedad, denegado por cierto por el ayuntamiento (16). Entre sus diferentes ocupaciones se encontraba la de ser administrador de loterías de El Algar, al menos en el año 1894, tal y como se publicó en otra noticia de *El Eco de Cartagena* (17). Entre 1894 y 1897 fue arrendador del impuesto de consumos y arbitrios de la Unión. Su misión era recabar dichos impuestos en representación del ayuntamiento de la ciudad, actividad que debió granjearle cierta impopularidad. Veamos cómo se adjudicaba ese derecho de explotación y en qué consistía.

El 6 de junio de 1894 tuvo lugar en uno de los salones del ayuntamiento la *Subasta Pública sobre las Especies de Consumos*, a la que se presentaron siete licitadores, entre los que estaba Celestino Martínez. *El Presidente declaró abierto el acto de licitación y el "Voz pública" así lo manifestó en alta voz, comenzando seguidamente las ofertas, posturas o pujas*. La primera oferta la realizó D. Enrique García por un importe de 305.000.- pts. La última y definitiva puja la hizo D. Ginés Cegarra Bernal por valor de 350.280.- pts., justo antes de que le reloj de la sala diera la primera campanada de las doce, momento en que debían cesar las pujas u ofertas según el pliego que regulaba el procedimiento. No fue por tanto Celestino Martínez el adjudicatario, no al menos en aquella subasta. Lo que sucedió es que dos días después el mismo Ginés Cegarra cedió los derechos que había adquirido por el contrato de *arriendo de impuestos de consumos,* cereales y sal y de alcoholes, aguardientes y licores a Celestino Martínez, el cual se hizo cargo de recaudar este impuesto desde el 1 de julio de 1894 hasta el 30 de junio de 1897 (18). A su conclusión, el ayuntamiento volvió a subastar el arriendo para los años 1898, 1899 y 1900. La mayor oferta la realizó Celestino Martínez, que volvió a ser contratado, esta vez por un importe de 451.000.- pts.

Figura 8. Salón de lectura del Gran Hotel. Muebles fabricados por Plazas, Coloma y Albi. Postal de la época. Imagen realizada por J. Casaú Abellán.

por año. En esta ocasión el empresario no pudo cumplir con el compromiso adquirido. La causa hay que buscarla en el alzamiento obrero del 4 de mayo de 1898.

Los impuestos de consumos gravaban los productos de comer, beber y arder (carbón y leña) a su entrada en las ciudades y en los pueblos. En los fielatos se pesaba el producto y se tasaba el impuesto. Funcionaban como pequeñas aduanas. Se trataba, según Sebastià y Piqueras, de un impuesto creado en época feudal y a pesar de la presión que ejercía sobre la empobrecida clase obrera no fue eliminado hasta el año 1911 (19). No es de extrañar por tanto que la clase trabajadora protestara en repetidas ocasiones convocando la huelga general. Alguno de estos alzamientos, como el ocurrido en la cuenca minera de La Unión el 4 de mayo de 1898, tuvo tintes dramáticos. Es fácil imaginar la indignación de la clase obrera, que apenas disponía de medios para subsistir, ante la aplicación de aquel impuesto. Hagámonos una idea al revisar la lista de productos, todos de primera necesidad, que estaban afectados por él: carnes vacunas, lanares de cerdo y de cabra; líquidos como

Figura 9. Uno de los dormitorios del Gran Hotel. Muebles fabricados por Plazas, Coloma y Albi. Postal de la época. Imagen realizada por J. Casaú Abellán.

el aceite, el aguardiente y alcoholes, licores, vinos, vinagres, cerveza, sidra o chacolí; granos, como el arroz, garbanzos, harinas, trigo, cebada o el salvado; pescados de mar o de río; carbón vegetal y cok; conservas de frutas y hortalizas, sal común, etc. Explicaremos, avanzado este mismo capítulo, qué ocurrió aquel 4 de mayo y qué consecuencias tuvo para Celestino Martínez y su familia.

Mientras tanto, para el funcionamiento de alguna de sus empresas, como era el caso de la fábrica de gas de La Unión, Celestino necesitó carbón en grandes cantidades. Dicha materia prima era adquirida en el mercado inglés, entre otras razones por la buena calidad del producto. Con el propósito de reducir costes y optimizar recursos, además de por otras razones de corte patriótico que en otro capítulo de este trabajo se explican en profundidad, Celestino Martínez y otros ricos empresarios, que como él demandaban el carbón para el funcionamiento de sus negocios, decidieron crear en el año 1900 la *Compañía Cartagenera de Navegación*. Durante casi dos décadas los cuatro barcos de la Compañía, bautizados con el nombre de cada uno de los cuatro santos cartageneros hijos del Duque Severiano, surcaron los mares llevando en sus bodegas frutas, limones y naranjas cosechadas en la región de Murcia. Una vez entregada la carga en destino (los principales puertos con los que se comerciaba eran Barcelona, Londres, Amberes o Newcastle), volvían a puerto con un nuevo cargamento vital para el desarrollo de la economía regional: el carbón. Por desgracia la Primera Guerra Mundial supuso el principio del fin de la Compañía.

Celestino Martínez también participó en la vida política de la ciudad de la Unión. Fue miembro destacado del *Círculo Conservador* de esta población hasta el punto de fundar su sede en su propia casa.

Se inicia así el catálogo de casas y edificios que Celestino Martínez y después sus herederos, como veremos más adelante, llegaron a construir enriqueciendo el legado arquitectónico de la ciudad. Si en 1896 se había construido una *casa en la calle Mayor nº43* (o nº41) de La Unión –arquitecto desconocido (1986)-, tan solo cuatro años más tarde decidió construirse otra casa en Cartagena, la conocida como *Casa de Celestino Martínez* -Tomás Rico (1900)- concretamente en la plaza de la Merced nº 16 (actual nº 10), (antigua plaza de la Constitución). Pertenecen también a este particular catálogo edificatorio el

propio *Gran Hotel*, -Tomás Rico y Víctor Beltrí (1907-1911)- y posteriormente las casas residenciales que se construyeron sus herederos, *Villa Carmen* -atribuida a Víctor Beltrí (1914)- y *Santa Elena* -Lorenzo Ros Costa (1924)-. Incluiremos en esta relación al *Panteón* familiar situado en el cementerio de Nª Sª de los Remedios –atribuido a Víctor Beltrí (1921)-. Por último haremos mención a un proyecto de plaza de toros –Francisco de Paula Oliver (1894)- que Celestino proyectó construir en La Unión pero que nunca se llegó a ejecutar.

Llama poderosamente la atención que habiendo construido nuestro protagonista un singular edificio en la calle Mayor de La Unión en el año 1896, donde instaló su residencia y en cuyo bajo se ubicó la sede del *Círculo Conservador*, tan sólo tres o cuatro años después, en 1900, decidiera construir un nuevo edificio en Cartagena para trasladarse allí con su familia.

El motivo fundamental de este cambio debemos buscarlo en el trágico suceso acaecido el 4 mayo de 1898 comentado con anterioridad: *la huelga general de los trabajadores de la cuenca minera* (20). Para llegar a entender las causas que generaron aquel acontecimiento debemos introducir una breve descripción sobre las condiciones de vida de la comunidad minera que habitaba la comarca de la sierra de Cartagena y La Unión, cuya mano de obra era fundamental para el desarrollo local y regional.

Nos remontamos a las últimas décadas del siglo XIX. Mucho quedaba por hacer en el terreno de los derechos del trabajador. Numerosas las modificaciones a realizar en la legislación vigente para mejorar las condiciones laborales del obrero, sobre todo en cuanto a la seguridad en el espacio de trabajo, salarios dignos, atención médica, duración equilibrada de la jornada, etc. Y muchas fueron las huelgas y motines de la clase trabajadora hasta conseguir cada uno de estos objetivos, lo que no sucedió hasta bien avanzado el siglo XX. Por tanto, nos encontramos con un panorama desolador a finales del siglo XIX en cuanto a los derechos del obrero se refiere, que abarcaba cualquier actividad a nivel nacional, tanto más dramático en aquellos campos donde las duras condiciones de trabajo mantenían al obrero sometido a inhumanas prácticas que, entre otras consecuencias, provocaban un envejecimiento prematuro del obrero, el cual a los cuarenta años ya estaba físicamente consumido. Este era el panorama reinante en la cuenca minera de Cartagena y La Unión. A salarios muy escasos que no llegaban a alimentar una familia, por lo que los niños debían trabajar también en la mina, se le unieron la falta de seguridad en el tajo, inexistencia de atención médica, jornadas de catorce horas en condiciones de humedad y prácticamente a oscuras, falta de alimentos, etc. Por lo que no es de extrañar que aquel 4 de mayo de 1898 entre quince mil y veinte mil mineros tomaran las calles de La Unión y pueblos aledaños iniciando una huelga general de consecuencias dramáticas.

En la madrugada de aquel día varios grupos de mineros formaron barricadas en la calle Mayor de La Unión para impedir que los trabajadores pudieran acudir a las minas. Al grito de *"abajo los consumos, fuera los vales, y aumentos de jornal"* (21) la multitud cortó el teléfono, el telégrafo y la línea de ferrocarril. En la ciudad de La Unión *destrozaron los faroles del alumbrado público, los cristales y muestras de los comercios; incendiaron la documentación de los fielatos y saquearon la casa de Celestino Martínez* (22)*…, acaudalado minero y arrendatario del impuesto de consumos, intencionadamente considerado como la cabeza visible de la opresión que sufría el obrero. Poco después del asalto podían verse "…pedazos de muebles y cortinas de aquella* [vivienda] *paseados por las calles en manos de los amotinados"* (23).

Si bien Celestino Martínez parecía ser blanco de todas las iras, no fue el único acaudalado industrial afectado en aquel linchamiento. José Dorda, alcalde de la Unión, fue atacado y herido. La fábrica de Zapata (suegro de Maestre) también fue asaltada resultando con grandes destrozos. Finalmente la autoridad militar declaró el estado de sitio y consiguió reprimir el levantamiento con un saldo de tres muertos, decenas de heridos de

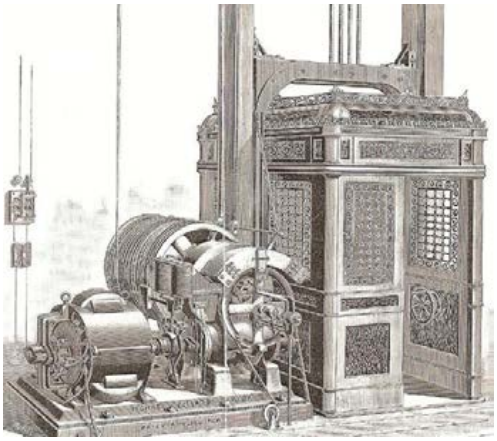


Figura 10. Logo de la empresa y esquema de una cabina y del motor eléctrico.

bala y más de cien trabajadores detenidos, muchos de ellos encarcelados.

Después de los acontecimientos vividos en los que Celestino Martínez vio peligrar su integridad física, y posiblemente también la de su familia, y gracias a que, según testimonio de Pedro García Valdés, *tuvo que huir disfrazado, de mala manera, para que no le linchara la enardecida multitud*, (24) nuestro protagonista prefirió trasladar su residencia a otro lugar donde su familia (su mujer Isabel y sus dos hijos en ese momento Miguel y Sixto) estuviera al margen y alejada del enrarecido ambiente creado en la ciudad de la Unión a raíz de aquellos acontecimientos. De hecho a pesar de que el ayuntamiento le había vuelto a contratar hasta el año 1900 el arriendo del impuesto de los consumos, Celestino decidió renunciar tras los acontecimientos del 4 de mayo, declinando la obligación de recaudar tan impopular tasa, a la postre, uno de los motivos de la revuelta. Dicha actitud provocó la rescisión inmediata del contrato por parte del ayuntamiento que trató de ejecutar la cláusula del pliego por la que Celestino había depositado en fianza diversas propiedades valoradas en 90.200 pts.-. Se trataba del edificio o vivienda que Celestino poseía en la calle Mayor y de la fábrica de gas. Este particular llevó a ambas partes a un litigio contencioso administrativo.

Tras aquella traumática experiencia vivida en la que pudo presenciar el saqueo e incendio de su vivienda, la destrucción de los fielatos, la rotura de los faroles del alumbrado público, etc., Celestino decidió marcharse de la Unión. Así que puso manos a la obra para construirse una nueva casa en la plaza de la Merced de Cartagena (antigua plaza de la Constitución). Lo que ocurrió apenas dos años después puesto que en el año 1900 ya disponía de una nueva casa en dicha plaza. Pensamos que el edificio de la calle Mayor de La Unión debió ser arrendado en un principio, ya que al menos hasta 1920 continuaba siendo propiedad de la familia, tal y como figura en el testamento realizado con motivo de la muerte de Isabel, viuda de Celestino (25). Posteriormente fue vendido a Pedro Salmerón Ramos, por lo que hoy día es conocido como la *Casa de los Salmerones*.

Como conclusión a este rápido trazado de la semblanza de Celestino Martínez, podemos afirmar, que estamos ante un promotor e industrial empresario que dejó una profunda huella social y un gran legado material en la Cartagena de principios del siglo XX. De hecho, por su trayectoria como industrial, fue nombrado, el dieciocho de abril de 1900, *Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos Tercero*.

Lamentablemente su temprano fallecimiento, contaba con 52 años de edad, le impidió presenciar la puesta en marcha del magnífico edificio, su obra póstuma, el *Gran Hotel*, que había construido para el uso, disfrute y contemplación de ciudadanos y turistas.

ENCLAVE URBANO.

El *Gran Hotel* es el edificio que levantó D. Celestino Martínez Vidal. La primera tarea que debió realizar el promotor de tan insigne obra, fue la de adquirir un solar donde cons-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 83-102 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

truirlo. Evidentemente sopesaría la importancia del enclave para su estratégico asentamiento. Para ello eligió un cruce de caminos, una plaza, que sin duda constituía entonces la más importante confluencia de arterias para tránsito en la ciudad. Nada menos que la calle de la Marina Española (también calle Isaac Peral y actual calle Mayor), la calle Pi y Margall, más conocida como calle del Aire, la calle Jara, la calle Honda, Puertas de Murcia y la calle de Villamartín, confluían en un pequeño esponjamiento conocido como plaza de Prefumo, actual plaza de San Sebastián. Sin duda debió ser, como lo es hoy día, un lugar de encuentro y bullicio como ningún otro en el casco antiguo. En aquel emplazamiento decidió D. Celestino Martínez construir su hotel.

El urbanismo de la ciudad de Cartagena ha estado físicamente condicionado por la costa y a lo largo de su historia su crecimiento se ha visto impedido o dificultado por los diferentes cinturones amurallados que han defendido a su población pero también han constreñido su desarrollo. Tales circunstancias provocaron la falta de suelo en la ciudad y que la población, ante la escasez del mismo, recurriera a dividir en cada vez más estrechas porciones los pocos solares disponibles. Por lo que es más que evidente que cualquiera que quisiera realizar una gran obra no sólo tenía que seleccionar convenientemente el sitio, el mejor posible, sino que debía buscar suelo suficientemente espacioso para poder desarrollar un ambicioso proyecto, como el de un hotel. Debemos pensar por tanto que una de las primeras dificultades a las que se debió enfrentar Celestino Martínez a la hora de seleccionar el lugar donde erigir su edificio fue la de localizar un solar lo suficientemente amplio para llevar a cabo la obra. Y no debió ser fácil conseguir que se cumplieran las dos premisas: un suelo bien situado y del tamaño adecuado. De hecho el sitio finalmente escogido no era un solar expedito y diáfano sino todo lo contrario. Sobre aquel suelo se encontraban construidas varias edificaciones correspondientes a diferentes titulares. En la hijuela del testamento de uno de sus herederos quedó perfectamente descrito el proceso de adquisición de las diferentes propiedades, tres en total, una de ellas sin edificar y las otras dos construidas.

Parece razonable pensar que Celestino Martínez seleccionara previamente el lugar donde construir el hotel para a continuación negociar con los diferentes propietarios la adquisición de las propiedades, que como ha quedado descrito, en algún caso se trataba de edificios o construcciones de relativa importancia ya que disponían, al menos uno de ellos, de bajo más tres pisos, es decir, cuatro plantas en total. De esta manera pudo reunir en un único solar la nada despreciable superficie de 548,00 m2 en un enclave estratégico del centro de la ciudad.

A la adquisición de aquellas tres propiedades le siguió la demolición de las edificaciones existentes. Como era de esperar el solar resultante no disponía de alineaciones regulares y paralelas a las aceras opuestas. Como dijimos anteriormente este era un problema extendido a la práctica totalidad de las calles de la ciudad. No tardó el arquitecto municipal D. Tomás Rico en presentar el correspondiente proyecto de reforma de alineaciones, lo que sucedió en mayo de 1907. Se trataba de regularizar la forma del solar para optimizar su geometría ajustando a la vez los anchos de las calles afectadas. Para conseguir este propósito el propietario debía ceder metros cuadrados de suelo que le eran compensados añadiéndolos en la misma cuantía por otro lado. Con esta práctica compensatoria el Ayuntamiento se veía librado de indemnizar al titular del solar.

Mes y medio después nos encontramos con el primer movimiento administrativo que hace Celestino Martínez relacionado con la construcción del edificio. Informado de la reforma de alineación tramitada por Tomás Rico, solicita licencia para el inicio de la obra de cimentación del *Gran Hotel.*

El arquitecto mencionado es el mismo Tomás Rico que como veremos es quien firmará los planos del proyecto de cimentación y a continuación los de distribución en planta y alzados del edificio. En esa misma fecha los componentes de la Comisión de Policía Urba-

Figura 11. Anuncios de la época. Sangrá y Lacoma hermanos.

na deciden autorizar al peticionario la ejecución de la obra solicitada.

A pesar de que nada se comenta en la memoria sobre la utilización o empleo de pilotes de madera en la cimentación es muy posible que una vez iniciada la excavación y con el terreno a la vista se optara por la hinca de troncos de árbol para mejorar su consistencia, sobre cuyas cabezas perfectamente alineadas, atadas y enrasadas se dispondría a continuación la *bancada de hormigón hidráulico de 2,00 m de anchura y 0,70 m de altura*.

Se iniciaron las obras con la excavación del solar ya que el programa funcional del hotel necesitaba del sótano para establecer en él determinadas instalaciones. Durante la excavación fueron a dar con un yacimiento arqueológico que afortunadamente fue prospectado e informado por lo que hoy podemos saber qué objetos aparecieron y cuál fue el alcance de dicho hallazgo.

La obra del *Gran Hotel* siguió adelante. En octubre de 1907 ya se había ejecutado la cimentación del muro de contención -muro en contacto con el terreno-o zócalo del sótano. Celestino Martínez lo comunicó al consistorio al mismo tiempo que solicitaba licencia para vallar el solar. Dos meses después presentó la solicitud de licencia de obra junto con el proyecto redactado por Tomás Rico El proyecto consta de una sencilla memoria y de varios planos de distribución de planta sótano, baja o entrada y planta genérica, además de los alzados. Estos últimos prestan poca información sobre la profusa decoración de la fachada.

Antes de comentar las excelencias del *Gran Hotel* concebido como edificio puntero, dotado de los más modernos avances en cuanto a instalaciones en edificios construidos en la segunda década del siglo XX, hay que abordar dos cuestiones, hasta el momento no resueltas, que hacen referencia a la autoría y dirección de la obra y a la fecha en que esta fue concluida.

Venimos incidiendo en que los planos que se encuentran en el archivo municipal y que acompañaron la solicitud de licencia de D. Celestino Martínez están firmados por el arquitecto municipal entonces, D. Tomás Rico. También tenemos testimonios de que fue este mismo arquitecto el que se encontraba al frente de la obra al menos en su etapa inicial durante la construcción de la

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 83-102 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

cimentación y del sótano del edificio. Sin embargo todo parece indicar que el arquitecto que llevó el peso de la ejecución del edificio fue D. Víctor Beltrí (26).

En primer lugar debemos recordar que fue Tomás Rico el arquitecto al que D. Celestino Martínez encargó, en el año 1900, la construcción de su propia casa en la plaza de La Merced, por lo que parece evidente que recurriera a él para hacerle el importante encargo de construir este nuevo edificio. También sabemos que Tomás Rico falleció muy poco después de que lo hiciera el propio Celestino. Sin embargo no sabemos en qué momento y cuál fue la razón por la que el peso de la obra recayó sobre el arquitecto D. Víctor Beltrí. Hay varios documentos que nos apuntan a la autoría de este segundo técnico como el genuino autor del edificio, a pesar de que las trazas en papel de su diseño se deben al primero, sobre todo en cuanto al esquema de distribución en planta se refiere, encontrando diferencias más sustanciales entre los alzados firmados por Rico y lo realmente ejecutado, ya que los planos son de una gran simplicidad, sin apenas detalle. Ninguna similitud podemos hallar entre los prístinos alzados de Tomás Rico y las fachadas profusamente decoradas atribuidas a Beltrí. Incluso el diseño del elemento mejor definido en los planos, el remate o cúpula dibujada por Rico, se corresponde con las trazas de otras cúpulas con que se remataban las esquinas de determinados edificios en nuestra ciudad. Nos referimos por ejemplo al Palacio Pascual de Riquelme y a su chapitel en esquina, reformado por el propio Tomás Rico en 1907, cuya factura es casi idéntica a la dibujada en los planos por Tomás Rico como remate de la esquina del *Gran Hotel.* Sin embargo la cúpula en bulbo finalmente ejecutada nada tiene que ver con aquella, lo que podría explicar la aparición en escena de otro técnico responsable al frente de la obra.

Podemos recurrir a otro documento para reforzar esta idea. Se trata de un documento epistolar cuyo texto no deja lugar a dudas de la autoría de la obra e incluso aporta un dato definitivo sobre la fecha aproximada de su terminación. Se trata de una postal del hotel escrita por la hija de V. Beltrí en la que ella misma nos da la clave. El texto despeja la incógnita de quién fue el autor y ejecutor del edificio:

Distinguido amigo una a sus muchas felicitaciones la más sincera de su affma amiga.

Carmen Beltrí.

Creo que le gustará esta postal, es una casa que están terminando en la Plaza de San Sebastián de la cual mi padre es el autor del proyecto y ha dirigido la obra (27).

Después de analizar los antecedentes históricos sobre la construcción del hotel, aventurando incluso algunas hipótesis que tratan de despejar las incógnitas que sobre su autoría y fecha de terminación existen a cerca de este mítico edificio, debemos abordar la siguiente fase: su puesta en marcha.

Como hemos comentado dos periódicos cubrieron de forma extensa la noticia de su inauguración. A tenor de la cobertura mediática prestada, tal evento debió suponer un acontecimiento social de primer orden. Por fin el edificio ideado por el empresario Celestino Martínez estaba listo para iniciar su andadura como hotel. En poco tiempo se convirtió en símbolo de la ciudad y pasó de ser considerado un bello edificio a ser uno de los mejores hoteles de provincias de las capitales españolas.

Recurrimos nuevamente al artículo titulado "MEJORA LOCAL" publicado en El Eco de Cartagena la víspera de la inauguración. En esta ocasión transcribimos el contenido completo ya que se trata de la mejor descripción encontrada hasta la fecha sobre el edificio. Conoceremos sus principales cualidades como hotel equipado con las más modernas instalaciones: calefacción de agua caliente por radiador en cada dependencia, agua caliente y fría con *hidro-mezclador* en cada dormitorio, ascensor eléctrico, telefonía, muebles fabricados ex profeso y a medida, magníficas vajillas y cuberterías, etc., con indicación de los nombres de los fabricantes, repartidos por toda la

geografía española, implicados en la obra y en su puesta a punto.

MEJORA LOCAL.

Una muy importante.-El Gran Hotel.-Antecedentes.-El inmueble.-Otras notas.

Un poco de historia.

Dejábase sentir en Cartagena la necesidad de un Hotel que correspondiera al rango de la población. Con edificio ad hoc y con las comodidades y confort que se exige a estos establecimientos.

A llenarla se prestó un hombre emprendedor, persona de fino instinto y gran talento para el desenvolvimiento de grandes negocios, como lo demostró en La Unión dotando a aquella ciudad de mejora tan importante como la fábrica del gas para el alumbrado público y privado, así como construyendo edificios y dando vida a gran número de explotaciones mineras, negocios todos que beneficiaron a aquella población. Este hombre fue Celestino Martínez.

El Edificio

En el año 1907 encargó el señor Martínez la construcción de un magnífico, soberbio inmueble, que levantado de planta para Hotel fuera una mejora de importancia suma para Cartagena.

Pensado y hecho.

En el mismo año de 1907 comenzaron los trabajos de cimentación que fueron verdaderamente notables, pues habían de sostener un edificio de siete pisos.

Se encargó de tan monumental obra arquitectónica y de los trabajos, el notable arquitecto don Víctor Beltrí, autor de los planos del majestuoso edificio que hoy se levanta en la Plaza de Prefumo y que con el nombre de "Gran Hotel" se ha de inaugurar el próximo día veintinueve.

Terminaron las obras en Junio de 1911 y en esa fecha ya había fallecido don Celestino Martínez que no pudo ver terminada su obra y sus hijos terminaron el hermoso inmueble que en cualquier gran capital sería un edificio notable modelo de sólida, rica y elegante construcción.

Los pisos.-Sótanos

En los sótanos, se hallan instaladas las cocinas del hotel, cámaras frigoríficas, despensas, bodegas, aljibes y pozos artesianos para los servicios de aguas del hotel. Figura 4

También en esta planta están instalados por la casa Jacobo Scheneider, los aparatos para calefacción por agua caliente de todo el edificio y la de las aguas para los baños, lavabos, etc., así como los lavaderos mecánicos. Figuras 5, 6 y 7.

Planta baja

En esta parte del edificio están situados dos grandes comedores. A la izquierda del amplio, elegante y hermoso vestíbulo, decorado con notable gusto, se halla el comedor de fiestas, banquetes, conciertos, etc.

Su decorado es sobrio y elegante. Sus tonos de color son de sumo gusto y lindo zócalo de caoba le da gran aspecto. A la derecha del vestíbulo se encuentra el comedor del hotel.

Es esta magnífica pieza de grandes dimensiones decorada entonos blancos con toques oro. Zócalo de azulejos del acreditado cerámico BAYARRI y abundante luz tanto de día ¡por sus grandes ventanales! como de noche por la profusión de luces eléctricas.

En esta planta baja está situado también el lindo y coquetón salón de lectura y escritorio del hotel. Figuas 8 y 9.

Las habitaciones

En los pisos altos están las habitaciones para huéspedes.

Las cien habitaciones de que consta tienen todas ellas luz propia. Están estucadas o pintadas, con lavabos de agua corriente fría y caliente, e irradiador de calor.

Las hay con gabinete, cuarto de baño y wáter-closet.

A más, en cada piso hay varios cuartos de baño y demás servicios.

El acceso a los pisos es por dos escaleras y en una de ellas va el ascensor eléctrico, de absoluta seguridad, con arreglo a los últimos adelantos y construido por la casa STIGLER de Milán. Figura 10.

No hay una sola habitación de las llamadas interiores.

Esto es a grandes rasgos el edificio construido para hotel por los señores Martínez que da ornato a la población y que puede figurar

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 83-102 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

en primera línea y aún superar a muchos grandes hoteles de capitales de importancia.

El Director-Propietario

Para poner en movimiento un negocio de tanta importancia, se necesitaba una persona que a un gran capital tuviera corazón y fe para los negocios y conocimientos grandes del que iba a emprender.

Después de ligeras conversaciones con los dueños del inmueble, fue tomado este en arrendamiento por don Basilio Irureta.

Dicho señor lleva muchos años dedicado a esta clase de negocios en lo que adquirió honra y provecho.

Muy joven entró al servicio de la casa Lhardy de Madrid. Allí hizo su aprendizaje y después de varios años y ya por cuenta propia, dirigió varias cocinas de balnearios y hoteles de las playas del norte de España, y últimamente y durante varios años ha sido el concesionario de los cuatro hoteles del balneario de Archena. Contrato que ha rescindido para entregarse de lleno a la explotación de este nuevo negocio de Gran Hotel *de Cartagena.*

Mobiliario e instalaciones

Todo el mobiliario del hotel es nuevo y hecho exprofeso.

Las camas, mesillas de noche, mesas, guardarropas, etc., han sido construidos en Cartagena por los señores Plazas, Coloma y Albi.

El trabajo honra a estos acreditados industriales así como a los obreros cartageneros.

Todos estos muebles son de caoba pulimentada, estilo inglés, uniendo a la elegancia, la sencillez, solidez y aseo necesarios al uso a que se les destina.

Sommiers y colchones a la inglesa y de muelles han sido construidos también en esta plaza.

Todas las sillas, butacas y banquetas tanto de habitaciones como de las demás piezas han venido de Zaragoza.

Las lunas de espejos todas biseladas con marcos esmaltados o niquelados y todos los cristaleros han sido construidos en Zaragoza por la Fábrica "La Veneciana" de Paraíso (28).

La instalación toda de timbres, teléfonos

Figura 12. Todo el mobiliario y menaje es pues de construcción especial para el hotel y de estreno al igual que el hermoso e higiénico edificio.

para servicio interior y luz eléctrica, ha sido hecha por el acreditado establecimiento de Cartagena "La Electro Mecánica". El material sanitario se ha adquirido de las casas Sangrá y Ferrer, de Barcelona y Valencia respectivamente. Figura 11.

Los cuartos de baños con magníficas ( ) esmaltadas, tienen aparatos de duchas con hidro-mezcladores, estando hechas las instalaciones por la casa Lacoma Hermanos, de Barcelona.

De la misma capital y de la casa Mans y Comas, es todo el servicio de comedor, vajillas de cristal y plata en número suficiente para quinientos cubiertos.

Todo el mobiliario y menaje es pues de construcción especial para el hotel y de estreno al igual que el hermoso e higiénico edificio. Figura 12.

Servicios

A más de todos los propios de un hotel de esta importancia tiene teléfonos interiores, urbanos e interurbanos, pudiendo comunicar desde el Hotel, con todas las habitaciones que tengan estación de red.

Servicio de restaurant independiente del Hotel, salón de té, conciertos, bajo la dirección del maestro L. Fenel, peluquería, salón para exposición de muestrarios, intérpretes y un magnífico automóvil marca Fiat de 40 HP, de catorce asientos para las estaciones de ferrocarril y vapores correos.

La inauguración

El próximo martes 29 del corriente será la inauguración oficial.

Los propietarios del Hotel han invitado a

Figura 13. Postal del Gran Hotel de 1911 escrita por Carmen Beltrí, hija de Víctor Beltrí.

todo el elemento oficial de la población y personalidades que representan el comercio, la industria, la banca y fuerzas vivas de Cartagena.

Nuestros deseos

Son de que el "Gran Hotel" tenga vida próspera y que los sacrificios y capitales invertidos en esta gran obra que tanto dice a favor de Cartagena, se vean recompensados con creces, y podamos todos ufanarnos de tener en esta ciudad uno de los primeros hoteles de España.

Nosotros atentamente invitados al té de mañana, agradecemos el recuerdo y procuraremos asistir a acto tan simpático (29).

Tras su inauguración no tardaría el hotel en convertirse en un referente entre los edificios de su clase. Nada más iniciar su andadura fue inmediatamente adoptado por la sociedad cartagenera, sobre todo por la facción más adinerada, conocida en las columnas de la prensa local como "la aristocracia cartagenera". Sus salones se convirtieron en punto de reunión para celebración de todo tipo de eventos convirtiéndose en un referente social y cultural sin precedentes en la ciudad.

NOTAS

1 Copia de la escritura otorgada por D. Celestino Martínez Vidal, D. Miguel Martínez Rodríguez y la Sociedad "Martínez y Heredia". La Unión 13 de Agosto de 1895. Colección particular de Javier Alcantud.

2. AMC, Gaceta Minera y Comercial. 30 de noviembre de 1886 y 4 de octubre de 1887.

3. AMC, Gaceta Minera y Comercial. 20 de agosto de 1895.

4. La Unión: historia y vida de una ciudad minera, LÓPEZ MOREL, Miguel A. y PÉREZ DE PERCEVAL, Miguel A. Edit. Almuzara. 2010. Pág. 70-72.

5. El Llano del Beal poseía un núcleo minero situado junto al macizo del Cabezo de Don Juan con mineralizaciones en la zona del barranco de Mendoza, teniendo en sus capas superiores, galena, blenda y pirita. Las minas del denominado barranco de Ponce tienen conglomerados formados por nódulos de pirita, blenda o galena que los mineros llamaban "almendrolón". Zona donde estaba la mina Monte Carmelo, arrendada por Celestino Martínez Vidal. La zona del Llano, sobre todo la del Beal, era muy abundante en aguas subterráneas, de ahí que realizaran un plan de desagüe. (Notas de Francisco Silvente).

6. "Estudio de la recuperación de plata en la flotación de galena", MEROÑO LÓPEZ, José. Consultado en: https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/4814/1/Estudio%20de%20la%20recuperaci%C3%B3n%20de%20plata%20en%20la%20flotaci%C3%B3n%20de%20galena.pdf

7. AMC, Gaceta Minera y Comercial. 1 de abril de 1890.

8. Pio Wandosell Gil. Memorias extraviadas de un empresario audaz. Retrato de una época. La Unión 1868-1920, WANDOSELL FERNÁNDEZ de BOBADILLA, Gonzalo. Ayuntamiento de La Unión, 2012.

9. AMC, Gaceta Minera y Comercial. 12 de junio de 1892..

10. AMLU. Escritura de Arrendamiento del impuesto de Consumos de esta Ciudad y obligación hipotecaria en garantía de tal contrato. Notaría de D. Emeterio M. Conde de la Peña. La Unión 17 de diciembre de 1897.

11. AMLU. Contrato sobre alumbrado público por gas de La Unión. Notaría de D. Emeterio M. Conde de la Peña. La Unión, 13 de diciembre de 1891.

12. AMLU. Contrato sobre alumbrado público por gas de La Unión. Notaría de D. Emeterio M. Conde de la Peña. La Unión, 13 de diciembre de 1891.

13. La Unión, ayer y hoy. SAURA VIVANCOS, Salvador. Pág. 118, 119 y 168.

14. Se está refiriendo a la huelga general ocurrida en la cuenca minera el día 4 de mayo de 1898 y de las graves consecuencias que tuvo aquel trágico acontecimiento para la integridad del empresario y de su patrimonio. Fuentes familiares

determinan que Celestino Martínez huyó enrollado en una alfombra.

15. Sobre mis pasos. Recuerdo íntimo de La Unión. MCMLXVI, GARCÍA VALDÉS, Pedro. Biblioteca Municipal de la Unión. 1991. (Nota facilitada por Francisco Silvente).
16. AMC, El Eco de Cartagena. 2 de junio de 1894.
17. AMC, El Eco de Cartagena. 13 de julio de 1894.
18. AMLU. Contrato del arriendo del impuesto de Consumos. La Unión, junio de 1894.
19. Valencia, 1900: movimientos y conflictos políticos durante la guerra de Marruecos, 1906/1914, MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu; CHUST CALERO, Manuel y HERNÁNDEZ GASCÓN, Eugenio; Edit. Universitat Jaume I.
20. Para conocer más sobre el tema, consultar: EGEA BRUNO, Pedro María; Movimiento Obrero en la sierra de Cartagena (1875-1923), U.N.E.D. Cartagena.
21. Gaceta Minera y Comercial (Cartagena), 10 de mayo de 1898, p. 153.
22. AHPA (Audiencia Territorial). Sec. Gobierno. Leg. 316.
23. El Heraldo de Murcia, 5 de mayo de 1898.
24. Sobre mis pasos. Recuerdo íntimo de La Unión. MCMLXVI, GARCÍA VALDÉS, Pedro. Biblioteca Municipal de la Unión. 1991.
25. Descripción y adjudicación a D. Miguel, D. Sixto y Doña Carmen Martínez de los bienes heredados al fallecimiento de su madre, Doña Isabel Segado Sánchez. 10 de agosto de 1920. Archivo particular de Javier Alcantud.
26. A parte de la figura del arquitecto al frente de la construcción del edificio debemos nombrar al jefe de obra o capataz, al menos en la parte final de los trabajos. Se trataba del maestro de obras D. Juan Rosique Cerezuela. Expediente de crisis en el Gran Hotel, LA VERDAD. 18 de septiembre de 1976.
27. Postal escrita de la mano de Carmen Beltrí, hija de Víctor Betrí, dirigida a D. Juan Frías, calle Corredera 19 de Lorca. 23 de junio de 1911. Archivo particular de Javier Alcantud, tataranieto de Celestino Martínez.
28. Paraíso Lasús, Basilio (1849-1930). Creador de la empresa "la Veneciana", vinculada a la empresa francesa Saint-Gobain, pionera en fabricación de espejos y cristales mediante el empleo de modernas técnicas aprendidas en sus viajes a Burdeos y Bruselas. Con sede en Zaragoza y Madrid, también tuvieron filiales en Sevilla, Pamplona y Murcia.
29. Biblioteca pública San Isidoro. *Mejora local*, El Eco de Cartagena, nº 16.839, de 28 de febrero de 1916.

BIBLIOGRAFÍA

CHACÓN BULNES, José Manuel: "Celestino Martínez y el Gran Hotel", editado por la Fundación ISEN. Cartagena, 2016.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA CALLE EGUILIOR DE ALMERÍA: UNA MUESTRA DEL MODERNISMO EN EL SURESTE ESPAÑOL

EGUILIOR STREET OF ALMERIA: A SIGN OF MODERNISM IN THE SPANISHS OUTHEAST

Antonio Palenzuela Navarro
Antonio Palenzuela Navarro, Arquitecto. apalenzuelanavarro@icloud.com

RESUMEN

En Almería a finales del Siglo XIX, se procede al encauzamiento de la rambla del Obispo como parte integrante de los nuevos planes de desarrollo urbanístico de la ciudad burguesa mediante el ensanche de Levante. Este proyecto trazado por el arquitecto municipal Trinidad Cuartara, al amparo de las obras de ingeniería de Javier Sanz y Valero Rivera para el encauzamiento de la rambla, va a concluir en una serie de nuevas calles, entre las que destaca la calle Eguilior como punta de lanza de la vanguardia arquitectónica en la ciudad almeriense a principios del Siglo XX. La calle Eguilior es una calle de corta longitud donde aparecerán las primeras y únicas muestras de modernismo de la ciudad y de toda su provincia, donde el estilo predominante será un eclecticismo de fuertes raíces clasicistas con elementos regionales representados en las figuras de los arquitectos Enrique López Rull y Trinidad Cuartara Cassinello como máximos exponentes del gusto arquitectónico de la burguesía almeriense de la época. En este marco se presenta la calle Eguilior como una muestra del incipiente modernismo en la arquitectura almeriense del 1900, cuya vanguardia artística no se desarrolló posteriormente en la ciudad, al margen de unos escasos ejemplos de vivienda torre en la periferia urbana y otros ornamentos como rejerías y carpinterías que afectarían solo a la decoración de otros edificios no modernistas de la ciudad. De este modo la calle Eguilior se muestra como un trozo de memoria de la ciudad modernista que fue y que pudo ser Almería como un ejemplo más de este fenómeno artístico y arquitectónico adaptado a la condiciones urbanísticas, sociales y climatológicas de una parte del sureste español.

Palabras clave: Modernismo, eclecticismo, art nouveau, Eguilior, ensanche.

ABSTRACT

In Almeria in the late nineteenth century, the channeling of the Rambla del Obispo is done as part of the new urban development plans of the bourgeois city by widening the "Levante" part. This project to channel the promenade laid out by the municipal architect Trinidad Cuartara, under the engineering works of Javier Sanz and Valero Rivera, will conclude in a series of new streets, among which is the street Eguilior, spearheading of the architectural vanguard in Almería city in the early twentieth century. The street Eguilior is a short length street where the first and only samples of modernism of the city and the whole province will appear. The predominant style is an eclecticism of strong classical roots with regional elements shown in the figures of the architects Enrique López Rull and Trinidad Cuartara Cassinello, as best examples of architectural taste of the Almeria bourgeoisie of the time. In this framework the street Eguilior is presented as a sign of incipient modernism in Almeria's 1900s architecture, whose artistic vanguard was not further developed in the city, apart from a few examples of housing tower in the urban fringe and other ornaments as "rejerías" and woodwork that would affect only other decoration of non-modernist buildings of the city. Thus, the street Eguilior shown as a piece of memory of the modernist city that was and could be Almería, as an example of this artistic and architectural phenomenon adapted to the urban, social and climatological conditions of a part of the Spanish southeast

Keywords: Modernism, eclecticism, art nouveau, Eguilior, expansion.

1. INTRODUCCIÓN

A finales del Siglo XIX surgirán los primeros planes de ampliación de la ciudad de Almería, en un momento en el cual la ciudad ha sido favorecida por el auge de la minería, especialmente en la comarca del río Almanzora y en la Sierra de Gádor. El modelo de ensanche decimonónico aplicado en la mayoría de ciudades europeas es el camino a seguir. La incipiente actividad industrial favoreció el comercio y relación con países altamente industrializados como Gran Bretaña donde se debatían la últimas tendencias artísticas como el "Arts and Craft" o la arquitectura de Charles Rennie Mackintosh.

Los proyectos de ensanche serán trazados por Trinidad Cuartara que es la mayor figura arquitectónica en este momento en la ciudad almeriense. El ensanche de le-

Figura 1. Calle Eguilior frente al encauzamiento de la Rambla.

vante, concebido hacia el este de la ciudad, colonizando lo que era hasta el momento vega cultivable , tendrá que superar un primer inconveniente, el encauzamiento de la Rambla de Obispo, actualmente conocida como Avenida Federico García Lorca tras las últimas reformas de encauzamiento acabadas en el año 2005.

Tras la inundación del 11 de septiembre de 1891 (VILLANUEVA, 1983:159), que arrasó los barrios de San José, Barrio Alto y las Almadrabillas causando victimas y daños materiales, se va a proceder al encauzamiento de la Rambla del Obispo siguiendo su cauce primitivo. Trinidad Cuartara diseñará un trazado que va desde la plaza de Toros en el norte de la ciudad, hasta el mar ya en el sur. Tendría un cauce de 15 metros de anchura y dos malecones laterales de 8 metros cada uno. La confluencia de estos factores mencionados van a permitir la formación de la calle Eguilior. Una calle de tamaño modesto, en relación con el tamaño de las calles del nuevo ensanche planteado, pero de gran importancia ya que como vamos a describir más adelante, se puede considerar la única parte de la ciudad donde cristalizó de algún modo el modernismo. Solo se levantarán tres viviendas, cuya propiedad se la repartían la Comisaría Regia, encargada de las obras de canalización, y el Ayuntamiento de Almería (VILLANUEVA, 1983: 471). Posteriormente el Ayuntamiento subastó su parte, dando lugar a dos viviendas con rasgos modernistas como ahora veremos.

2. MODERNISMO EN ALMERÍA

En primer lugar conviene resaltar que el Modernismo, tanto en la provincia de Almería como en su capital, brilló por su ausencia. No fue así con los historicismos y el eclecticismo que ocupó buena parte del Siglo XIX y parte del S.XX. El Modernismo aparecerá sólo en algunos elementos aislados dentro de un contexto historicista o bien mediante elementos decorativos. Por tanto, no se tiene constancia de una arquitectura puramente modernista en Almería. Aun así se puede contabilizar ejemplos de inclusión de formas “art-nouveau” en la arquitectura almeriense de finales del XIX. El caso más claro es el conjunto formado en la calle Eguilior, de los cuales solo nos queda actualmente la vivienda nº3, ya que el resto se derribaron.

A nivel arquitectónico se puede describir que es un periodo de proliferación de miradores en fachadas que se verán afectados por la nueva moda. Normalmente estos miradores se asentarán sobre una fachada de claro corte historicista, donde este balcón aportará formas orgánicas, detalles florales, líneas de movimiento, vidrieras de colores y demás rasgos geométricos del repertorio “art-nouveau”. El diseño de las barandillas también aportará un diseño orgánico a base de hojas, líneas sinuosas y demás perfiles naturistas que se dejará ver en muchas de las arquitecturas de finales del S.XIX.

Por regla general, estos diseños seguirán dos variantes, bien el tipo “sezessionista” o bien el tipo francés (VILLANUEVA, 1983: 464). No obstante, como se ha mencionado anteriormente todas estas actuaciones se circunscribirán a la ornamentación de la vivienda burguesa o la decoración puntual de establecimientos comerciales o elementos sueltos de la arquitectura de las fachadas.

El modernismo también aparecerá de manera tímida en la construcción de viviendas unifamiliares en forma de cortijos en la periferia de la ciudad, como es el caso del Cortijo Fischer, del cual se desconoce

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 103-110 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Vivienda nº5 en calle Eguilior (Actualmente derribada).

la autoría del proyecto. Esta circunstancia es aplicable a la mayoría de los casos estudiados y conocidos, donde la autoría se desconoce o se adjudica a los arquitectos municipales y provinciales que en este momento serán Trinidad Cuartara y Enrique López Rull, ambos de clara influencia historicista, quienes darán el visto bueno a todas la intervenciones urbanísticas y arquitectónicas que tienen lugar en la ciudad.

De Trinidad Cuartara se reconocerá un fuerte interés en las formas historicistas como se puede apreciar en obras suyas del momento como es la nueva Plaza de Toros o el Mercado de Abastos, donde la inclusión de nuevos materiales como el hierro propiciará a su arquitectura un aspecto más ecléctico e industrial, en línea con las vanguardias importadas de Europa, aunque con un marcado carácter autoctóno en algunas formas vernáculas y clasicistas que incorpora a su arquitectura.

Por otro lado, Enrique López Rull sí incorporará el lenguaje modernista de una manera clara y decisiva en el Edificio de Rambla Alfareros esquina a Puerta Purchena en 1910 (MARTÍN ROBLES, :297), que aunque tratándose de un ejercicio de arquitectura historicista, ya se pueden ver partes de fachada, además de determinados elementos y decoraciones interiores fuertemente influenciados por movimientos artísticos próximos a la "sezession" vienesa o el "art-nouveau" francés y belga. Ramilletes de hojas estilizadas de distintos tamaños, piñas, entrelazados, caprichosas formas en espiral y demás formas ondulantes tendrán gran protagonismo en la decoración del portal y zonas comunes del edificio. Mientras que a nivel de alzado resalta la inclusión de un elemento especialmente característico como es el arco de herradura, de clara inspiración islámica, apoyado en un trabajo lleno de latiguillos ondulantes y de gran carga de geometrismo "wagneriano".

Aun así este será un caso muy aislado de lo que el modernismo iba a representar en Almería, a excepción del caso que nos ocupa en las construcciones de la calle Eguilior, donde las cortas pero favorables condiciones económicas, demográficas y sociales a finales del XIX desembocaron en el ensanche burgués decimonónico y la incipiente eclosión de modernismo en esta parte estratégica de la ciudad frente al encauzamiento de la Rambla.

3. CALLE EGUILIOR: 3 VIVIENDAS DEL MODERNISMO ALMERIENSE

La parte más tardía del conocido como ensanche burgués almeriense está compuesta por el conjunto de calles anexas al encauzamiento de la antigua Rambla del Obis-

Figura 3. Detalle del ornamento en balcón de vivienda nº1 en calle Eguilior (Actualmente derribada).

po. Dicho encauzamiento finalizó en 1897, completando un conjunto de calles que está formado por Javier Sanz, Valero Rivera, Eguilior, General Tamayo y General Segura (VILLANUEVA, 2000: 224).

Pocos por no decir casi inexistentes son los testimonios del florecimiento modernista que vivió la ciudad en este pequeño triángulo urbano. Actualmente podemos contabilizar las rejas modernistas de un inmueble en Valero Rivera, y de los inmuebles 8 y 10 en General Segura. Solamente se conserva la vivienda nº3 en calle Eguilior, de la cual llegó a mantenerse la manzana completa hasta hace unos escasos 25 años.

Si bien es verdad que el triángulo de calles anteriormente definido fue el principal foco de modernismo en la ciudad almeriense, la calle Eguilior fue su mayor protagonista, ya que no sólo la arquitectura que componía ese paisaje urbano contenía elementos u ornatos sobre una arquitectura más o menos tradicional, sino que es la única calle que tenía un edificio plenamente modernista, la vivienda nº3 de calle Eguilior.

La calle Eguilior estará compuesta por tres inmuebles numerados como el nº1, nº3 y nº5, todos orientados con su fachada principal a Sur, hacia la manzana aún sin edificar del futuro Instituto Celia Viñas. Hacia el lado Oeste limitará con la Calle Javier Sanz, donde aparece el edificio nº1 de viviendas. De dicho edificio, actualmente derribado, se podía reseñar que se trata del más claro exponente de edificación burguesa almeriense de principios del S.XX.

Un Edificio en esquina, de dos plantas de porte clásico con elementos vernáculos como la inclusión de la balconada "neocolonial" usualmente utilizada en la capital almeriense. Si por algo hay que resaltar esta edificación dentro del modernismo almeriense, es por la inclusión de su mirador de planta circular, balaustradas en balcones de primera planta con ornamentos florales, y el uso de forja artística con motivos orgánicos. Aún conteniendo los elementos descritos, no podemos identificarlo como arquitectura propiamente modernista, aunque el hecho de haber compuesta

Figura 4. Alzado de vivienda nº1 con mirador en calle Eguilior (Actualmente derribada).

una misma unidad morfológica en la misma calle junto a las viviendas nº3 y nº5 hace que el conjunto adquiera unas características de entorno "modernista".

Lindando con el cauce de la Rambla se encontraban, apenas hace unos 3 años, las viviendas nº5 de calle Eguilior. Se trata de otro ejemplo de viviendas burguesas en dos plantas, con una clara distribución clásica y simétrica en su planta y una disposición ordenada de los huecos. A diferencia del ejemplo anterior, la decoración modernista es tremendamente novedosa, con un enmarcado de los huecos en planta primera compuesto a base de molduras de hojas y flores de fuerte inspiración "art nouveau". Tal tamaño contiene el diseño de las jambas y dintel de la primera planta que sostienen prácticamente toda la composición del alzado. A esta particular solución de huecos, única en el modernismo almeriense, habría que añadir la incorporación de forja artesanal con los conocidos motivos vegetales y la ornamentación de cornisas y puertas en el zaguán de entrada.

De todos modos, aun así estaríamos hablando de matices u ornamentos modernistas, cuya presencia no es del todo completa, cuyo caso si sería la vivienda nº3, que es la única que aún a día de hoy sigue existiendo.

La vivienda nº3 se estructura en base a una fachada en dos pisos, aunque actualmente se le incorporó un remonte que posibilita su uso residencial en base al Plan General de Ordenación Urbana de Almería. La planta baja se estructura por medio de cuatro huecos verticales. La planta superior se separa de la planta baja mediante un grupo escultórico compuesto de parejas de atlantes y cariátides semidesnudos en su torso, de hermoso rostro, ligera tela y sin piernas, sosteniendo balcón. Ambos conjuntos fueron esculpidos por Hilario Checa Sánchez que fue profesor de pintura, modelado y vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Almería, a principios del siglo XX. En el interior destaca el vestíbulo donde aparece un zócalo y friso con

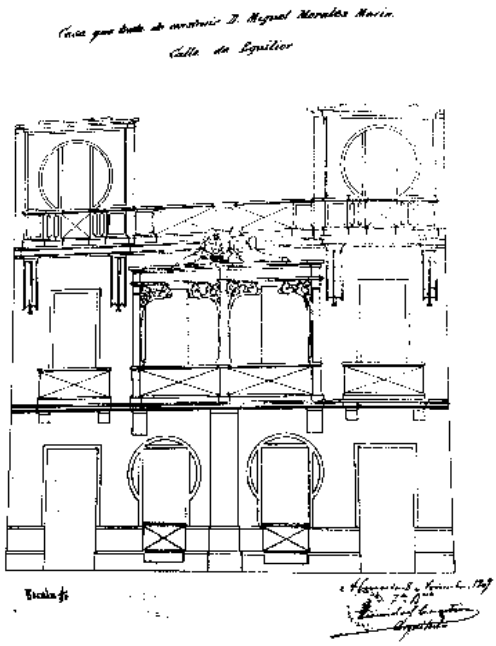
Figura 5. Vivienda nº1 en calle Eguilior (Actualmente derribada).

ornamento modernista y la escalera que comunica las plantas cuyo pasamanos, que arranca de un plinto, contiene decoración vegetal y líneas ondulantes con forja de hierro. La vivienda se hizo bajo encargo de D. Miguel Morales Marín, dando el visto bueno al proyecto el arquitecto municipal Trinidad Cuartara. Este hecho ha sido entendido hasta recientes tiempos como una muestra de la autoría del proyecto por parte del arquitecto Cuartara. Sin embargo, conociendo los antecedentes del promotor Miguel Morales Marín podemos entender la formalización final de esta vivienda. Como podemos apreciar en el alzado depositado en el Archivo Municipal de Almería (ver Figura 6), la composición del alzado no dista en demasía con lo finalmente proyectado (ver Figura 7). La composición geométrica, proporción y el ritmo de los huecos es exactamente el mismo. Sin embargo, el programa escultórico y la decoración ornamental son totalmente distinta, aunque coincidentes en un gusto ciertamente decidido por las vanguardias modernistas europeas. Miguel Morales Marín, que era licenciado en Ciencias, fue profesor de la Escuela de Artes e Industrias de Almería. Entró por oposición en 1906, como profesor de distintas asignaturas, entre ellas las de Modelado y Vaciado, Composición decorativa, Elementos de historia del artes y Modelado de pequeños objetos de la enseñanza de la Mujer (SÁNCHEZ, 2003: 492).

De su programación didáctica se sabe que realizaba ejercicios para sus alumnos de motivos obtenidos de plantas del natural, estudios de la flora, composición de frisos, pilastras, capiteles utilizando siempre fauna y flora natural, además de proyectos completos de arquitectura y escultura monumental (SÁNCHEZ, 2003: 524). Estos hechos nos hacen lanzar la hipótesis de que la autoría fuera de Miguel Morales puesto que se trataba de una persona formada en ciencia y con una sólida formación artística

Figura 7. Vivienda nº3 en calle Eguilior.

Figura 8. Detalle de ornamento en el interior de la vivienda nº3 en calle Eguilior.



'80. Proyecto de casa para D. Miguel Morales María en la calle Eguilior, con el vis-
o bueno del arquitecto Trinidad Cuartara. 1909 (A.M.A., leg. 87, doc. 26).

Figura 6. Alzado de vivienda nº3 en calle Eguilior.

y arquitectónica, aunque no con las competencia atribuidas para el desempeño de la profesión de arquitecto y de ahí que Trinidad Cuartara sólo firmara con un visto bueno. Esta explicación encajaría mejor ya que Trinidad Cuartara nunca desarrolló una arquitectura plenamente modernista, siendo este ejemplo de vivienda la única en toda la ciudad y provincia de Almería que alcanza dicha singularidad de poderse designar como modernista.

4. CONCLUSIONES

El modernismo no tuvo la repercusión ni una respuesta clara por parte de la sociedad almeriense. Ni siquiera el gusto burgués que imperaba en ese momento histórico se vio influenciado por las nuevas corrientes que llegaban de la industrializada Europa. Es probable que la incipiente bonanza económica en la actividad minera de principios del S.XX unida a la insuficiente industrialización, no posibilitó la aparición con más fuerza de esta arquitectura en Almería. Una vanguardia que sí se canalizó por medio del "modernisme" a lo largo de la cuenca mediterránea ibérica desde Cataluña, como foco principal hasta Cartagena, ya en el sureste.

Por tanto, una fugaz eclosión de elementos y recursos modernistas sí consiguió adentrarse en Almería, pero de una manera débil y en un corto periodo de tiempo siempre como recurso de una arquitectura más historicista en un primera estadio y más ecléctica posteriormente. Una situación que probablemente también esté condicionada por una actividad arquitectónica que estaba en manos de dos arquitectos, Trinidad Cuartara y Enrique López Rull, los cuales estaban profundamente enraizados en el historicismo, de ahí que el único caso plenamente modernista que existe en la ciudad no está vinculado a ninguna de estas figuras.

Es por ello que la calle Eguilior se debió erigir en su momento como un conjunto a proteger por su singularidad arquitectónica y urbanística, puesto que representaba la única muestra como

conjunto a escala de ciudad de lo que pudo ser y solo fue el modernismo en Almería.

Desafortunadamente una modernidad urbanística mal entendida, la especulación de los años 70 y la escasa valoración de la sociedad almeriense sobre su propio patrimonio arquitectónico a permitido la sistemática destrucción de esta singular muestra de modernismo en el sureste español, y con ello parte de la memoria colectiva de las vanguardias en esta parte de la península Ibérica.

Un testimonio desaparecido me manera mayoritaria, del cual aún queda el inmueble nº3 del cual el estado de conservación actual es muy deficiente y no le augura un final halagüeño.

BIBLIOGRAFÍA

Caparrós Masegosa L. (1991). "*Las exposiciones de Bellas Artes celebradas en Almería y la prensa local (1900-1935)*". En Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras. Nº9-10. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, pp. 277-302.

Martín Robles J.M. (2000). "*El arquitecto D. Enrique López Rull y su aportación al modernismo almeriense*". En Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad de Henares Cuéllar I. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte. Granada, pp. 297-306.

Navascués Palacio P. (1988). "*Reflexiones sobre el modernismo en España*". En Boletín académico nº9. Ed. Universidade da Coruña. La Coruña, pp. 8-19.

Sánchez Cañadas A. (2003). *La escuela de artes de Almería (1886-1911).* Ed. Universidad de Almería.

Valera Escobar G. (2016). "*Atlantes y Cariátides en fachadas almerienses*". En Diario de Almería,http://www.elalmeria.es/article/opinion/2315764/atlantes/y/cariatides/fachadas/almerienses.html

Villanueva Muñoz E.A. (1983). *Urbanismo y arquitectura en la Almería moderna* (1780-1936). Ed. Cajal. Almería.

Villanueva Muñoz E.A. (2000). "*Ciudad y arquitectura modernista en la Andalucía oriental*". En *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad de Henares Cuéllar I.* Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte. Granada, pp. 221-246.

EL CABANYAL: UNA MANIFESTACIÓN DEL MODERNISMO POPULAR EN LA CIUDAD DE VALENCIA

EL CABANYAL: AN EXAMPLE OF POPULAR MODERNISM IN THE CITY OF VALENCIA

Rosa Pastor Villa

Rosa Pastor Villa, Arquitecta, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Universitat Politècnica de València, ropasvil@csa.upv.es

RESUMEN

El Cabanyal es un conjunto protegido, situado en la fachada marítima de la ciudad de Valencia. En él se ha desarrollado una arquitectura vernácula sobre un tejido histórico derivado de las barracas. En base a estos valores es declarado en 1993, Bien de Interés Cultural (BIC). Dada la vulnerabilidad de la barraca al fuego, esta edificación fue sustituida progresivamente por casas de obra. Este proceso de renovación urbana coincide con el auge del Modernismo en Valencia, corriente que tuvo una interpretación popular en la zona de huerta y de manera más intensa en El Cabanyal.

El análisis de los proyectos construidos en la etapa de la renovación urbana y la observación in situ de los edificios de El Cabanyal ha permitido estudiar esta importante muestra de arquitectura viviendista de estilo modernista.

El objetivo de la investigación es poner en valor el patrimonio modernista de El Cabanyal como muestra relevante y homogénea del modernismo popular valenciano.

Es uno de los más importantes conjuntos de viviendas de estilo modernista conservados en la actualidad. Se propone la rehabilitación y regeneración del conjunto tanto por su valor histórico y arquitectónico como por su valor testimonial.

Palabras clave: Cabanyal, Modernismo, Patrimonio Cultural

ABSTRACT

El Cabanyal is a protected conjunto histórico (conservation area), located on the seafront of the city of Valencia. In it, it has developed a vernacular architecture on a historic grid fabric derived from the barracas (adobe houses). Because of these qualities, the original core of its Ensanche (extension) was declared Bien de Interés Cultural (heritage of cultural interest) ranked as Conjunto Histórico in 1993. Given the vulnerability of the barraca (adobe house) to fire, this building was gradually replaced by brick houses. This process of urban renewal coincides with the rise of Modernism in Valencia, an architectural movement which had a popular interpretation throughout the orchard area and more intensely in El Cabanyal.

The analysis of the projects built in the time of urban renewal and spot inspection of the buildings in El Cabanyal has allowed the study of this important collection of residential architecture Art Nouveau.

The objective of the research is to value the modernist heritage of El Cabanyal as a relevant and homogeneous example of Valencian popular modernism.

It is one of the most important architectural ensemble of modernist style preserved today. Conservation and rehabilitation of the set, both for its historical and architectural value and its evidential value is proposed.

Keywords: Cabanyal, Modernist style, Cultural Heritage

1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

El Cabanyal[1], es un conjunto histórico protegido, situado al este de la ciudad de Valencia, en el linde con el mar mediterráneo (Fig. 1); junto con el Grao, Malvarrosa y Nazaret, conforma la fachada marítima de la ciudad.

La situación geográfica del núcleo fundacional de la ciudad alejado del mar, motivó el crecimiento independiente de los poblados marítimos en torno a la actividad portuaria y pesquera; éstos adquirieron progresivamente la caracterización de fachada marítima urbana, convirtiéndose en el ámbito de unión entre la ciudad y el mar.

Los primeros datos históricos de los asentamientos marítimos están referidos al Grao, ciudad amurallada fundada por Jaime I, para albergar las barracas de los marineros que le acompañaron en la conquista. El lugar obtuvo el rango de población en 1249, con el nombre de *Vila Nova Maris Valentiae* (Villanueva del Mar),

Figura 1. Plano de Valencia y sus alrededores (1883). Cuerpo del Estado Mayor del Ejército (LLopis, VTiM arqts, Perdigón 2010, 92)

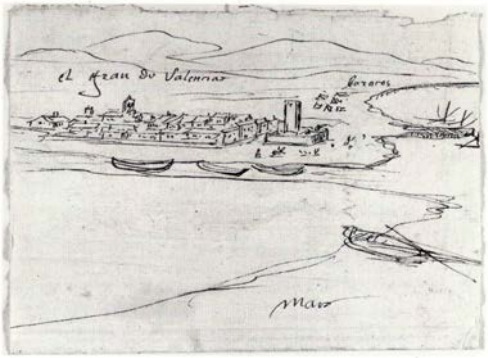


Figura 2. El Grao de Valencia 1563. Borrador a pluma de Anthonie van den Wijngaerde. (Roselló i Verger, V.M. et al. 1990, 330)

designada así en los documentos publicados en el *Aureum Opus* o cuerpo legal de la Ciudad y Reino de Valencia.

Al norte de la población del Grao nacieron los tres núcleos pesqueros, Cabanyal, Canyamelar y Cap de França, en un terreno pantanoso ganado al mar. Los primeros esbozos del asentamiento los dibuja, en 1563, Antoine Wijngaerde en Las vistas de El Grao de Valencia, donde se aprecia la incipiente agrupación de barracas junto a un pequeño muelle y una torre defensiva (Fig.2).

Las referencias escritas son escasas si bien desde el S. XVIII, la cartografía histórica incluye la zona vinculada al Puerto con datos relevantes sobre la evolución de los asentamientos (Fig. 3).

A finales del siglo XIX, la trama del tejido urbano del conjunto estaba perfectamente definida como se aprecia en el plano de 1899 de José Manuel Cortina (Fig. 4).

Figura 3. Croquis de Valencia y sus inmediaciones con los trabajos que construyeron los enemigos el año 1812. Anónimo 1812 (Herrera et al 1985, 16)

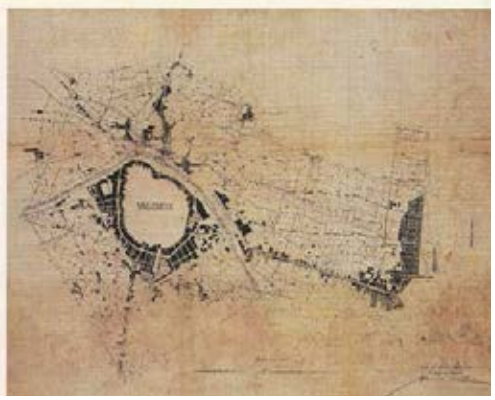


Figura 4: Sin nombre. José Manuel Cortina Pérez. 1899. (Herrera et al 1985, 47)

El terreno estaba atravesado por algunas acequias que servían para el riego de la huerta de Valencia y después de fertilizar los campos, derivaban en el mar. Una de estas acequias, la de Mestalla, al llegar al pueblo se denominaba acequia de Gas, y dividía El Cabanyal del Canyamelar;

otra acequia, la de Pixavaques, separaba El Canyameral de Cap de França. Estos tres núcleos, en su origen barrios independientes de la partida de Santo Tomás, se unieron en 1837 para formar Pueblo Nuevo del Mar, hasta que en 1897 se anexionaron a la ciudad de Valencia.

Desde el año 1988, el Plan General de Ordenación Urbana de Valencia[2], incluye a los poblados marítimos concretamente a Grao y Cabanyal en la zona de Conjuntos históricos Protegidos (capítulo segundo art.6.4 y 6.5 b2). El 3 de mayo de 1993 es Declarado Bien de Interés Cultural [3] el núcleo original del Ensanche del Cabanyal. Los valores a proteger destacados en la declaración de B.I.C son: *la peculiar trama en retícula derivada de las alineaciones de las barracas y la arquitectura popular de clara raigambre eclecticista*.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 111-116 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

2. DESARROLLO URBANO

El tipo de vivienda originario del asentamiento, la barraca de pescadores, afectó a la ordenación espacial de este ámbito urbano, los tipos de viviendas predominantes derivados de la barraca y la mezcla de tipos residenciales crearon la trama urbana de El Cabanyal (Fig. 5).

La barraca de pescadores se edificaba sobre un solar de 6,4 m x 10,5 m (Gosálvez ([1915]1998, 10), presentaba un programa de vivienda mínimo con una superficie construida entre 60 y 70 m2. Se construían con sistemas tradicionales y materiales del entorno, que requerían poca manipulación para su puesta en obra: madera de árbol, barro, cañas y agua de las acequias.

Dada la vulnerabilidad de la barraca al fuego, sucedieron varios incendios en la zona. A raíz del incendio de 1875, el Ayuntamiento redactó unas ordenanzas que prohibían la construcción de barracas de nueva planta, obligando a sustituirlas por casas de obra cuando necesitaban la cuarta reparación. La sustitución de barracas por viviendas supuso una transformación progresiva del parcelario motivada fundamentalmente por la presencia de la *escalá* (1,36 m) o espacio de servidumbre entre barracas (Fig. 6).

El proceso de renovación de la edificación y el mantenimiento de la servidumbre hasta la sustitución por viviendas de los dos predios dominantes, supuso una modificación del ancho de fachada de las edificaciones nuevas respecto de las existentes, suponiendo grandes cambios en la morfología del tejido base. En la figura 7 se observa un detalle de la superposición del parcelario de 1875 de la zona de Cap de França (punteado en color rojo las parcelas de las barracas) sobre el actual (línea continua negra).

El análisis de los proyectos construidos en la etapa de la renovación urbana que sirvieron para solicitar licencia de obra y la observación in situ de los edificios de El Cabanyal ha permitido estudiar esta importante muestra de arquitectura residencial de estilo modernista (Fig. 8).

El proceso de renovación urbana del ámbito se inició a finales del siglo XIX, tuvo su mayor auge en el primer cuarto del siglo XX dando lugar a las diversas tipologías de viviendas tradicionales y vernáculas que caracterizan al conjunto (Pastor, R. 2012) (Fig. 9).

Figura 5: Final de una calle de El Cabanyal. (Gosálvez ([1915]1998, 10)

El Cabanyal alcanzó su momento más álgido hacia finales del siglo XIX, con la llegada de familias de la Corte que se instalaban en la calle de la Reina, coincidiendo con la reforma higienista que contribuyó con el gusto por el deporte, los baños marítimos y el aire libre. Se proyectaron nuevas calles en las que se construyeron viviendas que utilizaba la burguesía en los meses de verano.

Desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, El Grao adquirió gran importancia, tanto como lugar estratégico para la defensa de la costa y de la ciudad, como por su aportación al desarrollo económico de la misma con el comercio de la exportación y en otras actividades ligadas de forma directa. La atracción de mano de obra supuso una demanda creciente de viviendas, origen del desarrollo urbano de la zona marítima. Este proceso de cambio coexistía con los modos de vida tradicionales del área como eran la agricultura y la pesca.

El trazado viario, el parcelario, y la edificación son los componentes básicos de la morfología urbana de El Cabanyal. El tejido actual, heredero del tejido histórico, está compuesto por manzanas longitudinales en dirección norte-sur, siguiendo la línea de costa, interrumpidas por las travesías o calles de menor orden. Las viviendas están dispuestas en base a un eje organizativo este-oeste en función de la relación de la edificación con el sol y la accesibilidad al mar, manteniendo las constantes del edificio base, la barraca de pescadores.

3. LA INTERPRETACIÓN DEL MODERNISMO EN EL CABANYAL

La etapa del cambio coincidió con el auge del Modernismo en Valencia, una de las ciudades

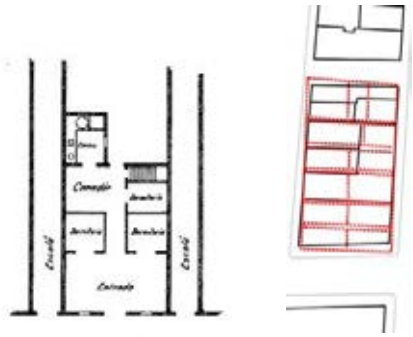


Figura 6: Planta de la Barraca de El Cabanyal (Gosálvez [1915]1998,31).

Figura 7. Detalle de la superposición del parcelario de 1875 de la zona de Cap de França sobre el actual (Pastor, R. 2016)

españolas donde la corriente se manifestó con mayor profusión. Este movimiento cultural tuvo una interpretación popular en toda la zona de huerta y de manera más significativa en El Cabanyal, donde el lenguaje, aunque estaba influenciado por las obras cultas construidas en la ciudad para la burguesía, se manifiestó con una gran libertad interpretativa y con matizaciones propias derivadas fundamentalmente de la ausencia de normas, las condiciones socio-económicas, la disposición de mano de obra artesanal y el gran potencial creativo de los usuarios.

En El Cabanyal el estilo se plasma fundamentalmente en la arquitectura residencial, dada la escasez de edificios singulares construidos en el ámbito. La estética de la corriente modernista se concreta en los acabados y en los detalles; la morfología de los alzados, la distribución de las viviendas, el sistema constructivo y los materiales de construcción, permanecen inalterables, siguiendo la tradición constructiva de la zona, lo que evidencia el fenómeno epidérmico de estas decoraciones u ornamentaciones apuntando la desvinculación entre morfología urbana y acabados superficiales de la arquitectura.

Forman parte del patrimonio modernista de El Cabanyal fundamentalmente las aplicaciones cerámicas en fachada, bien recubriendo todo el paramento, bien con modelos ornamentales que recrean pilastras, cornisas, zócalos, cenefas, etc; sin olvidar su aplicación en el interior de las viviendas en arrimaderos de escalera y dependencias principales, cocinas, baños y contrahue-

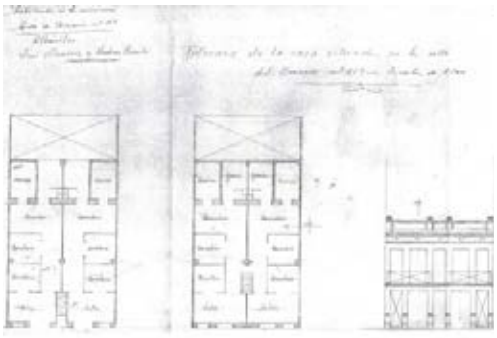


Figura 8: Proyecto de casa en calle Rosario. 1923. (Fondo Sandro Pons Romaní)

llas de escalera. Otros elementos de lenguaje modernista son los remates de fachada, las carpinterías, las rejerías, las balaustradas, los guardapolvos y los elementos decorativos (Fig. 10). El tipo de decoración responde a temas historicistas, geométricos y vegetales, junto a motivos inéditos. El resultado es: "...una espontánea y última manifestación del tipo de arquitectura no profesionalizada, llena de características inéditas y de poética ingenuidad." (Simó, T., 1973, 198).

Existe un tipo de fachada realizada en ladrillo ornamental, que define la forma y textura del muro, puede llevar o no aplicaciones cerámicas. En las fachadas revestidas con material cerámico, dada la precariedad de los propietarios, se utiliza la baldosa cerámica de producción seriada industrial de bajo presupuesto. Encontramos dos soluciones: las resueltas con productos cerámicos de pequeño formato (mosaico) o combinación de azulejos formando series o decorados a trepa, y las resueltas con un único formato con decoración plana y sin ornamentos.

Esta arquitectura popular se caracteriza por la singularidad de cada vivienda o edificio de viviendas, manifestando el gusto de su propietario. El resultado es un conjunto alegre y colorista, resaltado por la luz mediterránea, aspectos que le otorgan las características de un museo al aire libre para el disfrute de los paseantes (Fig. 11-14).

4. CONCLUSIONES

En El Cabanyal se realizó una interpretación popular del estilo modernista que imperaba en la ciudad; alejado de los condicionantes del modernismo culto burgués, presenta

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 111-116 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 9: Vista de la calle del Rosario. (Pastor, R. 2014)

Figura 10: Remate de fachada de vivienda situada en la calle Escalante. (Pastor, R. 2015)

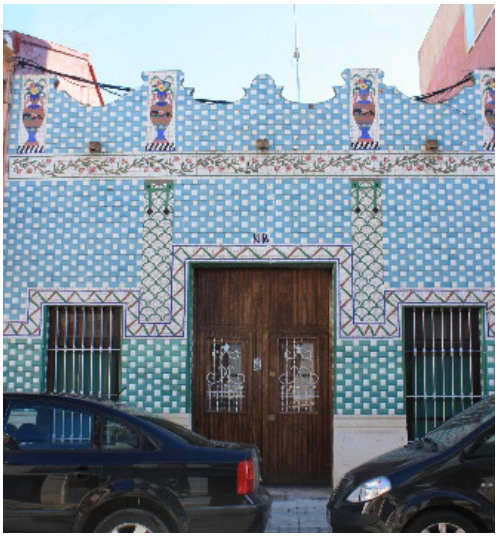


Figura 11: Vivienda en calle Progreso(Pastor, R. 2015)

Figura 12: Vivienda en calle Arzobispo Company (Pastor, R. 2012)

unas características propias derivadas de la ausencia de normas y de la libertad de creación. El lenguaje significó una renovación estética pero no alteró la forma y la función de las viviendas tradicionales y vernáculas del conjunto urbano; tampoco se modifica la morfología de los alzados ni las distribuciones en planta ni las técnicas de construcción tradicionales. Esta manifestación estilística destaca en el empleo de revestimientos cerámicos tanto en fachada como en el interior de las edificaciones. La tradicional manera de construir en la zona, bien autoconstrucción, bien participación directa del usuario, aportó matices particulares a cada una de las viviendas o edificios de viviendas, dotándolas de características propias que las convierten en elementos singulares e irrepetibles, dentro de un mismo estilo, manifestando el gusto del propietario o artesano, como una muestra colectiva de modernismo popular. Es una de los más importantes conjuntos de viviendas de estilo modernista conservados en la actualidad y se propone la rehabilitación y regeneración urbana del ámbito como legado para las generaciones futuras.

NOTAS

1— Con el topónimo Cabanyal, nos referimos a los tres núcleos urbanos que originariamente formaron el conjunto, Cabanyal, Canyamelar y Cap de França. Eran barrios independientes de la partida de Santo Tomás hasta que en 1837 se unieron para formar Pueblo Nuevo del Mar. En 1897 se anexionaron a la ciudad de Valencia (Pastor, R. 2012)

2— El Plan General de Ordenación Urbana de Valencia, aprobado definitivamente 28/12/88 por Resolución del Conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte de la Generalitat Valencia (BOP de 14/1/89, DOGV de 16/1/89) y Resolución de fecha 22/12/92 (DOGV de 3/5/93).

3— El Gobierno Valenciano declaró el conjunto histórico de Valencia como Bien de Interés Cultural. Dicha actuación se justifica muy sucintamente en el Decreto 57/1993, de 3 de mayo (DOGV nº 202, de 10/5/93):

Figura 13: Remate de vivienda en calle Arzobispo Company (Pastor, R. 2015)

"Anexo I.-Descripción del conjunto histórico de Valencia... El desarrollo urbano del Cabanyal participa conjuntamente de las mismas concepciones urbanísticas del ensanche de la ciudad, siendo un fiel reflejo del mismo; efectuado en menor escala y atendiendo a las peculiaridades propias del conjunto urbano. Al igual que en el ensanche, el primer proyecto de urbanización se da a finales del siglo XVIII; ... Sin embargo, este proyecto ilustrado no se llevará a efecto, aunque sirvió de pauta para la reconstrucción definitiva del Cabanyal, efectuada tras el incendio de 1875, coincidiendo nuevamente con los proyectos de ensanche de la ciudad de Valencia, desarrollando una peculiar trama en retícula derivada de las alineaciones de las antiguas barracas, en las que se desarrolla un arquitectura popular de clara raigambre eclecticista".

Figura 14: Remate de vivienda en calle Reina (Pastor, R. 2014)

BIBLIOGRAFÍA

Benito Goerlich, D. (1992). *La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

Blat Pizarro, J. (2000). *Vivienda obrera y crecimiento urbano: (Valencia 1853-1936)*. Valencia: Consellería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes (Generalitat Valenciana), Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. ([1895] 1978). *Flor de Mayo. Plaza y Janés*. Valencia.

Boira Maiques, J. (1987). *El Cabanyal-Canyamelar*. València. Ajuntament de València, Delegació de Descentralització. València.

Colomer Sendra, V. (dir). (2002). *Registro de arquitectura del S XX Comunidad Valenciana*. Valencia: Consellería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Generalitat Valenciana. Comité editor UPV, COACV, IVE, COPUT. Valencia.

Daukis Ortolá, S.; Taberner Pastor, F. (dirs.). (2000). *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. CTAV. Valencia.

De Otto Teixidor. M. (1976). *Función y desarrollo urbano en Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo*. Valencia.

Gosálvez Gómez, V. ([1915] 1998). *Estudio constructivo de la Barraca de la Vega Valenciana*. Facs. ed. manuscrito original. ICARO, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia.

Gosálvez, V. [1942] 1998. *"Causas económicas y sociales de la desaparición de la barraca de la huerta valenciana"*. En LIX Jochs Florals, Julio 1942. ICARO Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia, pp. 77-82.

Pastor Villa, R. (2011). «Catálogo de Tipos». En: Herrero García, L.F.; Varea Oro, A. eds. Juégate el tipo. *Arquitectura y vivienda para el barrio de El Cabanyal*. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, pp. 22-29.

Pastor Villa, R.; Blanca Jiménez, V. (2011). "Lectura tipológica y constructiva de la arquitectura residencial de El Cabanyal: 1900-1936". En: Huerta, S.; Gil, I.; García, A.; Taín, M. (eds.). *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. I. Juan de Herrera, ETSAM. Santiago de Compostela, pp. 1055-1064.

Pastor Villa, R. (2012). *El Cabanyal: Lectura de las estructuras de la edificación*. Ensayo tipológico residencial 1900-1936. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.

Sanchis Guarner, M. [1972] 1981. *La ciutat de València. Síntesi d'Historia i de Geografía Urbana*. 3ª ed. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

Simó Terol, T. (1973). *La Arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. Albatros ediciones. Valencia.

Sevilla Madrid, C. (s.f.) *Informe sobre la cerámica de aplicación arquitectónica presente en el barrio marítimo del Cabanyal*. Valencia.

Daukis Ortolá, S.; Taberner Pastor, F. (dirs.). (2000). *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. CTAV. Valencia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ET LUX IN TENEBRIS LUCET. ARQUITECTURA MODERNISTA EN LOS PANTEONES DEL CEMENTERIO DE LORCA (MURCIA)

ET LUX IN TENEBRIS LUCET. MODERN STYLE ARCHITECTURE IN THE CEMETERY OF LORCA (MURCIA)

Francisco José Fernández Guirao, Jerónimo Granados González

Francisco José Fernández Guirao; Arquitecto. pacopepe0@hotmail.com
Jerónimo Granados González; Universidad Católica de Murcia, UCAM, jgranados@ucam.edu

RESUMEN

En el cementerio de San Clemente de Lorca (Murcia) se localizan numerosos panteones históricos levantados a principios del siglo XX. El conjunto presenta unas características estilísticas únicas en el municipio, al constituir quizá la mejor arquitectura ecléctica y modernista de Lorca. Los panteones muestran toda una serie de elementos historicistas, junto a detalles y formas modernistas, conformando un entorno homogéneo y unitario dentro del cementerio.

Palabras clave: Modernismo, arquitectura funeraria, Lorca, cementerio, panteones

ABSTRACT

Numerous historical mausoleums, erected in the early twentieth century, are located in the cemetery of San Clemente in Lorca (Murcia). This group of buildings has unique stylistic features in the municipality, it may be the best eclectic and modern style architecture of Lorca. The pantheons show many elements of historicism and modern style details, forming a homogeneous and unified environment inside the cemetery.

Keywords: Modern Style, funerary architecture, Lorca, Cementery, Pantheon

1. LA LORCA DE LA BELLE ÉPOQUE

La Lorca del cambio del siglo XIX al XX puede definirse como una comarca agrícola, debido al peso específico que desempeñaba en su economía el sector primario y el escaso desarrollo de la actividad industrial. Las inversiones en tierras y agua de los tradicionales propietarios rurales, de los comerciantes enriquecidos o de los mineros, harán de ellas una clara delimitación entre la oligarquía y el resto de la pirámide social. El impulso por la modernización de la agricultura vino canalizado tanto por corporaciones agrarias privadas, como por instituciones oficiales. En 1900 se crea el 'Campo de Experimentación Agrícola', denominado, más tarde, 'Estación de Agricultura', y conocido comúnmente por 'La Granja', que entra en pleno funcionamiento en 1913. La creación de la 'Cámara Agrícola', en 1905, declarada oficial en 1910, supuso un gran impulso para los agricultores en la compra de abonos y semillas, al disponer de un gran almacén para su distribución. La creación posterior, en 1918, de la 'Caja Rural de Ahorros

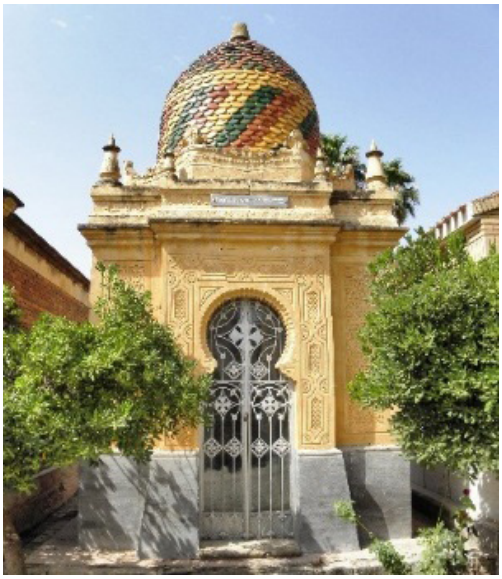


Figura 1. Panteón de la familia Millán Sastre (1912). Fuente: Fotografías de los autores.

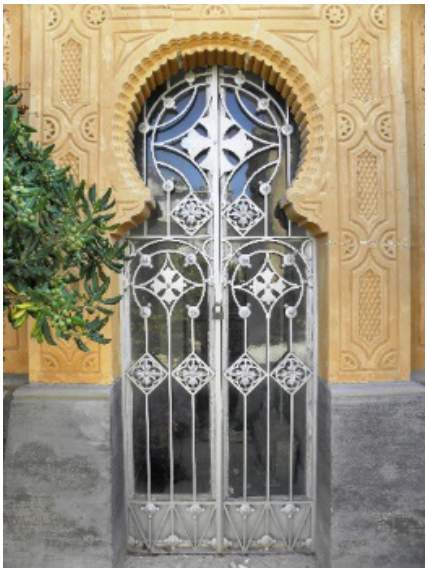


Figura 2. Panteón de la familia Millán Sastre (1912). Fuente: Fotografías de los autores.

y Préstamos', dependiente de la Cámara, también desempeñó una influencia decisiva en la difusión de aperos y maquinaria agrícola moderna o para la adquisición de fertilizantes.

Uno de los sectores que destacarán a finales del siglo XIX es la ganadería porcina. Se ha documentado la construcción del primer cebadero con capacidad superior al centenar de cabezas en 1890. A comienzos del siglo XX, la mejora y selección de la especie porcina, y los cruzamientos con las razas de procedencia inglesa, dieron excelentes resultados en la comarca. Estos cruzamientos con reproductores ingleses fueron promovidos inicialmente por agricultores enriquecidos en el negocio de la marchantería.

La industria textil y del salitre, que habían tenido un amplio desarrollo en las décadas anteriores, entraron en decadencia, dando paso al desarrollo de tratamiento del esparto, en sustitución de la barrilla, lo que produjo importantes rendimientos hasta 1910. En 1892 se fundó la primera fábrica de curtido en el barrio de San Cristóbal, iniciándose un tipo de industria de gran implantación local, generando altas cotas de crecimiento hacia 1913-1922. Hacia los años 1925-1926 había ya 14 fábricas de curtidos en funcionamiento en los alrededores de la ciudad.

Los yacimientos mineros de Lorca y Águilas no fueron objeto de verdadera explotación hasta el boom minero de 1840 tras la aparición de los filones almerienses, comenzando por los minerales no ferrosos (plomo, cinc, azufre, etc.) y continuando con el hierro. La comarca, y especialmente la zona prelitoral del *Lomo de Bas* y la *Cuesta de Gos*, así como, en menor medida, las sierras del interior, alcanzaron un considerable desarrollo. De todas las extracciones destacó especialmente el azufre (*Serrata de los Yesares* y *Las Colegialas*), con altas cotas de producción. En 1880, Lorca aportaba el 90% de la producción nacional de azufre, continuando su extracción hasta 1921. En 1891 Lorca era el segundo distrito minero de la provincia, después de Cartagena, con sus producciones de hierro y azufre. La crisis del plomo y la I Guerra Mundial motivarían el cese de la explotación galénica del municipio.

Entre 1860 y 1900 el crecimiento demográfico de Lorca es del 45%, pero al comenzar el siglo se inicia una pérdida de población a causa de la emigración. La es-

tructura social lorquina de la época estaba configurada por una numerosa masa de agricultores y jornaleros, y una clase dominante de familias de noble linaje, terratenientes, poseedores de grandes propiedades rurales (aproximadamente el 65% del suelo municipal) y del agua. El conservadurismo de esta oligarquía local propició el desarrollo de una arquitectura anclada en la tradición constructiva e inspirada en el pasado. Las mansiones heredadas de las familias pudientes fueron reformadas o renovadas a finales del siglo XIX, dentro de la arquitectura más historicista y ecléctica. Si en la Región de Murcia trabajaron arquitectos significativos como Justo Millán, Carlos Mancha, Marín Baldo, Pedro Cerdán o Tomás Rico, en Lorca, la arquitectura de finales del siglo XIX se debe principalmente a maestros de obras (José Antonio Pérez Chirinos, Lázaro Martínez Miñarro, Jaime Arcas, Manuel Cremades, José García Alcaraz, Francisco Martínez, Pedro Fernández Rebollo, Antonio Morata o Manuel Martínez Martínez). Esta arquitectura no tiene unos rasgos diferenciadores que hablen de las directrices de un maestro de fuerte personalidad (Pérez, 1990, 320). Se van a continuar las tradiciones constructivas anteriores, apoyadas por unos promotores muy conservadores, de gustos convencionales. Se impone una tipología de mansión en dos plantas, cubierta inclinada de teja, con cámaras y torreón, conformada por fachadas sencillas, generalmente blancas empleando la bicromía en los elementos decorativos, concentrados en balcones y portadas. Las artes aplicadas, sobre todo las cerrajerías y la carpintería de las puertas de entrada, constituyen las piezas más destacadas. La nueva arquitectura, por tanto, se va a integrar fácilmente en el contexto urbano, continuando las características de la arquitectura tradicional.

Dentro de este contexto, un edificio singular es el Huerto Ruano, atribuido a Arturo Navarro Alcaraz, mientras que la construcción fue dirigida por el maestro de obras Juan Gil. El proyecto debe datar de 1877, pero el edificio no se finalizaría hasta 1879 personalidad (Pérez, 1990, 325). La fachada principal flanqueada por dos torreones, la decoración empleada, así como, la existencia de jardín frente a la casa, supusieron una ruptura de la tipología habitual en Lorca, convirtiéndose en un hito de la arquitectura local.

Figura 3 Panteón de la familia Millán Sastre (1912).
Fuente: Fotografías de los autores.

Frente a la actividad constructora de finales del siglo XIX, es muy poco lo que se construye en la ciudad a partir de 1900 (Ibáñez, 1990, 308). Durante las dos primeras décadas del siglo XX, el modernismo dejó pocas huellas en la arquitectura de Lorca, al ser una tendencia estética desaprobada por la oligarquía local. Los nuevos ricos y la incipiente burguesía, que pretendían equipararse con las antiguas familias de abolengo, serán sus principales promotores. Serán los comerciantes, los burgueses enriquecidos con los negocios, los dueños de fábricas y los profesionales liberales, que aspiraban a ascender en la escala social e ingresar en la élite, los que encargarán las primeras muestras de esta corriente.

El modernismo hay que buscarlo, principalmente, en las artes aplicadas y en al-

Figura 4. Capilla panteón de Ntra. Sra. del Consuelo (1915).
Fuente: Fotografías de los autores.

Figura 5. Panteón de Adela Cachá (1919).
Fuente: Fotografías de los autores.

guna que otra decoración, como sucede en la casa Quiñonero. El pequeño desarrollo industrial en los primeros años de siglo permite una burguesía ligeramente inclinada al gusto del Art Nouveau. Es sobre todo en algunos comercios donde estos trabajos decorativos destacarán. El carácter más llamativo de las decoraciones modernistas fue un buen reclamo comercial. Uno de los casos más interesantes era una peluquería (datada en la primera década de 1900) situada en la calle Corredera, decorada con tallas de linealismo floral enmarcando los espejos. Aunque la decoración interior se ha perdido, todavía se conserva la carpintería exterior, actualmente como acceso a una administración de loterías.

Uno de los artistas lorquinos más destacados de esta época es el pintor Francisco Cayuela Sánchez (1874-1933), cuya producción estuvo vinculada de manera significativa a la decoración y los trabajos ornamentales, tanto en locales comerciales como en viviendas de la burguesía. Uno de sus trabajos más destacados fue la confitería de la Caña de Azúcar de 1910 (su techo se conserva actualmente en el Archivo Municipal de Lorca), aunque su obra más importante es la decoración del salón de baile del Casino, con un trampantojo simulando una apertura en su techo (1916). Otros trabajos decorativos, de impronta modernista, realizados por Cayuela son: el techo del Bar Suizo (1923), situado en los Cuatro Cantones, o el techo de la confitería Las Delicias, en la calle Pío XII.

Son escasas las edificaciones modernistas conservadas en Lorca, destacando el edificio de la Cámara Agrícola (1918), donde el modernismo da solución a la fachada de una edificación previa. Aunque es una muestra tardía, nos indica la aceptación del estilo dentro de la ciudad. La Cámara, obra de Mario Spottorno, se resolvió mediante aplacados de hormigón con motivos florales, pequeñas columnas de capitel liso y un gran lazo que bordea el balcón central inspirado en el arquitecto francés Lavirotte (Muñoz, 199,256).

Entre los pocos ejemplos conservados de arquitectura modernista lorquina, es destacable la existencia de un grupo ho-

Figura 6. Panteón del Vizconde de Huerta (1915).
Fuente: Fotografías de los autores.

Figura 7. Panteón de Pedro Salas Soler (s.f.).
Fuente: Fotografías de los autores.

mogéneo de panteones, construidos en el cementerio de San Clemente, que presentan, a pesar de su carácter ecléctico, determinados elementos de inspiración modernista. Se trata del panteón de María del Buen Suceso Delgado y Pedro Muñoz Peña[1] (1912), el de José Pallarés Arcas[2] (1914), el de José Mª Campoy García[3] (1912), el de Ezequiel García Martínez[4] (1911) y el de Antonio Ramos Baeza (1916). Todos los comitentes formaban parte de la burguesía lorquina de principios del siglo XX, formada principalmente por profesionales liberales (médicos, abogados, etc.), funcionarios, destacados miembros del clero, profesores, comerciantes, terratenientes y rentistas, a los que se unían los apellidos más ilustres de la sociedad lorquina. Formaban un corpus social bastante compacto, cohesionado por lazos de amistad, familiares, económicos o de propia vecindad y que no se romperá hasta entrada la década siguiente.

2. LA ARQUITECTURA FUNERARIA: LA ARQUITECTURA DE LOS VIVOS PARA LOS MUERTOS

Las primeras construcciones de la tipología de cementerio surgieron en España como consecuencia de la Real Cédula de 3 de abril de 1787, promulgada por Carlos III, y diversas ordenanzas posteriores, que abolieron los cementerios parroquiales por cuestiones de higiene, y obligaba a que los enterramientos se realizaran fuera de las poblaciones. Será durante el Romanticismo cuando la tumba se convierta en un hito de la memoria del difunto, y su monumentalidad se verá reforzada por los repertorios historicistas y sus variaciones dentro del eclecticismo.

La creación del nuevo cementerio de San Clemente de Lorca se activó tras la clausura del cementerio de San José ordenada en 1884 por la Dirección General de Sanidad. A partir de un proyecto de 1896, las nuevas instalaciones se inauguraron en 1900 a las afueras de la ciudad, en la diputación de La Torrecilla. Aunque no se ha conservado copia del diseño original, la

Figura 8. Panteón de Miguel Abellán Pinar (1907).
Fuente: Fotografías de los autores.

documentación existente señala como autor al arquitecto José Antonio Rodríguez, que entonces trabajaba de ayudante de Justo Millán (Moreno, 2001, 182). El plano del conjunto se publicó en las primeras ordenanzas de 1899. Se trataba de un recinto rectangular de 220 x 161 m, situándose la fachada principal en uno de los lados menores. La capilla, que ocupaba una posición centrada, es de planta basilical con cabecera recta y crucero ligeramente sobresaliente. La conserjería y las estancias del capellán se instalaron en dos pabellones dispuestos a ambos lados de la entrada. El cementerio se dividió en parcelas separadas por calles de 4 m de anchura, excepto la central que conduce hasta la capilla, de 6 m.

Según las ordenanzas, las sepulturas podían ser de cuatro tipos: panteones particulares o de familia, nichos unipersonales, fosas comunes o fosa general para pobres de solemnidad (Artículo 71). En el Artículo 72 se especificaba lo siguiente:

"Los panteones pertenecientes a particulares serán erigidos por estos sujetándose a las reglas establecidas por la R.O. de 15 de octubre de 1898, y todas las obras que hayan de ejecutarse en el Cementerio se ajustarán al plano formado por persona competente que se presentará con anterioridad a la Junta de Administración. La dirección de estas obras estará a cargo de personas facultativas, las que responderán de cualquier modificación no aprobada por la Junta"[5].

Actualmente, el cementerio conserva básicamente la distribución y fisonomía del proyecto primitivo, si excluimos las ampliaciones realizadas posteriormente en el lateral derecho y en la parte posterior del recinto. La cerca que lo delimita se articula con pilares de ladrillo rematados por una pieza de sillería prismática con cubierta piramidal decorada con cruces griegas rehundidas en cada una de las caras. La portada es un sencillo arco de medio punto rematado por una cornisa quebrada muy moldurada.

De manera general, los panteones realizados durante las dos primeras décadas del siglo XX recurren a la arquitectura historicista con un 'revival' de estilos del pasado, dando lugar a un eclecticismo

Figura 9. Panteón de Juan García Martínez (s.f.)
Fuente: Fotografías de los autores.

Figura 10. Panteón de Pedro Salas Soler (s.f.).
Fuente: Fotografías de los autores.

estilístico donde tienen cabida motivos extraídos del arte egipcio, bizantino, medieval, mudéjar, etc., en un afortunado sincretismo decorativo (Gómez, 1998, 42-43). Ejemplos muy destacados de esta corriente, serían los panteones de la Familia Millán Sastre (1912), en estilo neomudéjar e influencias bizantinas [Figuras 1, 2 y 3]; la Capilla-panteón de Nuestra Señora del Consuelo (1915), con detalles y elementos neobizantinos [Figura 4]; o las tímidas referencias neoegipcias en algunos pequeños detalles decorativos a base de flores de loto, existente en panteones menores.

Frente a estas muestras, en cierta manera paganizadas, se buscará potenciar la espiritualidad católica empleando como referencia la arquitectura neogótica (Nicolás, 1992, 23). Esta referencia medieval enlaza con la moda catalana de principios de siglo de ensalzamiento de lo gótico, y que tanta influencia tendría sobre el desarrollo del modernismo catalán. Los ejemplos lorquinos de esta arquitectura funeraria neogótica son los panteones de Adela Cachá (1919) [Figura 5], del Vizconde de Huerta (c.a. 1915) [Figura 6], la Familia Casalduero (1914) o el panteón de Pedro Salas Soler [Figura 7].

En esta misma corriente de exaltación religiosa, existe un conjunto de panteones con características similares, del que puede ser origen el de la familia Abellán de 1907, que poseen diseños vernáculos que recuerdan la arquitectura barroca lorquina (Granados, 2012, 328), decorados con motivos figurativos [Figura 8]. Algunos ejemplos son los panteones de las familias Millana, Mellado, Benítez, García Martínez [Figura 9] y García Periago, entre otros [Figura 10].

Por último, un tercer grupo estaría representado por algunos ejemplos situados en la calle de San Clemente, como son los panteones de Ezequiel García (1911), de Mª del Buen Suceso Delgado [Figuras 11 y 12] y de José María Campoy [Figura 16], ambos fechados en 1912, y el panteón de José Pallarés Arcas de 1914 [Figuras 13 y 14], que remiten a la arquitectura de Pedro Cerdán al asociar motivos modernistas con otros de aire más clásico. El diseño de to-

Figuras 11 y 12. Panteón de Mª del Buen Suceso Delgado y Pedro Muñoz Peña (1912).
Fuente: Fotografías de los autores.

Figuras 13 y 14. Panteón de José Pallarés Arcas (1914).
Fuente: Fotografías de los autores.

dos estos panteones utiliza los mismos recursos compositivos y emplea las mismas formas y motivos decorativos, dando como resultado piezas arquitectónicas similares. Estos cuatro panteones conforman un conjunto homogéneo y aislado del resto del cementerio, al delimitar el espacio inmediato a los mismos mediante una rejería, también modernista. A este grupo se une el panteón neogótico de la familia Casalduero (1914) [Figura 15], que se ubica en el centro de la composición.

Existe un ejemplo similar, como es el panteón de Antonio Ramos Baeza (1916), también ubicado en la calle de San Clemente, pero separado del conjunto anterior [Figura 17]. Se trata de la misma composición, el mismo repertorio de elementos decorativos y el mismo aire modernista, que también se observan en los cuatro panteones anteriores. En el resto del cementerio se pueden encontrar otros elementos que hacen referencia a la estética modernista, como rejas [Figura 18], pináculos y relieves.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 117-128 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 15. Panteón neogótico de la familia Casalduero (1914). Figura 16. Panteón de José María Campoy (1912). Fuente: Fotografías de los autores.

Figura 17. Panteón de Antonio Ramos Baeza (1916). Figura 18. Reja del panteón de la familia García Periago (1912). Fuente: Fotografías de los autores.

3. LOS PANTEONES MODERNISTAS DEL CEMENTERIO DE LORCA: LEVANTAMIENTO GRÁFICO

Tras los terremotos del 11 de mayo de 2011 en Lorca, los panteones históricos del cementerio de San Clemente se vieron muy afectados. A día de hoy, muchos de ellos siguen sin ser restaurados, y algunas de las piezas decorativas y relieves que los coronaban (como cruces, antorchas y remates escultóricos) fueron desmontadas para evitar su caída.

A partir de la restitución ortofotográfica [Figura 19] realizada por José Enrique Segura Valera (Universidad Católica de Murcia, UCAM), los autores han llevado a cabo el levantamiento gráfico que se muestra a continuación [Figura 20].

4. CONCLUSIONES

La existencia de una oligarquía local de carácter muy conservador, no propició el desarrollo en Lorca de una arquitectura claramente modernista. La mayor parte de las obras emprendidas por los grandes terratenientes y las familias lorquinas ilustres se centró en la adecuación de antiguos caserones, dentro de un carácter historicista y ecléctico, que armonizaba dentro de la arquitectura tradicional de la ciudad.

Figura 19. Ortofoto del alzado general del conjunto de panteones modernistas del cementerio de San Clemente de Lorca. Fuente: Imagen de José Enrique Segura Valera.

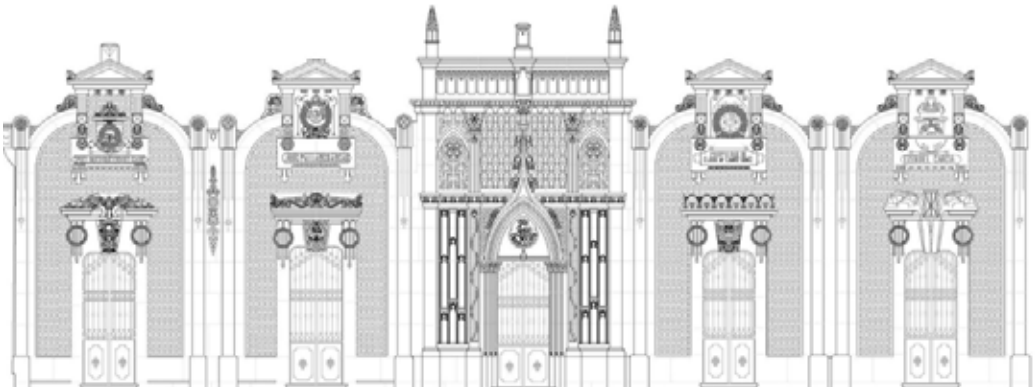


Figura 20. Alzado general del conjunto de panteones modernistas del cementerio de Lorca. Fuente: Elaboración propia

El impulso de la agricultura, la extensión de la ganadería, el inicio de un tímido desarrollo industrial y, sobre todo, el gran desarrollo minero del municipio ayudó a la concreción de un buen número de empresarios con aspiraciones de ascenso social. Junto a la pequeña burguesía de profesionales liberales y comerciantes, estas pretensiones sociales se hicieron evidentes en la decoración interior de casas y mansiones. En estos casos, sin tantos prejuicios y sin el peso de la tradición, el gusto modernista entraba en la arquitectura lorquina de mano de las artes decorativas. Un capítulo significativo se desarrollaría en la decoración de locales comerciales, donde el espíritu moderno y desenfadado que mostraba el Art Nouveau, servía como aliciente y reclamo.

Si la arquitectura residencial en Lorca había tenido un amplio desarrollo durante el último tercio del siglo XIX, tanto en la construcción de obra nueva como en la adaptación de edificaciones anteriores, la inauguración del cementerio de San Clemente, en 1900, supuso la oportunidad de desarrollar un nuevo tipo de arquitectura, esta vez funeraria, que utilizaba las corrientes artísticas de moda durante el cambio de siglo. Junto a ejemplos significativos de un carácter marcadamente ecléctico e historicista, destacan, dentro del conjunto, un grupo de pequeños panteones de impronta modernista, excepcionales en el contexto de la arquitectura local por su correcto diseño, sus detalles modernistas y un cierto aire clasicista, dentro de una estética vinculada con el arquitecto Pedro Cerdán.

Desde aquí nuestra reivindicación de estas pequeñas piezas arquitectónicas que suponen uno de los ejemplos más destacables de arquitectura modernista en Lorca.

Et lux in tenebris lucet… Y la luz brilló en las tinieblas.

NOTAS

1 — MARÍA DEL BUEN SUCESO DELGADO FERNÁNDEZ RUFETE (Lorca s. 1852 — Lorca 1921). Según datos aportados por la familia, el 23 de febrero de 1912 adquirió de la Junta de Administración del Cementerio de Lorca, por la cantidad de 300 pesetas, el solar donde edificar el panteón familiar, aunque en la portada figura el año 1911. Casada con el Catedrático de latín y literatura Pedro Muñoz Peña, al no tener descendencia lega el panteón a su sobrino Virgilio Delgado García, quien a su vez lo lega a su sobrina Ana Delgado Rubio y, de aquí, pasa a Antonia Laserna Delgado.

Su marido, licenciado en filología, destinado varios años en el instituto de Lorca (1867-1882), del cual fue director en dos ocasiones (entre 1867-1868 y, nuevamente, entre 1873-1875), se traslada (sobre 1883) como catedrático de Retórica y Poética al instituto de Valladolid, ciudad en la que publicará la mayoría de sus obras. Desde 1889 fue Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de dicha ciudad.

2 — JOSÉ PALLARÉS ARCAS (Lorca 1874 — Lorca 1972). Reconocido médico y cirujano del cual sus contemporáneos decían que "así sabe arrancar a la muerte sus víctimas, y ver llenos de salud y vida, a los que días antes de entregarse al experto cirujano honra de Lorca, conceptuábamos como enfermos sin remedio." (La Tarde de Lorca, martes 5 de mayo de 1914). Cursó estudios en Granada y Madrid, asentándose definitivamente en su Lorca natal. Fue alcalde de la ciudad entre 1923 y 1924.

3 — JOSÉ MARÍA CAMPOY GARCÍA (Lorca 1847 — Lorca 1934). Formado como sacerdote en el seminario de San Fulgencio de Murcia, fue ordenado en diciembre de 1897, nombrándosele coadjutor de la parroquial de San Mateo de Lorca (1872-1880), posteriormente pasaría como ecónomo a Santa María de Villena (Alicante) y, de allí, en 1881 a la Puebla de Don Fadrique (Granada). En 1887 obtiene el curato de Riópar (Albacete). En 1900 pasa al arzobispado de Toledo, agraciándosele con la parroquia de Lillo (Toledo), de donde fue nombrado Arcipreste y, finalmente, en 1902 pasaría a la parroquia de Santiago del Arrabal, de Toledo, ocupando en 1925 la parroquia de San Pedro, situada en la propia catedral de la ciudad, a la que se agregaba su filial de la Magdalena, cargo en el que permanecería hasta su muerte (MUÑOZ, 2014, 153).

Hombre letrado y de vastos conocimientos, tuvo gran implicación en la vida social, literaria e histórica de su ciudad natal y de Toledo que le acogió. Allí fue fundador de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas en 1916. Igualmente, fue miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia que simultaneó con el mismo carácter en la Pontificia Tiberina de Roma.

Nombrado primer cronista de la ciudad de Lorca en 1878, fue activo colaborador de revistas y periódicos, a veces bajo el seudónimo de "El Lurki", tales como el Eco de Lorca (del que fue director); Revista Contemporánea de Madrid; Gaceta Escolar de Madrid, Diario de Avisos; El Ateneo Lorquino; Diario de Lorca; Lorca Literaria o el Liceo Lorquino (CAMPOY, 2008; 15).

La actual inscripción en la fachada, "Propiedad de José María Campoy Gómez", tallada en una pieza de mármol blanco, fue puesta años después, en la década de 1940, cuando este se hace cargo como albacea testamentario, conjuntamente con su hijo José María Campoy García (hay concomitancia de nombres y apellidos) de los bienes de su tío, el cual legó a la familia el panteón (CAMPOY, 2008, 16).

4 — EZEQUIEL GARCÍA MARTÍNEZ (s. 1880 — s. 1954) Contador de fondos municipales en el Ayuntamiento de Lorca (1903-1940), también lo fue con anterioridad del Ayuntamiento de Logroño. Fue miembro de las Real Sociedad Económica de Amigos del País de Lorca, hombre de ideas conservadoras intentó un puesto en la política durante la Segunda República. Se casó con doña Soledad Alberola Martínez (Lorca s. 1883 – Lorca 1911) de cuyo matrimonio tuvieron dos hijos Miguel y Ezequiel (†1931).

En la portada aparece en forma de guirnalda el nombre de Soledad, y bajo el mismo en cartela "Ezequiel García", lo que ha llevado a pensar que la promotora del panteón era "Soledad Ezequiel García". Pensamos, a falta de disponer de más pruebas documentales, que el comitente realmente era su marido, quien le dedica el panteón a su mujer a su fallecimiento, con 38 años, en 1911.

5 — Extraído del Reglamento del Cementerio de San Clemente de la Ciudad de Lorca. Tipografía La Lorquina. Lorca, 1900. Sustituye al anterior Reglamento para el régimen, gobierno y administración económica del Cementerio de san Clemente de Lorca, de 1898, correspondiendo a los artículos 59 y 60.

BIBLIOGRAFÍA

Campoy Camacho, J.M. (2008). Escritos y estudios de un cronista de Loca: obra casi completa del presbítero D. José Mª Campoy García. Lorca.

Campoy García, J.M. (1966). Alcaldes de Lorca desde las cortes de Cádiz. Graficas Belkrom. Alcantarilla.

Gómez de Rueda, I. (1997). El Cementerio de Nuestro Padre Jesús de Murcia. Colección Cuadernos de Patrimonio Histórico-Artístico de Murcia, 42. Asociación Patrimonio Siglo XXI. Murcia.

Gómez de Rueda, I. (1998). El arte y el recuerdo. Formas escultóricas de la muerte en los cementerios de Murcia hasta las primeras décadas del siglo XX. Colección Biblioteca de Estudios Regionales 25. Real Academia Alfonso X El Sabio. Murcia.

Granados González, J. (2012): "Panteones históricos del cementerio de San Clemente, Lorca", Alberca, 10, pp. 327-332.

Ibáñez Vilches, J. A. (1990). "Cambios del paisaje urbano en los siglos XIX y XX". En VV.AA.: Lorca. Pasado y presente. Aportaciones a la historia de la Región de Murcia. Tomo II. Excmo. Ayuntamiento de Lorca. Lorca.

Moreno Atance, A. (2001). "Los cementerios en Lorca y su arquitectura", Clavis, 2, pp. 167-191.

Muñoz Clares, M. (1999). "Arte y Ciudad". En AA.VV.: Lorca Histórica. Historia, Arte y Literatura. Excmo. Ayuntamiento de Lorca. Lorca.

Muñoz Clares, M (2014). "Un manuscrito interesante para la historia local: Antigüedades de Lorca, de José María Campoy", *Alberca, 10.*

Nicolás Gómez, D. (1992). "El estilo neogótico a finales del siglo XIX en la arquitectura funeraria del cementerio de Ntro. Padre Jesús en Murcia y en otros cementerios", Murgetana, 85, pp. 21-32.

Nicolás Gómez, D. (1994). La morada de los vivos y la morada de los muertos: Arquitectura doméstica y funeraria en el siglo XIX en Murcia. Universidad de Murcia Murcia.

Pérez Rojas, F. J. (1990). "Urbanismo y arquitectura en Lorca a finales del XIX". En VV.AA.: Lorca. Pasado y presente. Aportaciones a la historia de la Región de Murcia. Tomo II. Excmo. Ayuntamiento de Lorca. Lorca, pp. 311-336.

Pérez Sánchez, A. E. (1982). "Presencia de Lorca en el arte español". En II ciclo de temas lorquinos. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Murcia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ARQUITECTURA MODERNISTA EN MELILLA: EL CASINO ESPAÑOL

MODERN ARCHITECTURE IN MELILLA: THE SPANISH CASINO

Julia García González

Julia García González, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, juliagargon@ugr.es.

RESUMEN

El Casino Español de Melilla constituye una de las obras más destacadas del arquitecto modernista Enrique Nieto y sin embargo no había sido estudiado en profundidad. En esta investigación pretendemos presentar las características histórico-artísticas del mismo para que adquiera al fin el papel que le corresponde dentro de la arquitectura monumental melillense y en la trayectoria profesional de su artífice con objeto de poder ser tutelada como corresponde.
La investigación expuesta deviene del informe histórico-artístico que realizamos sobre el edificio en el año 2012 tras un exhaustivo estudio, análisis de las fuentes existentes y trabajo de campo que ha sido revisado con motivo de este estudio.

Palabras clave: Modernismo; Melilla; Enrique Nieto; Patrimonio; Siglo XX; Conservación; Casino.

ABSTRACT

The Spanish casino of Melilla is one of the most distinguished work made by the modern architect Enrique Nieto. Nevertheless, it was not deeply studied. In this investigation we attempt to introduce the historic and artistic characteristic of that building to significate the important role it have related to the monumentary architecture in the town and in the profesional develop of the architect.
The shown investigation comes fron the historic and artistic report made for the building in the year 2012 as result of a specific study, analysis of the main resources, and Works that we reviewed for this research.

Keywords: Modernism; Melilla; Enrique Nieto; Heritage; XX Century; Preservation; Casino.

1. INTRODUCCIÓN

El interés de la ciudad de Melilla por conseguir la Declaración de Patrimonio de la Humanidad promovió el encargo, de manos de la Fundación Melilla Ciudad Monumental, de diversos informes histórico-artísticos sobre los principales edificios de la ciudad. En 2012 realizamos el informe del Casino Español y a continuación presentaremos aquella parte del estudio centrada en la importancia y características del Casino Español de Melilla como uno de los edificios desconocidos del arquitecto Enrique Nieto.

A continuación presentaremos las características histórico-artísticas del inmueble con objeto de que éste adquiera la entidad que le corresponde tanto en la trayectoria de su artífice, el arquitecto Enrique Nieto, como dentro del panorama nacional e internacional. Concretamente analizaremos, entre otros aspectos, el motivo de la construcción, su devenir histórico, características artísticas y estructurales, estado de conservación y enunciaremos la normativa urbanística a la que se adscribe, etc. a partir de los cuales hemos desarrollado una propuesta de actuación para su tutela que esperamos sea presentada de manera detallada en los próximos meses.

Figura 1. Ubicación del Casino Español enel entramado urbano de Melilla. Escala 1:5.000. Elaboración propia.

2. ORIGEN Y CONSTRUCCIÓN DEL CASINO ESPAÑOL DE MELILLA

El Casino Español es un inmueble construido en 1911 por Enrique Nieto, sito en el solar nº182 de la calle Canalejas nº 13, actualmente calle Ejército Español, inserta en el Barrio Reina Victoria, hoy conocido como Héroes de España dentro del 2º Distrito. Actualmente se encuentra en la parcela número 5557703 sobre un solar de 315m2 y 838m2 construidos, emplazado en la calle Ejercito Español nº 13, con la categoría de Bien de Interés Cultural dentro de la categoría de Conjunto Histórico, por Real Decreto 2753/1986 de 5 de Diciembre.

Se trata de un edificio que ha mantenido su denominación desde su construcción en 1911, debido a ejercer la función de Casino Español a lo largo de su andadura hasta 2012. Fue levantado por el arquitecto barcelonés Enrique Nieto en el actual Barrio de Héroes de España, correspondiente con el distrito 2. Situado en el ensanche Modernista, con una fachada abierta a la calle Ejercito Español, vierte su imagen hacia dos de las vías más transitadas de la ciudad, tanto por si disposición urbana, al estar situado en un manzana cercana a Plaza de España, como por su uso comercial.

Al haber mantenido su funcionalidad desde el momento de construcción, en 1911, debemos retrotraernos, antes de centrarnos en las edades históricas que marcan el devenir del edificio, en el origen de la construcción de la sociedad que conforma el Casino Español. La sociedad recreativa se fundó como círculo mercantil en 1898 y adquiere su nombre actual en 1900. Su primera ubicación fue el Torreón de las Cabras, que daba acceso a la planta baja de la casa de D. Manuel Ferrer, posteriormente se trasladó a la calle Alta en Melilla la Vieja, para situarse, a partir de 1904, en un barracón de madera en la calle General Macías conocida en ese momento como “muro x”. El proyecto fue ideado por la sociedad burguesa de Melilla, ya que siendo presidente Pablo Vallescá de la Cámara de Comercio, su secretario, Jaime Tur y Mary, decide dotar a la sociedad de un inmueble apto para los socios.

No extraña por tanto el cambio de denominación de la sociedad a Casino, si tenemos en cuenta, las características de los mismos ni

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |129-138 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

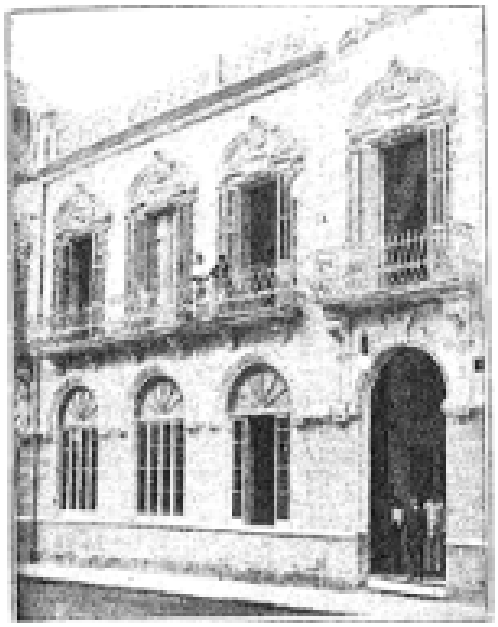


Figura 2. Fachada del Casino Español en 1912. Extraído de:Anónimo. "Melilla: Casino Español". Unión Ilustrada (Melilla), 15 dediciembre de 1912.

la contratación de Enrique Nieto, arquitecto modernista, para su construcción. El primer punto deviene del siglo XIX, momento en que la alta sociedad europea empieza a vincular este término a espacios destinados al recreo y al juego, urbanizándolos y manteniendo el uso como espacio de acogida de ilustrados en los que desarrollar tertulias, etc. Es la época en que la burguesía empieza a adquirir un espacio destacado dentro de la sociedad, y ello hace que surjan tipologías arquitectónicas vinculadas al ocio de esta nueva clase social, permitiendo que proliferen sociedades recreativas como los casinos, ateneos, salones de té, sociedades de música, etc. propiciando la creación de empresas como el Telegrama del Rif, puesto que se crean como espacio de ocio para aquellos grupos de hombres que disponían de él. De este modo, vemos, de manos de Rafael Villena y Ángel Luis López, expertos en casinos españoles, como el juego en este espacio propicia las relaciones sociales, políticas y económicas de la ciudad (Villena y López, ¿????: 456).

En lo que al ámbito español se refiere, se convirtieron en los lugares más sociales de la Edad Moderna y aunque las restrictivas normas de Fernando VII impidieron su expansión a principios de siglo, tuvieron gran auge en época de Isabel II, puesto que se puede observar que no sólo las ciudades poseían uno o varios casinos, sino también múltiples pueblos del territorio español. En lo que respecta a su segundo término, "español", debemos señalar que lo comparte con otros situados fuera de España y creados por españoles, como sociedades de recreo en Buenos Aires o México a finales del s. XIX. En este caso, consideramos que el nombre le permite, por un lado, reafirmase en su nacionalidad y por otro diferenciarse del Casino Militar, existente en el ciudad de Melilla[1].

2.1. Contexto artístico

El Casino Español se encuentra inmerso en un periodo que coincide con el desarrollo y esplendor del Modernismo en la ciudad de Melilla, que según Salvador Gallego presenta una cronología que a grandes rasgos fluctúa entre 1888 y 1926, es decir, entre la celebración de la Exposición Universal de Barcelona y la muerte de Antonio Gaudí. Aunque ciertos estudios melillenses aceptan señalar un punto de partida distinto en el año 1909 como inicio del fenómeno modernista, al coincidir con la llegada del arquitecto Enrique Nieto a la ciudad (Gallego, 1998).

El nacimiento del movimiento modernista en Melilla coincide con los cambios políticos, sociales y económicos que se dan en Melilla y que favorecen su desarrollo. A nivel político Melilla se convierte en la capital del Protectorado español en Marruecos, provocando la dependencia de regiones anexas a ella. Así se convierte en una ciudad de gran influencia y al mismo tiempo independiente. A ello habría que añadir el aumento demográfico debido a la inmigración, unido al crecimiento de la clase media son otros de los factores que promueven la creación de inmuebles de carácter privado y comercial, convirtiendo a Melilla en un centro económico destacado. Otro factor a reseñar es la relación comercial con Cataluña y el estallido económico con la explotación de las minas del Rif, pertenecientes a la familia Güell, comprobando así que la burguesía catalana apostaba por el comercio con Ceuta y

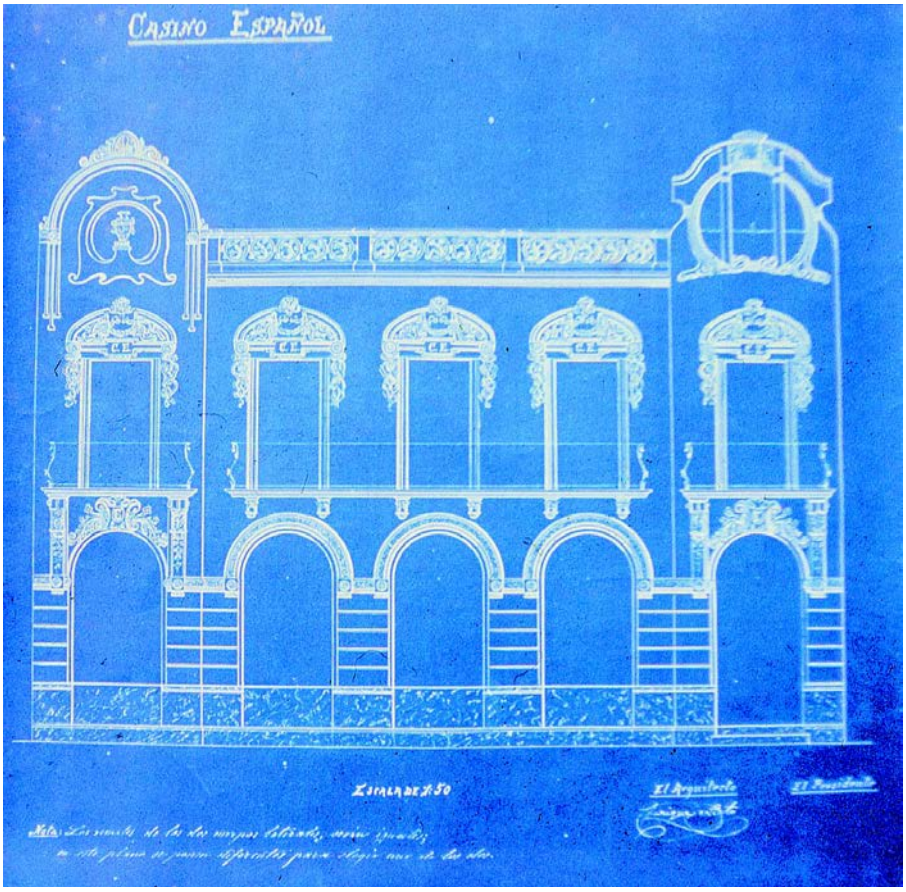


Figura 3 Alzado del Proyecto de fachada para el Casino Español realizado por Enrique Nieto en 1911.
Cedida por Salvador Gallego Aranda.

Melilla, por su buena situación geográfica y el efecto de las operaciones militares de 1893 y 1909.

2.2. Construcción del Casino Español

Volviendo de nuevo a la construcción del Casino, cabe señalar que el solar número 182 en el que se edifica, salió a subasta el 15 de abril de 1910, siendo adjudicado a D. Cristóbal Fábregas Fernández Delgado por la suma de 4.404´50 pesetas, y se escrituró en la notaría del Licenciado D. Roberto Cano Flores cinco días más tarde. Ese mismo año los socios emiten 120 obligaciones de 250 pesetas con el que compran el solar a 24 pesetas el metro cuadrado (Melilla Hoy, 20, noviembre, 1910). Meses más tarde, D. Jaime Tur y Mary, periodista balear residente en Melilla desde 1903, cuyo establecimiento en la ciudad africana se debe a que su suegro era un coronel residente en la misma era, en aquel momento secretario de la Cámara de Comercio bajo la presidencia de D. Pablo Vallescá y director de La Gaceta de Melilla, anuncia en enero de 1911 a los contratistas melillenses que pueden consultar los planos y pliegos de condiciones del inmueble que se convertirá en Casino Español (Gallego, 2010:56-59).

El primer concurso fue anulado, convocándose a principios de febrero, y dando de plazo hasta las 00 h. del 15 de ese mes. El día 16 de febrero de 1911, por acuerdo de la Junta Directiva del Casino se decide conceder la construcción de la obra a Don Gregorio Aldudo. Así, el 21 de abril el ingeniero de la Junta de Arbitrios, D. José de la Gándara, autoriza el proyecto a Aldudo siendo el arquitecto Enrique Nieto.

En enero de 1911 comienzan las obras en un solar con una perímetro de 315 m2, y seis meses más tarde estas han terminado. Nieto

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |129-138 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4. Fachada del Casino Español. 2011. Elaboración propia.

plantea la creación de un edificio señorial de dos plantas, siguiendo las normas de edificación de la ciudad, con una única fachada hacia la calle Canalejas (hoy denominada Ejército Español). El proyecto presenta la peculiaridad, único en los trabajos de Nieto, de realizar un doble remate para el edificio, y aunque conservamos una fotografía del mismo anterior a 1924, no se puede precisar si escoge uno u otro, ya que en 1924, al construir una altura más, este remate se pierde.

Debido a la gran cantidad de actividades y de socios que constituían el casino se hace necesario la apertura de nuevas estancias. La primera ampliación de la sociedad recreativa comienza el 27 de febrero de 1917 de manos de Enrique Nieto como arquitecto y siendo maestro de obras Don Juan Sánchez, decoradores los maestros Vergés y López. Concretamente, se crean dos nuevos salones que dan a parar a la Avenida Juan Carlos I, en aquel momento Calle Alfonso XIII, que serán inaugurados el 7 de junio de 1917. El presidente del Casino y promotor de esta empresa, f Don Juan Muñoz, señalaba en prensa que por su confort, estética e iluminación se habían convertido en espacios muy demandados. (ABC, 2, enero, 1918).

Posteriormente se desarrollan otras reformas que siguen teniendo por objeto hacer frente a las necesidades que va presentando el casino debido a su uso, como las desarrolladas en las columnas en septiembre de 1919, otras en mayo de 1921, en que se crea la mampara de acceso situada en el vestíbulo, o en julio de ese mismo año, en que se construye el hall a la altura del primer hollado y se sitúan en el inmueble dos columnas superpuestas. La última gran reforma consistente en la creación de una segunda planta junto a su remate en fachada, en julio de 1924.

2.3. Las características del Casino Español dentro de la arquitectura modernista melillense

Es un edificio claramente modernista, de principios de siglo, que presenta multitud de características de este estilo junto a guiños característicos del autor. Es uno de los más sobresalientes de la ciudad de Melilla por su ornamentación floral, característica del Modernismo, en la primera planta, combinado con un estilo más clásico en la segunda planta.

El proyecto originario presentaba en su alzado dos plantas para el cual realiza como aspecto peculiar un doble remate que fue eliminado al construir en 1924 un segundo nivel. Así, actualmente consta de planta baja de uso comercial y dos plantas, es decir, un edificio de poca elevación a pesar de que en 1910 se autoriza la posibilidad de que los edificios poseyeran más alturas.

En su alzado poseía planta baja y primer piso. La entrada, siguiendo el estilo modernista característico de Enrique Nieto y presente por ejemplo en la casa Batllo, en la que él colabora, se sitúa en el lateral derecho de la fachada conformando tres calles, siendo las extremas idénticas en su decoración. La fachada vierte sobre la calle Ejercito Español y se corresponde al número 13, situándose, en su día, una entrada de carácter secundario en la calle Avenida Rey Juan Carlos, en la que encontramos otros edificios realizados por Enrique Nieto en estilo modernista, como La de Casa Baños o La Reconquista. presenta dimensiones prácticamente cuadrangulares al ser tanto en altura como en extensión de unos 18 metros aproximadamente. Además consta de una composición simétrica y tripartita, estructurada en planta baja y dos pisos. La calle central, con unas dimensiones de 10.41m, posee tres vanos en cada uno de sus pisos. En el bajo, se abren actualmente tres arcos de medio punto rematados en sus extremos por dos cuerpos cuadrangulares de los que penden gotas y presenta en su centro decoración de carácter circular en relieve, que protegen grandes vanos acristalados, que en la actualidad sirven como entrada al establecimiento, el de la izquierda, y a escaparates los dos de la derecha. Todos los vanos se encuentran enlazados por su línea de impostas mediante una guirnalda rugosa.

Figura 5. Escalera de tipo imperial del Casino Español. 2011. Elaboración propia.

En el primer piso la decoración se vuelve más profusa, símbolo de su majestuosidad y primacía con respecto a las demás. En esta ocasión los vanos, con ventanas metálicas, aparecen cobijados por una estructura adintelada sobre la que se sitúa un frontón semicircular, en cuyo friso se abre una cartela en la que se repiten con letras capitales y en un color diferenciado, para que puedan verse con claridad (dorado sobre gris), las iniciales del nombre del edificio, es decir, C.E del que penden una vez más las características gotas de un entablamento clásico. Los tímpanos poseen decoración vegetal que se expande por el mismo a partir de la clave del arco con forma de hoja astada. Los enmarques son de decoración floral y finalizan en festones, cuya decoración es de lazos que envuelven glomeratas. Estos tres vanos quedan recogidos por un único cierre de forja com-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |129-138 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

puesto por unos barandales que asientan, preñados en su base, balaustres con dos hileras de ornamentos florales, siendo la inferior de mayor tamaño, decoración que también observamos en el interior del edificio, por ejemplo, en la barandilla forjada de la escalera. Las ménsulas que sustentan a modo decorativo la balconada presentan una sencilla ornamentación mediante motivos florales y vegetales. Está descripción es extensiva al resto de ménsulas de la fachada, exceptuando las pertenecientes a la balaustrada de fábrica.

La última planta de la calle central presenta tres vanos adintelados, una vez más, con ventanas metálicas, que soportan un frontón semicircular fragmentado en sus extremos. Los tímpanos se encuentran centrados por un cuerpo oval en relieve y repleto de movimiento, asentado sobre una gran hoja de acanto extendida llena de volumen. La clave está conformada por dos volutas sobre las que sobresale una espléndida hoja de acanto. En este caso los vanos se ofrecen a balcones individuales con idéntico cierre de forja que el estudiado en la primera planta.

En cuanto a las calles laterales, son simétricas en lo concerniente a su estructura y decoración de fachada. De este modo en la planta baja se disponen dos vanos abiertos enmarcados por pilastras. El derecho, en la actualidad, es la entrada a la Sede Social del Casino, es decir, al inmueble, y el izquierdo es otro escaparate del establecimiento comercial Springfield. Los vanos rematados en semicírculo aparecen coronados por una orla tipográfica situada en su albanega que muestra de nuevo las iniciales del Casino español, pero en esta ocasión, superpuesta. Dos guirnaldas vegetales nacen a cada lado del escudo, aportándole volumetría y movimiento a la planta baja, al mismo tempo que resalta las entradas al inmueble. Ambos vanos se encuentran cercados por dos pilastrillas, una a cada lado del arco, que parten de las ménsulas del balcón superior. Estas pilastrillas también ofrecen decoración: su capitel muestra una hoja de acanto de la que pende una guirnalda que discurre por el fuste de la pilastrilla. La basa esta constituida por el cuerpo cuadrangular, al que hacíamos referencia al comienzo de la descripción, y que se repite en la planta baja del cuerpo central.

Los vanos del primer y segundo cuerpo son idénticos a los descritos en sus correspondientes calles centrales, con la salvedad de que la balaustrada de los vanos que cierran la primera planta no es de forja sino de fábrica, en un estilo más clásico, presentando únicamente decoración en forma de guirnalda en los fustes de los pilares, situados en los extremos. Otra de las peculiaridades de estos vanos es que sus ménsulas, son de mayor tamaño, aunque presentan una decoración bastante sencilla a base de cuatro líneas verticales en relieve. En conjunto cabe señalar que esta sencillez decorativa es característica de la arquitectura de Enrique Nieto hasta 1920, puesto que a partir de esta fecha y hasta 1930, es decir, momento de plenitud del modernismo melillense, la ornamentación es más recargada y laboriosa.

El remate posee una balaustrada enlazada de fábrica en el cuerpo central, que geometriza la fachada y que descansa sobre un entablamento denticulado que recorre la parte superior de la fachada. Esta balaustrada presenta dos pilares en concordancia con los huecos entre vanos de los pisos inferiores, con escuetos festones vegetales en su fuste. En los extremos se sitúan dos remates almenados con decoración de carácter secesionista. En los extremos discurre un merlón central de 2.55 metros de ancho cercada por otros dos de 0.69 m. de ancho. La decoración del merlón central consta de un festón de tres líneas enmarcado por dos guirnaldas y rematado por una terminación de estilo secesionista. En las laterales se disponen de nuevo un festón de tres líneas rematado por una decoración de similares características.

En lo que concierne a la planta, tan sólo conservamos el plano realizado por Nieto correspondiente a la planta baja, lo cual nos permite conocer el estado originario

de la misma, ya que ha sido la que más modificaciones ha sufrido debido a los cambios de uso al convertirse en el Restaurante Don Vito y, en la actualidad, ser el local de la marca comercial Springfield en la ciudad. Además, debemos tener en cuenta la ampliación de la misma en 1917, realizada por Enrique Nieto, estudiada con detenimiento más adelante. Tal y como podemos observar en el plano realizado por Nieto, la entrada principal se encuentra en el extremo derecho de la fachada, que da acceso al vestíbulo es de planta rectangular. En éste se sitúan las escaleras de acceso al piso superior y una de las entradas al Salón del Café, de planta rectangular, la zona de mayores dimensiones de la planta baja que permitía entrar al Salón del tresillo, que presentaba las mismas características y dimensiones que el vestíbulo, a partir del cual se accedía, entre otros, al salón del Café, al salón del billar, etc. Estos salones, poseían un carácter más íntimo, tanto por ser de menores dimensiones y de planta cuadrada como por situarse en el interior del edificio. Al fondo del mismo se sitúan los espacios de servicio, tales como la zona de cocina detrás de la escalera, baños, pasillos secundarios y otras dependencias.

A través de la escalera de tipo imperial se ascendía a la primera planta, que daba a parar a un pasillo que recorría toda la planta de este a oeste del inmueble y que daba acceso al salón de juegos, conformado por dos dependencias: una de mayor tamaño que se corresponde con los balcones centrales de la fachada, y otra más íntima y de acceso restringido que se correspondería con el espacio determinado en el piso inferior por el Salón del tresillo. Al fondo se sitúa la biblioteca, con dos cuartos de menores dimensiones destinados al bibliotecario, aunque ésta se redujera al crearse un bar en parte de ella. Por último, esta planta también disponía de aseos y otras dependencias menores.

Para finalizar esta descripción debemos señalar que la planta alta, a pesar de construirse trece años después, presentaba la misma disposición espacial que el cuerpo medio, conociéndose la sala situada al final del salón principal con el nombre de "el quirófano", por llevarse a cabo en ella largas partidas de póker de diez jugadores.

2.4. Usos del Casino Español a lo largo de su historia

A pesar de que en la actualidad el Casino posee la misma función para la que fue creado, no ha ocurrido así a lo largo de su historia pues el edificio ha estado expuesto a los avatares históricos y necesidades de la ciudad. Entre los cambios de uso destaca el convertirse en 1921 en Hospital de Sangre junto a otros edificios como la Cámara de Comercio (ABC, 1921).

Además, con motivo de la Guerra Civil, hubo intentos por acabar con el Casino, por ser un centro de diálogo y reunión durante la II República, forzando el pago de un crédito hipotecario salvado por el capital privado aportado por los miembros de la Junta. Durante el Franquismo siguió siendo un centro neurálgico de reunión al permitir la Delegación de Gobierno, mediante compensación económica, el juego y la celebración de campeonatos de ajedrez, billar, etc., aunque estaba prohibido en el resto de España, así como la celebración de actos como el Carnaval.

A partir de la década de los 60, con la extensión de la televisión en los hogares, comienza el descenso de socios, hecho que se aletargó en 1978 con la disposición de un bingo en la planta baja. Ahora bien, debido a las pérdidas, en 1986 se pusieron en venta los salones (bar y salón de lectura) que miraban hacía la Avenida de Juan Carlos I, lo que conllevó alrededor de cuatrocientas bajas, situando en cien el número de socios en 1994. Para mejorar los problemas económicos del Casino, que a finales del siglo XX presentaba una deuda de unos diecisiete millones de pesetas, la Junta Directiva intentó vender el resto de la planta baja, pero la iniciativa fue reprimida por los socios y llevó a tomar otra alternativa, como el alquiler de la misma y la firma de un crédito hipotecario. Además, en los

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |129-138 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

últimos años, para evitar su desaparición como espacio social de la ciudad, se han llevado a cabo iniciativas como la apertura al público de su interesante biblioteca con más de 5000 volúmenes, la realización de exposiciones, conferencias y otras actividades culturales. Sin embargo, pese a los esfuerzos, no ha recuperado la entidad poseída quizá por la falta de una buena divulgación de los trabajos.

Desde el siglo XX el Casino ofrece una degradación tanto estructural y ornamental como de base social y económica. Por un lado, la falta de mantenimiento y reformas estructurales han llevado a que se produzcan afecciones, como la entrada de humedades, que hicieron que en 1995 se desprendiera parte del techo de la biblioteca. Ello, junto a la falta de capital de la sociedad por la radical disminución de socios motivó que la Junta Directiva pidiera al cuerpo de Bomberos de la ciudad que realizaran el saneamiento de la fachada del inmueble, hecho que se llevó a cabo en 1999.

3. CONCLUSIONES

Por sus características y singularidades histórico-artísticas queda patente que el Casino Español constituye una de las grandes obras de Enrique Nieto. Entre las ya señaladas podemos destacar que a nivel social su uso recreativo que se ha mantenido a lo largo de la historia por la sociedad civil que lo levanta, a pesar de que la planta baja posea ahora un uso comercial. En la actualidad, debido a los cambios en las costumbres sociales se encuentra en decaimiento y ello afecta estructuralmente al edificio pero es palmario el deseo de la ejecutiva por poder afrontar una restauración completa del mismo y abrirse a la ciudadanía.

A nivel artístico muestra características únicas que consideramos deben ser ensalzadas, al hacer de nuestro inmueble un espacio singular en la arquitectura modernista, en la obra de Enrique Nieto y en la ciudad de Melilla en la actualidad. Destaca por la rapidez de su construcción y su calidad estructural pues tiene más de cien años y no ha sido sometido a reformas estructurales; el hecho de que Enrique Nieto presentara en su proyecto dos posibilidades de remate del edificio, y desgraciadamente, a pesar de que se conservan imágenes anteriores a la construcción de un segundo cuerpo en 1924, estas no nos permiten conocer por cual se declinaron los socios del casino debido al encuadre de las misma. Además, no sólo el edificio posee cualidades artísticas sino que éste acoge importantes bienes inmuebles en estilo modernista que han sido recogidos en un catálogo que esperamos presentar este año. Por último, consideramos peculiar el que Nieto en esta obra no imprima su sello personal situando una cartela como hace en la mayoría de edificios que interviene.

NOTAS

1 Es interesante al respecto los datos recogidos en el periódico Blanco y Negro de 24 de febrero de 1935, en el que se señala que la idea de la presencia de un casino en Marruecos es fundamental para aquellas ciudades españolas en África, ya que crea un lazo de unidad con la Península, recuerda a la patria y sirve para dar hospitalidad a la razas de Marruecos (Meléndez, 1998).

BIBLIOGRAFÍA

Bravo A. (1996). *La construcción de una ciudad europea en el contexto norte africano*. Arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea. Ciudad Autónoma de Melilla y Universidad de Málaga. Melilla.

Bravo A., Hinojo A. (2003). *Catálogo de Arquitectura 1895-1961*. Consejería de Fomento. Melilla.

Gallego S. (1994). *Una característica más en la Obra del arquitecto Enrique Nieto en Melilla: la cartela*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 25, 77–86.

Gallego S. (1996). *Enrique Nieto en Melilla: la ciudad proyectada*. Centro Asociado de la UNED en Melilla y Universidad de Granada.

Gallego S. (1998). *Modernismo arquitectónico melillense: génesis y epílogo del volumetrismo floral*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 29, 133–145.

Gallego S. (2005). *Enrique Nieto* (1880–1954): biografía de un arquitecto. Fundación Melilla Ciudad Monumental. Melilla.

Gallego S. (2010). *Enrique Nieto: un paseo por su arquitectura*. Fundación Melilla Ciudad Monumental. Melilla.

Gallego S. (2010). *La figura del arquitecto Enrique Nieto en el centenario de su llegada a Melilla* (14-mayo-1909). Akros, 9, 51–58.

Henares, I., Gallego, S. (2000). *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*. Departamento

de Historia del Arte de la Universidad de Granada y EMVISMESA. Melilla.

Hernández J.A., Bravo A. (2006). *Plan Especial de Protección y Ordenación del Ensanche Modernista y Racionalista de Melilla*. Documento de aprobación inicial. Melilla.

Hinojo D. (2003). *Catálogo de Arquitectura 1895-1961*. Consejería de Fomento. Melilla.

Martínez-Hidalgo C., Moreno A., Rico L., Villa I. (2005). Proyecto Fin de Carrera, *Melilla Modernista: Historia y Arquitectura*. Barcelona.

Meléndez, Á. "*El Casino Español en su centenario cumpleaños requiere la ayuda de todos*". Melilla Hoy (Melilla), 29 de noviembre de 1998.

Villena, R., López, A.L. (2003). *Espacio privado, dimensión pública: Hacia una caracterización del Casino en la España Contemporánea*. Hispania, LXIII/2, 214. 443-466.

VV,AA. (2002). *Guía histórico, artística y turística de Melilla*. Everest. Melilla.

NORMATIVA CONSULTADA

LPHE, Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Normas urbanísticas de Melilla, PEPRI 2006.

R.D. 2751/1986, 5 de diciembre, Declaración de Bien de Interés Cultural, con la categoría de Conjunto Histórico, de una zona de la Ciudad de Melilla.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL CASINO DE MULA: UNA OBRA MODERNISTA DE PEDRO CERDÁN

THE CASINO OF MULA: A MODERNIST WORK OF PEDRO CERDÁN

José Antonio Zapata Parra, Juan Fernández del Toro

José Antonio Zapata Parra, Ayuntamiento de Mula, jzapata@aytomula.es
Juan Fernández del Toro, Universidad Politécnica de Cartagena, juanfdt@gmail.com

RESUMEN

A principios del siglo XX, la incipiente burguesía muleña decide remodelar el Casino de la ciudad, instalado desde sus inicios en el Pósito Municipal. El antiguo granero había sido vendido a finales de la década de los 80 del siglo XIX a un particular que lo arrendó a la Sociedad del Casino. Tras las gestiones de don Juan Antonio Perea, Gobernador Civil de varias provincias y amigo personal del arquitecto Pedro Cerdán, será éste quien realice el proyecto de remodelación y ampliación del Casino en 1908, obra que le dará un aire noble e introducirá elementos característicos de estilo modernista como los que podemos ver en la escalera, la galería, la sala de lectura o el salón de baile, que nos recuerdan a otros edificios similares en la Región de Murcia.

Palabras clave: Casino, Pósito, Modernismo, Cerdán, Escaleras, Salón de Baile.

ABSTRACT

At the begining of the 20th century, the emerging middle-class in Mula decides to restyle the Casino of the city, set up from its origins in the municipal public granary. The old granary had been sold at the end of the de decade of the 80's from the 19th century to an individual who rented it to the Casino Society. After the procedures by Mr. Juan Antonio Perea, Civil Governor of several provinces and close friend of architect Pedro Celdran, he will carry out the restyling and enlargement of the casino in 1908, work which will turn it into a nobility style and will introduce modernist elements as those we can see in the stairs, in the gallery, the reading lounge or the dance hall, which will remind us to other similar building in the Region of Murcia.

Keywords: Casino, Public granary, Art Nouveau, Cerdán, Stairs, Dance hall

1. INTRODUCCIÓN

El modernismo, como estilo arquitectónico, ha sido estudiado de manera habitual en la Región de Murcia desde el análisis de edificaciones concretas y a través de los artífices que lo desarrollaron entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Arquitectos como Pedro Cerdán, Justo Millán, Víctor Beltrí, José Antonio Rodríguez, etc., han sido profundamente estudiados, así como sus principales obras en Murcia, Cartagena, La Unión, Águilas, etc. (Nicolás Gómez, 1993), es decir, en las principales ciudades de la Región de Murcia y otros municipios donde la incipiente actividad minera e industrial tuvo su reflejo en la sociedad con la aparición y el incremento del estamento burgués. Sin embargo, ciudades del interior de la Región, como pueden ser Mula, Bullas, Caravaca, Alhama de Murcia, Totana o Lorca han pasado desapercibidas, aunque tienen ejemplos singulares de edificios modernistas. Estas obras surgieron en lugares "*donde se produjo el encuentro entre un cliente adinerado con un artífice que estuviese lo imprescindiblemente informado sobre las últimas tendencias*" (Moreno Sánchez, 1972:

Figura 1. Fachada principal del Casino de Mula.

82). En nuestro caso, el cliente fue la Sociedad del Casino de Mula y el artífice, el arquitecto Pedro Cerdán, uno de los máximos exponentes del modernismo en la Región de Murcia. La conjunción de ambos elementos tuvo como resultado "*El Proyecto de Reforma y Ensanche del Casino de Mula*", redactado en 1908, pero ejecutado, como más adelante veremos, entre 1914 y 1922. Tanto el proyecto, como la obra, habían pasado desapercibidos en los principales estudios sobre el modernismo y la figura de Pedro Cerdán (Nicolás Gómez, 1987 y 1988). La primera referencia al Casino como obra de Cerdán se publicó escuetamente en el periódico La Opinión de Murcia en el año 2000, por Juan González Castaño, Cronista Oficial de la Ciudad de Mula (González Castaño, 2000). En el año 2015, con la aparición de una nueva monografía dedicada al arquitecto se hace referencia al proyecto del Casino de Mula, pero apenas le dedican una líneas (Montes Bernárdez, 2015: 17), de ahí que hayamos decidido realizar, dentro del marco del «Congreso Internacional sobre el Modernismo en el Arco del Mediterráneo», un estudio del proyecto, de la ejecución de la obra y de los rasgos modernistas contenidos en este emblemático edificio de Mula

2. ORÍGENES DE LA SOCIEDAD DEL CASINO DE MULA Y SU SEDE

Las primeras noticias sobre la Sociedad del Casino y su sede las encontramos en las actas capitulares del Ayuntamiento, concretamente en octubre y noviembre de 1871, cuando el concejo autorizaba y arrendaba por seis años a la Sociedad el alquiler de las habitaciones bajas del Pósito o granero municipal para adecuarlas a sus actividades (Actas Capitulares, 1871: 26-X-1871 y 23-XI-1871). El Pósito había sido construido en 1741 junto a las Casas Consistoriales, en el flanco sur de la Plaza Pública (González Castaño, 1992: 70). Meses después, en marzo de 1872, se colocó en el establecimiento un letrero con la palabra "CASINO" (Actas Capitulares, 1872: 3-III-1872), solicitando al año siguiente permiso para construir una habitación superior y realizar otras mejoras (Actas Capitulares, 1873: 29-VI-1873).

Sin embargo, la Sociedad del Casino tuvo que abandonar el Pósito, el Ayuntamiento no tenía permiso por parte del Gobernador Civil

Figura 2. A la izquierda: Fotografía, fechada en 10 de julio de 1920, de los socios del Casino en la galería central del mismo (Archivo Municipal de Mula). A la derecha: la Plaza del Ayuntamiento de Mula hacia 1920, donde puede verse la marquesina del Casino (Archivo Municipal de Mula).

para que tuviera dicho uso. En 1877 se trasladan a una casa solariega, propiedad de don Pío Ladrón de Guevara, uno de los miembros del Casino (Actas del Casino, 1877-1888: 28-VI-1879). Tras el traslado, la planta baja del Pósito pasará a ser Sala del Juzgado, según la autorización del Gobernador Civil (Actas Capitulares, 1877: 14-X-1877). En casa de Pío Ladrón de Guevara apenas estarán dos años, pues en febrero de 1879, tras estudiar tres posibles casas para su arrendamiento como sede del Casino, optan por la de don José Valcárcel Ussel de Guimbarda (Actas del Casino, 1877-1888: 2-II-1879 y 5-II-1879). La casa se encontraba en la calle Cucharadas nº 2, donde tuvieron que realizar una serie de obras para adecuar la vivienda al uso de Casino, vendiendo parte de los enseres que tenían en la anterior sede (Actas del Casino, 1877-1888: 5-V-1879 y 28-VI-1879).

En 1884 volvemos a encontrar de nuevo como sede del Casino el Pósito. Como sucedió en 1877, hay una nueva orden del Gobernador Civil de retirar el tal uso para el granero público por ser ilegal (Actas Capitulares, 1884: 1-VI-1884). Pero a pesar de las insistencias del Gobierno Provincial, la Sociedad del Casino ya nunca abandonará el Pósito. La solución llegaría con la venta entre 1888 y 1889 del granero municipal a un particular llamado Bernardino Navarro Martínez, quien a su vez lo vendió a la Sociedad del Casino en 1892 (Fondo Casino, Escritura de 1901). Tras la compra, varios de los socios adquirieron acciones por valor de 120 y 125 pesetas para remodelarlo y adaptarlo a las necesidades de la institución (González Castaño, 2000). Pocos años después, en 1899, la Sociedad adquirió unas casas y solares por la parte de mediodía, con el objetivo de ampliar la sede del Casino en un futuro (Fondo Casino, Escritura de 1901).

3. EL ENCARGO AL ARQUITECTO D. PEDRO CERDÁN MARTÍNEZ

La Sociedad del Casino de Mula adquirió notable importancia en pocos años, creciendo el número de socios. En el momento de su fundación eran 72 miembros, cifra que llegó a alcanzar los 200 socios hacía 1896, cuando se fusionó con el Círculo Liberal, asociación existente hacía algunos años, pero en decadencia (Zapata Gutiérrez, 2010: 13). La mayoría de los socios eran destacados miembros del partido conservador local, encontrándose entre ellos Juan Antonio Perea Martínez, Gobernador Civil de varias provincias y posterior Director General de Obras Públicas. A través de su amistad con el arquitecto Pedro Cerdán se le encargó, en abril de 1908, la redacción del proyecto (Proyecto de reforma y ensanche del Casino de Mula, 1908).

En esos momentos, Pedro Cerdán era el Arquitecto Provincial y había proyectado y ejecutado numerosas obras de estilo modernista, como el Grupo Escolar de "Baquero Almansa" y el "Museo de Murcia" en 1905 (Nicolás Gómez, 1988), obras auspiciadas por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, don Juan de la Cierva y Peñafiel, destacado político conservador de origen muleño, amigo de Juan Antonio Perea y del propio arquitecto. Sin embargo, el proyecto y obra que le hacía el indicado para el Casino de Mula fue el de ampliación del

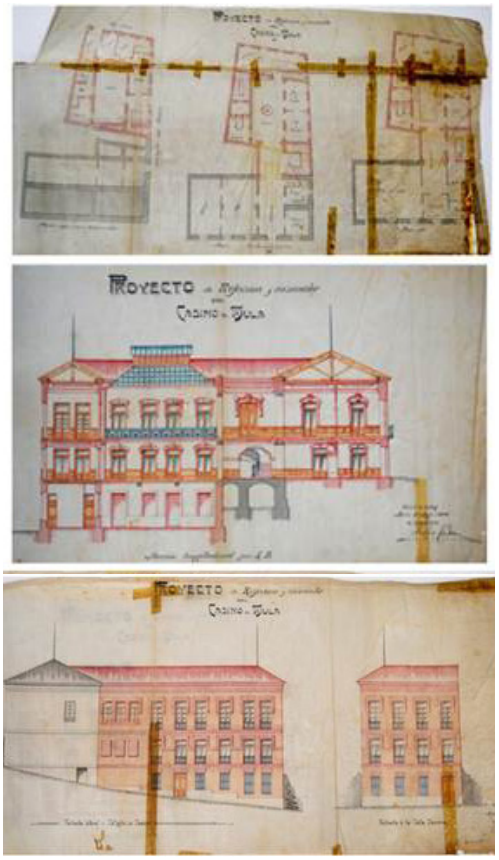


Figura 3. Planos del Casino de Mula realizados por Pedro Cerdán (Proyecto de reforma y ensanche del Casino de Mula, 1908).

Casino de Murcia y su fachada, ejecutada entre 1899 y 1902 (Vera Botí, 1991).

4. PROYECTO DE REFORMA Y ENSANCHE DEL CASINO DE MULA

En abril de 1908 llega Pedro Cerdán a Mula con la intención de recoger todos los datos necesarios para la redacción del proyecto de reforma y ensanche del Casino de Mula. Tanto el viaje, como su hospedaje en la ciudad, fueron costeados por la Sociedad del Casino, para lo cual invirtieron un total de 28 pesetas (Cuentas del Casino, 1908-1909: 30-IV-1908). No tardó mucho en hacer entrega del proyecto, pues está fechado a 31 de mayo de 1908, por el que percibió 500 pesetas a pesar de haberlo presupuestado en 2280 (Cuentas del Casino, 1908-1909: 20-VI-1908). La diferencia entre ambas cantidades se debe a la rebaja hecha por el arquitecto, pues el importe final fue el máximo que la Junta Directiva del Casino había aprobado para la redacción del proyecto, con lo que se ajustó a la cantidad disponible para tal fin.

El proyecto, conservado íntegro en el Archivo Municipal de Mula, consta de memoria y planos. La descripción escrita está compuesta por un total de seis páginas, extensión sorprendente si atendemos a la mayoría de proyectos de la época, los cuales no solían exceder las dos páginas. En cuanto al material gráfico, son tres los planos que componen el proyecto.

El primero de estos planos consta de las tres plantas del edificio: sótano, baja y primera. En ellas, el arquitecto dibujó, siguiendo los criterios de la época, en tinta negra el edificio ya existente en el solar, el antiguo pósito municipal; en amarillo las partes del mismo a demoler y en rojo el cuerpo anexo a construir. En segundo lugar, tenemos un plano con los alzados de poniente, donde queda perfectamente diferenciado el edificio primitivo y la ampliación, y de mediodía. Entendemos que no representó el alzado norte por corresponder enteramente a la construcción ya existente y no prever ningún tipo de actuación en la misma. Por último, quizás el más interesante, tenemos un plano de sección longitudinal del edificio, es decir, de norte a sur. Cabe destacar la belleza de este dibujo por su finura, nivel de detalle y colorido.

Del estudio realizado por el arquitecto, resulta un diseño muy al gusto modernista, estilo que imperaba en la época, aunque austero por la limitación económica que atañía a la Sociedad del Casino. La escasez de recursos económicos, junto con otros problemas que presentaba el solar donde se proyectó el edificio, tales como: la preexistencia del pósito municipal y la intención de conservarlo; la gran diferencia de cota existente entre la fachada norte y sur, a causa de una pronunciada pendiente, o la irregularidad del solar limitaron las posibilidades en cuanto a diseño espacial. Del edificio existente propone la demolición de la escalera, retretes y una estancia contigua, es decir, lo indispensable, como así deja constar en la memoria del proyecto, de manera que la obra a realizar fuera también la mínima posible.

El resto de la estructura del pósito la mantuvo intacta. Las estancias del nuevo cuerpo del edificio, que el arquitecto llama adicional, las articula en torno a un patio central con una fuente circular en medio, que nunca llegó a instalarse, y cubierto por un lucernario. En la sección longitudinal del edificio se puede apreciar como los vanos de puertas que comunican las estancias con el corredor principal y patio, en planta baja y primera, quedan decorados con molduras, mientras que el resto carecen de dichos ornamentos. Los paramentos de esas mismas plantas los diseñan con un zócalo de madera en su parte inferior y enlucido en el resto; el sótano únicamente contempla enlucido. El corredor perimetral del patio, en planta primera, y la escalera quedan protegidos con rejería de forja. En el caso del patio, diseña unas rejas de líneas curvas muy al gusto modernista. A pesar de reflejar estos detalles de la decoración en el plano, deja patente en la memoria que "*La decoración interior como se puede apreciar en la sección longitudinal que se acompaña, es sencilla, de estilo moderno, con zócalos de madera y azulejos variados, que habrán de ser objeto de proyectos especiales durante la ejecución de las obras"* (*Proyecto de reforma y ensanche del Casino de Mula*, 1908: memoria). Con lo cual, cada tipo de ornamento debía estudiarse de manera independiente al proyecto, quizá porque el arquitecto solía trabajar con los artesanos de cada especialidad a medida que avanzaban las obras y, por tanto, dependía de lo que estos podían ofrecerle de acuerdo al presupuesto de que disponía.

A la hora de proyectar el exterior del Casino, Cerdán trata de forma distinta el edificio preexistente del nuevo. Para el primero prevé un revestimiento, mientras que para el cuerpo anexo diseña una fachada de ladrillo visto, sistema constructivo que, en Mula, había caído en desuso desde el barroco. Los nuevos alzados apenas cuentan con ornamentación, algo raro por la profusión de decoración que impera en la época. En planta baja resalta los dinteles de los huecos con el mismo ladrillo, pero en un plano que sobresale con respecto al de fachada. En las otras dos plantas hace

Figura 4. A la izquierda: puerta de acceso a la galería en planta baja. A la derecha: puerta de acceso a la galería en planta superior.

Figura 5. A la izquierda: el lucernario del Casino. A la derecha: reja de balcón del Casino.

algo similar aunque más elaborado, pues une todos los dinteles con una franja de ladrillo que asciende y desciende por la fachada con ángulos rectos. Cada planta y sus contiguas quedan visualmente divididas por otra franja de ladrillo que resalta del plano principal. En planta primera, junto al edificio original, la imposibilidad de realizar vanos por encontrarse la escalera llevó al arquitecto a disponer tres paños de ladrillo, los cuales tienen la función estética de guardar la composición de la fachada, evitando la ruptura de la armonía en el conjunto, una práctica propia composicionalismo beauxartiano, que influyó de manera notable en las academias europeas y americanas y que tiene como principios la simetría y el carácter monumental (Alonso Pereira, 2005: 191). Ese diseño se ajusta perfectamente a la descripción que Doménech Romá (2013: 128) hace de los alzados que proyecta Pedro Cerdán: *"Las fachadas de Cerdán se caracterizan por un estricto orden compositivo, en el que predominan la axialidad y la rigidez"*.

En definitiva, se trata de un diseño de fachadas sencillo, serio, con marcadas líneas rectas y sin apenas decoración, otorgando la función ornamental al propio ladrillo que integra la fábrica estructural del edificio.

Figuras 6. A la izquierda: corredor perimetral de la galería del Casino en planta superior. A la derecha: rejas originales del Casino de Mula en una vivienda de Mazarrón (Google Earth, 2016).

5. LAS OBRAS DE CONSTRUCCIÓN DEL CASINO

Con el proyecto de reforma y ensanche, la Sociedad del Casino comenzó a tramitar las obras sólo unos días después de que el arquitecto hiciera entrega del proyecto. No obstante, ya desde el inicio quedó patente que los trabajos no podrían realizarse de una vez, pues los fondos de la Sociedad no eran suficientes, por lo que la intención era "*principiar los trabajos y continuarlos hasta donde permitan los fondos de la Sociedad, con arreglo á dicho proyecto*" (Actas del Casino, 1908-1914: 4-VI-1908). Así, el día 28 del mismo mes se aprueba en Junta General de la Sociedad del Casino el proyecto de Cerdán y el comienzo de las obras.

No será hasta finales de año, concretamente el 24 de diciembre, cuando tengamos noticias sobre las obras. Al parecer, aún no han comenzado por falta de fondos, por lo que buscan arbitrios para conseguir dinero suficiente (Actas del Casino, 1908-1914: 24-XII-1908). El 30 de abril de 1909 se publica en el tablón de anuncios del Casino la subasta de los materiales necesarios para realizar las obras (Cuentas del Casino, 1908-1909: 30-VI-1909).

Al parecer las obras empiezan por el edificio ya existente y aún en 1914 están trabajando en él, puesto que el 18 de septiembre de ese año se acuerdan las obras de ornato y aseo de las estancias ubicadas en lo que anteriormente había sido Pósito Municipal, al tiempo que se da orden de practicar obras de refuerzo en su cimentación (Actas del Casino, 1908-1914: 18-IX-1914), la cual parece tener algunas complicaciones. El problema reside en la cota a la que se encuentra el nivel freático, pues era muy superficial y afectaba a los cimientos y, en consecuencia, a uno de los muros que, según el alarife Cristóbal Artero Cano, corría peligro de derrumbe. La solución que el maestro de obras ofrece es demoler "*la parte alta del referido cuerpo de edificio, hasta las maderas del techo de la Sala de Tresillo, en virtud al peso que se le quita quedaría con la bastante consistencia para no derrumbarse en un plazo no muy lejano y poder practicar la reparación empezada*" (Actas del Casino, 1908-1914: 22-X-1914). Ante el problema, la Junta Directiva de la Sociedad del Casino decide seguir las indicaciones de Cristóbal Artero, para posteriormente encontrarse entre la disyuntiva de reforzar la cimentación y cubrir la habitación demolida, con un coste de 1.228 pesetas y 50 céntimos, o construir el edificio anexo de acuerdo al proyecto de Cerdán, para lo que el maestro de obras les había presupuestado 2.101 pesetas. Finalmente, deciden continuar las obras con arreglo al proyecto de Cerdán "*evitando con ello á la Sociedad gastos puesto que si algún día se verifican las obras en proyecto, esta parte estará dispuesta y por tanto adelantado*" (Actas del Casino, 1908-1914: 2-XI-1914). No obstante, se ven obligados a cesar las obras nuevamente por falta de fondos.

El 25 de diciembre de 1918 se decide retomar el proyecto y continuar las obras (Actas del Casino, 1914-1922: 25-XII-1918). Durante todo el año 1919 se llevó a cabo la construcción del cuerpo adicional por Cristóbal Artero Cano, contando con una cuadrilla de hasta veintidós operarios en los momentos de

Figuras 7. De izquierda a derecha: Escalera del Casino de Mula, escalera de la «Casa Zapata» de Cartagena. (Fotografía de Antonio Párraga) y escalera de «Fuente la Higuera» de Bullas (Cegarra Beltrí, 2016).

mayor intensidad. Acaba el año con un gran avance de las obras, para lo que habían invertido 21.369 pesetas, sin contar algunos pagos de materiales pendientes (Memorias de las gestiones de las Juntas, 1907-1933: 25-XII-1919). Durante los tres años siguientes continuarán los trabajos aunque con una menor intensidad, por lo que las obras acaban definitivamente en 1922, casi quince años tras la redacción del proyecto de Cerdán.

Entre las últimas obras realizadas cabe destacar el enlucido de las fachadas de la parte anexa que se encargó al maestro de obras muleño Pedro Páez (Memorias de las gestiones de las Juntas, 1907-1933: 25-XII-1920). Esta actuación provocó la variación estética entre el diseño de Pedro Cerdán, pues el arquitecto había diseñado una fachada de ladrillo visto que contrastaba con la parte del edificio preexistente. También se eliminaron los tres paños de ladrillo que Cerdán había previsto en la fachada de poniente y que daban cierta continuidad a los huecos de fachada. En su lugar se escalonaron los tres balcones correspondientes a la planta superior, ocupando parte de ambas plantas. Otras diferencias entre lo proyectado y lo ejecutado son la inexistencia de la fuente central en el patio, la eliminación del tabique y puerta de acceso a la segunda planta desde la escalera o la carencia del zócalo de madera.

Gracias a la conservación de las cuentas del Casino referentes al año 1919, amén de otros documentos de los años consecutivos, podemos conocer los materiales utilizados en la construcción del establecimiento, así como su procedencia. Por lo general, fueron artesanos locales los que sirvieron sus productos para las obras del Casino. Así fue el caso de ladrillos, tejas, piedra, yeso, cal, etc. No obstante, encontramos algunos materiales procedentes de otras localidades españolas. Las carpinterías de balcones fueron encargadas en Guipúzcoa (Memorias de las gestiones de las Juntas, 1907-1933: 25-XII-1920); las vigas de hierro las sirvió José García Martínez, propietario de almacenes de hierros en Murcia, Alicante y Cartagena (Cuentas, 1919: 30-VI-1919); los cristales para la lucerna que cubre la galería se importaron de la "Fábrica de Espejos La Veneciana", de Zaragoza (Cuentas, 1919: 30-X-1919); las baldosas hidráulicas y cemento procedían de la fábrica "Brugarolas y Cª", sita en Murcia (Cuentas, 1919: 20-XIII-1919), y ciertos elementos de hierro, los cuales desconocemos, fueron comprados a la fundición "Peña, Carceller y Grech" (Libro Mayor, 1915-1924: fol. 51v).

Con todo, se consiguió el tan ansiado establecimiento para la Sociedad del Casino. Un edificio de estilo modernista resultado del trabajo de un considerable grupo de personas, pues si bien el arquitecto marcó las pautas a seguir, fue el maestro de obras Cristóbal Artero quien afrontó las obras con las aportaciones del resto de artesanos que intervinieron de una u otra forma en la construcción de nuestro edificio.

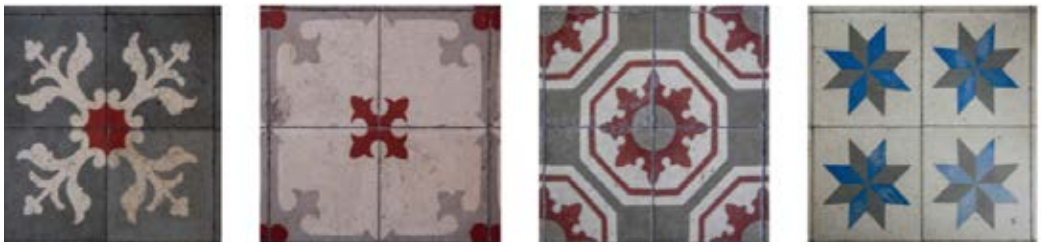


Figura 8. Baldosas hidráulicas de distintas estancias de la planta superior del Casino de Mula.

6. RASGOS MODERNISTAS EN EL CASINO DE MULA

Desde la construcción del Casino de Mula, han sido varias las reformas que ha sufrido el edificio. Cabe destacar las obras llevadas a cabo en los años sesenta del siglo pasado, pues con ellas desaparecieron algunos elementos originales que definían el estilo del Casino. No obstante, aún conserva buena parte de sus rasgos modernistas.

Uno de los principales atisbos de modernismo que advertimos al entrar en el edificio lo encontramos en la puerta que separa el vestíbulo de la galería. Se trata de una carpintería con cristaleras para dotar de luz natural al vestíbulo. La ornamentación de esta puerta está basada en las típicas formas ovaladas tan características del modernismo y los tríos de líneas paralelas y verticales que culminan en sendos roblones, los cuales provienen de la influencia ejercida por la sezession vienesa en el modernismo español (Mestre Martí, 2009: 49). En el caso de la puerta situada en la misma posición, pero en la planta superior, los ornamentos son distintos, aunque también con un marcado estilo de la época. Conjuga motivos florales con los llamados látigos o *coup de fouet*, influencias del art nouveau (Doménech Romá, 2013: 39).

Otro elemento modernista de sobrada belleza es el lucernario que cubre la galería central. Fue montado por Evaristo Bastida en septiembre de 1919, al que la Sociedad del Casino pagó su estancia en Mula (Fondo Casino, leg. 12, Cuentas de septiembre de 1919). Se trata de una cubierta de hierro y cristal diseñada por Pedro Cerdán que recuerda a las de los pabellones y quioscos de las Exposiciones Universales de Londres (1862) y París (1900). Un ejemplo similar lo encontramos en la Casa "Torre-Cierva" (1914) que proyectó y construyó Cerdán para los hermanos Isidoro y Juan de la Cierva Peñafiel. Se trata de un elemento muy común en los casinos murcianos de la época como el de Murcia y Cartagena (Pérez Rojas, 1980: 46 y 72), aunque también encontramos esta tipología en otros casinos de Alicante, sirva de ejemplo el de Torrevieja (Jaén i Urban et alter, 1999: 274).

De gran interés son las rejerías que alberga el Casino de Mula por su gran calidad ornamental. En los alzados de levante y mediodía, las rejas (Figura 5) resaltan en la sobriedad de las fachadas por sus formas curvas y barrotes en espiral. Se trata de un modelo que debió de funcionar bien, pues podemos encontrar un ejemplo muy similar en Mula, en un edificio de la calle del Caño. Además, en la fachada principal se instaló una marquesina de hierro con escuadras de directrices curvas (Figura 2).

En el corredor de la galería, en la planta superior, encontramos otro tipo de reja (Figura 6), en este caso perimetral. La que hoy podemos ver es una sustitución de la barandilla original, que fue retirada durante una intervención hacia el año 2000. La original, de diseño similar a las rejas de los balcones, se encuentran hoy dispuestas como vallado exterior de una vivienda particular (Figura 6) en la calle Mar Menor de Mazarrón (Murcia).

Las piezas estrella del Casino de Mula, en cuanto a rejería se refiere, las encontramos en la escalera principal. El primer balaustre de arranque de escalera en planta baja combina líneas rectas y látigos con elementos florales, mientras que el resto tienen forma de "Z" con

Figura 9. De izquierda a derecha: salón de baile, tocador y techo de la biblioteca del Casino de Mula.

diversos elementos curvilíneos y un escudo central con una estrella de ocho puntas. Se trata de un modelo que encontramos en dos grandes iconos del modernismo en la Región de Murcia: la «Casa Zapata» de Cartagena y el Palacete «Fuente la Higuera» de Bullas. Según Cegarra Beltrí (2005: 180) esta tipología responde a la inicial del primer apellido de Miguel Zapata Hernández, promotor de la «Casa Zapata», aunque desconocemos si se trata de un diseño de Víctor Beltrí y Roqueta, arquitecto de la misma, o de la propia fábrica de fundición que las elaborase. A pesar de ser anterior el proyecto del Casino de Mula al de la vivienda cartagenera, ésta se construyó antes que aquel, por lo que la tipología de reja en cuestión se dispuso antes en Cartagena. La diferencia entre las rejas de los tres edificios la encontramos en el escudo central de la "Z". Mientras que en el Casino, como decíamos, hay una estrella de ocho puntas, en el caso de Bullas contiene otra figura y en el de Cartagena el escudo queda vacío.

Sobre las puertas del corredor central, tanto en planta baja, como primera, se dispusieron molduras decorativas. En la actualidad no se conservan las de planta baja, que serían eliminadas en una intervención posterior, pero quedan documentadas en la fotografía expuesta anteriormente fechada en 10 de julio de 1920 (Figura 2). Con esa instantánea y la actual del corredor central (Figura 6) podemos corroborar, comparando con el plano de sección (Figura 3), que se siguió el diseño de molduras que Cerdán dispone para cada planta.

De los pavimentos originales conservados llaman la atención, por los mosaicos coloridos que forman, los del salón de bailes, los de sus estancias aledañas y los del vestíbulo que da acceso a las mismas. Se trata de cuatro modelos de pavimentos hidráulicos (Figura 8), material muy utilizado en las solerías modernistas y que aportan una mayor calidad ornamental.

En cuanto a estancias, cuyo conjunto merece la pena destacar, tenemos: la biblioteca, el aseo de señoras y el salón de bailes. La decoración conservada en todas es original. En el salón de bailes se conserva el pavimento, ya mencionado; el mobiliario e incluso las molduras en los encuentros muro-techo. Del aseo de señoras resalta el tocador original. Por último, en la biblioteca encontramos la mayor profusión de decoración con zócalos de madera, techos de escayola imitando un alfarje de madera y mobiliario de gran calidad ornamental.

7. CONCLUSIONES

El progreso en el que estaba inmersa la Región de Murcia fue una de las causas de la expansión del modernismo y su difusión en ciudades del interior como Mula, donde llegó de la mano de personas vinculadas al ámbito político nacional, como Juan Antonio Perea o Juan de la Cierva y Peñafiel, ambos oriundos de Mula. Sin embargo, nuestra ciudad no se encontraba en disposición económica para acometer tal empresa, como unos años antes había hecho la ciudad de Murcia con la reforma de su casino. No obstante, los integrantes de la sociedad muleña, descendientes de la antigua aristocracia local, decidieron seguir el ejemplo de Murcia y encargaron el proyecto a Pedro Cerdán, llevando el modernismo a Mula y dejando la huella de éste en la ciudad.

NOTAS

1— Queremos agradecer a José Boluda, Antonio Gabarrón y a María Zapata, el acceso a la documentación y su ayuda, con especial atención a esta última, cuyo trabajo denominado "*El Fondo Documental del Casino de Mula*" (2010, Inédito), nos ha facilitado la búsqueda de documentación, cuyo cuadro de clasificación del fondo documental hemos seguido.

ARCHIVO MUNICIPAL DE MULA

AMMula, Actas Capitulares, legajos 11-10 (1871), 11-12 (1872), 12-3 (1877), 13-3 (1884).

AMMula, Fondo Casino de Mula, legajos 1 (Memoria de las Juntas, 1907-1933), 2 (Actas Casino: 1877-1888, 1908-1914, 1914-1922), 6 (Cuentas Casino: 1908-1909), 12 (Cuentas Casino: 1919), 33 (Libro Mayor: 1915-1924), 36 (Escritura Casino de 1901) y Planero 1, Bandeja 10, *Proyecto de reforma y ensanche del Casino de Mula*, 1908, [Manuscrito y planimetrías].

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PEREIRA, J.R. (2005). *Introducción a la historia de la arquitectura. De los orígenes al siglo XXI*. Editorial Reverte. Barcelona.

CEGARRA BELTRÍ, G. (2005). *Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 - Cartagena 1935)*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia

CEGARRA BELTRÍ, G. (2016). Palacio de D. Fabio o de Fuente La Higuera - La Copa, Bullas. [Blog] *Modernismo y Art-Déco en la Región de Murcia*. Disponible en: http://moderdeco.blogspot.com.es/2015/01/25-palacio-de-d-fabio-o-de-fuente-la.html [Acceso 18 Jul. 2016].

DOMÉNECH ROMÁ, J. (2013). *Del modernismo al funcionalismo*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante.

GONZÁLEZ CASTAÑO, J. (1992). *Una villa del Reino de Murcia en la Edad Moderna (Mula, 1500-1648)*. Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

JAÉN I URBAN, G. et alter (1999). *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante.* Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante : Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante.

MESTRE MARTÍ, M. (2009). La influencia de Viena en el modernismo español. *Palapa*, IV, núm.1, pp.39-51.

MONTES BERNÁRDEZ, R. (2015). *Vida y obra del arquitecto Pedro Cerdán Martínez*. Colección a orillas del Guatzales **nº 14.** Verabril Comunicación y Servicios Publicitarios. Murcia.

MORENO SÁNCHEZ, J. (1972). "Los orígenes del Modernismo en Murcia y su obra más representativa: la casa Díaz Cassou". *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras* (XXX, 1-2), 1971-1972. Universidad de Murcia. Murcia, pp. 77-142.

NICOLÁS GÓMEZ, D. (1988). *Pedro Cerdán*. Colección Monografías. Dirección General para la Vivienda y Arquitectura. Murcia.

NICOLÁS GÓMEZ, D. (1993). *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*. Ayuntamiento de Murcia y Colegio Oficial de Arquitecto de Murcia. Murcia.

PÉREZ ROJAS, J. (1980). *Los casinos de la región murciana. Estudio preliminar (1850-1920)*. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Murcia.

VERA BOTÍ, A. (1991). *El Casino de Murcia. Notas para la Historia de la Arquitectura Ecléctica*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. Murcia.

ZAPATA GUTIÉRREZ, M. (2010). *El fondo documental del Casino de Mula*. (Inédito). Proyecto Fin de Carrera de Licenciatura de Documentación. Universidad de Murcia. Murcia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

HACIA LA CIUDAD SALUDABLE: EL ENSANCHE VERSUS LA REFORMA INTERIOR

LOOKING AHEAD TO THE HEALTHY CITY: THE EXTENSION VERSUS THE INTERIOR REFORM

José María Fran Bretones, Victoria Fuster Mascarell, Ana Martínez Peris

José María Fran Bretones. Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de Valencia, jfranbr@csa.upv.es
Victoria Fuster Mascarell. Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de Valencia, vicfusma@csa.upv.es
Ana Martínez Peris. Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de Valencia, anmarpe2@csa.upv.es

RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XIX, las más importantes ciudades europeas están inmersas en debates higienistas que, décadas después, formalizarán dos potentes herramientas urbanísticas, el ensanche y la reforma interior, que harán posible la construcción de la más espléndida arquitectura modernista. Las administraciones se plantean la difícil tarea de acometer la promoción de una nueva ciudad que resuelva los graves problemas de salud pública que sufre la ciudad existente sin, por ello, menoscabar las grandes oportunidades de lucro que ofrece la inversión en el mercado inmobiliario. Los proyectos de ampliación o ensanche suponen una labor técnica importante, exigen una planificación escrupulosa, una legislación urbanística clara y un sistema de financiación ágil. Pero los planes de reforma interior, además, necesitan también de una firme convicción por parte de las autoridades responsables de su gestión y de su ejecución. Consecuentemente, en función de las circunstancias de cada país y de cada ciudad, los procesos urbanísticos implementados para generar una nueva ciudad saludable para el siglo XX tendían a ser más una reforma interior, un ensanche o una combinación de ambos.

Palabras clave: Urbanismo, ensanche, reforma interior.

ABSTRACT

During the second half of the nineteenth century, the most important European cities are engaged in hygienists discussions which, decades later, will formalize two powerful city-planning tools, extension and interior reform, which will make possible the construction of the most splendid modernist architecture. Administrations consider to undertake the difficult task of promoting a new city to resolve the serious public health problems suffered by the existing city without, however, impairing the big profit opportunities offered through investment in the housing market. Expansion projects or extension represent an important technical work, require careful timing, clear zoning laws and a flexible financing system. However, interior reforming plans also need a strong conviction by the authorities responsible for their management and implementation. Consequently, depending on the circumstances of each country and each city, implemented urban processes to generate a new healthy city for the twentieth century tended to be an interior reform, an extension or a combination of both of them.

Keywords: Urban Planning, extension, interior reform.

1. INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XIX, las clases que tradicionalmente habían detentado el poder local -clero, militares y nobleza-, fueron sustituidas, muy lentamente, por los nuevos grupos sociales enriquecidos con las florecientes actividades agrarias e industriales.

La ciudad del Antiguo Régimen, hecha a imagen y semejanza de los primeros, permanecía invariable a los cambios, tanto sociales como económicos. Al mismo tiempo la nueva burguesía consiguió el poder de que dota la posesión de dinero, pero no el prestigio ni el respeto de sus conciudadanos. Muy pronto, tal y como han hecho los "patricios liberales" en el resto de Europa, intentarán obtenerlo expresando arquitectónicamente su nueva concepción de la vida pública: van a buscar su inmediato reflejo en la ciudad.

La mayoría de las ciudades inglesas al comenzar el siglo XIX se encontraban en un estado lamentable. El hacinamiento de la po-

Figura 1.Plano de París. Fuente: Benévolo, L. (1980). Historia de la Arquitectura Moderna. Vista aérea actual de París. Fuente: www.googlemaps.com

blación, la inexistencia de dotaciones públicas, la contaminación generalizada y la falta de infraestructuras sanitarias, eran las características comunes de la ciudad preindustrial. (Fran, 1990).

Las ciudades españolas, que no han sufrido todavía las consecuencias de la revolución industrial, se encuentran sumidas en una situación bastante similar.

Valencia no es una excepción, ya que al comenzar la segunda mitad del siglo XIX tiene casi cien mil habitantes. La planta del recinto amurallado, que ha mantenido su perímetro constante durante cinco siglos, encierra un núcleo urbano altamente congestionado y la densidad de población ronda los 600 habitantes por hectárea. Esto se traduce en 18 m^2 de suelo por habitante, cuando la "generalmente señalada por los higienistas para cada persona dentro de las poblaciones era como mínimo de 40 m2".La situación roza los límites de lo sostenible y es criticada en muchos escritos de la época. (Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1984).

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

El referente europeo. A mediados del siglo XIX las condiciones de habitabilidad de la población urbana ha disminuido notablemente. Consecuencia del progresivo deterioro de las condiciones de vida ciudadana y de la incipiente preocupación higienista, es la búsqueda de los espacios abiertos.

Es evidente que las ciudades necesitan desarrollarse más allá de los límites que les habían sido impuestos por el trazado de sus murallas, y ante el ahogo que les suponen las mismas, comienzan a planificar su desarrollo.

Las intervenciones de Haussmann en París constituyen el prototipo de lo que se ha dado en llamar "urbanística neoconservadora" y las actuaciones típicas de este plan, la ampliación o ensanche y las aberturas o reformas interiores, muy pronto se convertirán en la práctica común de todas las ciudades europeas, sobre todo a partir de 1870.

En Francia, muchas ciudades importantes se modifican radicalmente durante el reinado de Napoleón III. En Lyon, se efectúan una serie de reordenaciones que reproducen en pequeño las de París; Marsella, que aumenta su relevancia tras los trabajos del canal de Suez, dobla casi su población, y se transforma totalmente con la apertura de la rué Impériale (desde 1862 a 1864), desde el puerto viejo al muelle de la Joliette; en 1865 en Montpellier y, en 1868, enTolouse, se empiezan a construir calles rectilíneas atando los barrios antiguos y derribando numerosos edificios significativos. En Argel se establece muy pronto un plan de ampliación de la ciudad antigua, pero sólo se acometerá parcialmente a finales del siglo.

En Bruselas, entre 1867 y 1891, se transforma completamente la parte baja de la ciudad, eliminando el río Senne, canalizado en el subsuelo, y abriendo sobre su lecho una gran avenida rectilínea que une las dos estaciones de ferrocarril del Norte y del Sur; en 1864 obtiene la cesión a la ciudad del Bois de la Cambre, que se convierte en el parque suburbano de la capital belga, y construye la avenue Louise para unirlo con la ciudad.

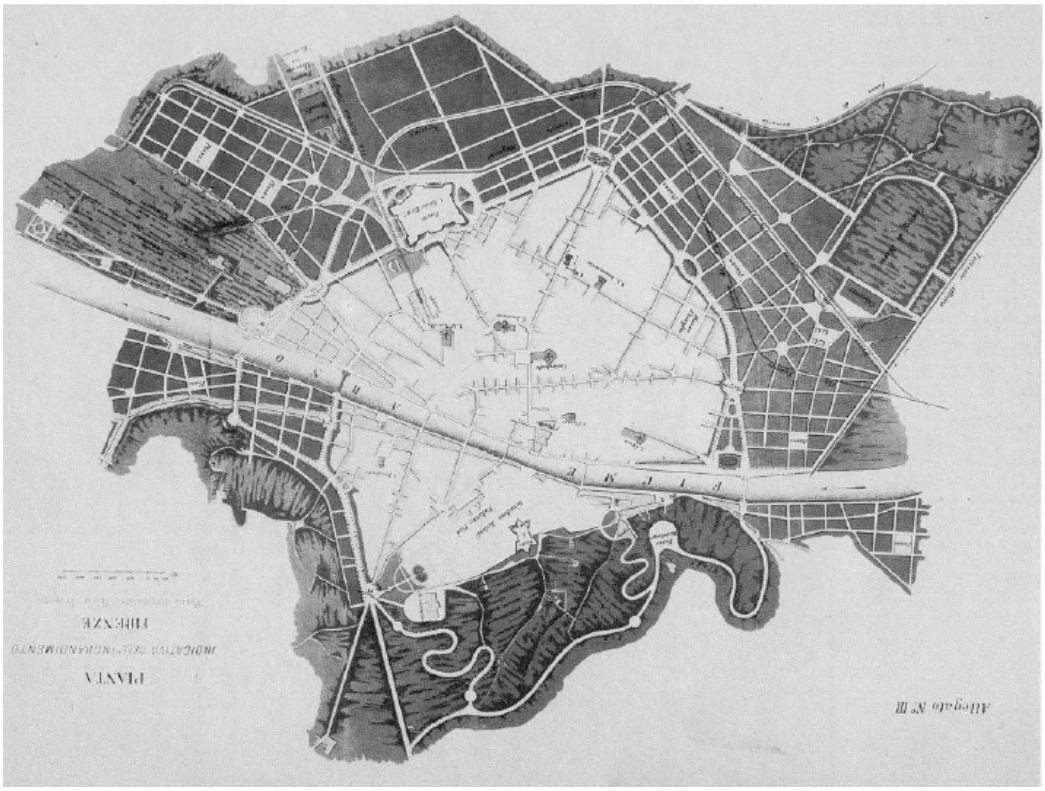


Figura 2. Pianta indicativa del lingradimento di Firenze 1882. Fuente: www.comune.fi.it

En Italia, pocas son las ciudades importantes donde no se haya abierto una calle en línea recta desde el centro hasta la estación del ferrocarril; vía Nazionale en Roma; vía Indipendenza en Bolonia; el Rettifilo en Nápoles y vía Roma en Turín. Además, todas las ciudades italianas plantean, en menor o mayor medida, y con independencia de estas aperturas interiores, unos planes de ensanche o ampliación. Turín alcanza su primera propuesta de ensanche en 1852. Bari en 1867 con el Plan Totti. (Taberner Pastor, 2007). Milán consigue la redacción de su primer plano regulador, el Plano Beruto, en 1884, coincidiendo con el de Calvo Ferreres y Arnau para Valencia; la diversidad histórica, cultural y física de las dos ciudades será determinante en el momento de concebir los planos de ensanche, dando como resultado proyectos específicos. Sin embargo, encontramos rasgos comunes en las precondiciones de los mismos, particularmente en las referidas a la actitud de la propiedad inmobiliaria y de las administraciones públicas, pero también en el marco del desarrollo de la disciplina urbanística. Aunque la experiencia más importante llevada a cabo en Italia, es la reordenación de Florencia, capital del país tras 1864, donde se intenta seriamente adaptar los métodos de Haussmann a la realidad del nuevo Estado unitario italiano, y las exigencias muy particulares de la ilustre ciudad.

Giuseppe Poggi (1811-1901) que proyecta el "piano d'amplimento", no se preocupa tanto de crear una ciudad nueva, como una Florencia territorialmente más extensa, y no capta la necesidad de transformar conjuntamente, como Haussmann, centro y periferia. De esta manera, el casco antiguo se salva en gran parte de la destrucción, a diferencia del de París, pero los nuevos elementos no confluyen con los antiguos, y la nueva ciudad, dividida en sectores distintos y extraños entre sí, pierde su carácter unitario. (Fran, 1990).

Muchos otros planes de ésta época se basan en idéntico concepto del "ensanche", fundamentalmente en las ciudades importan-

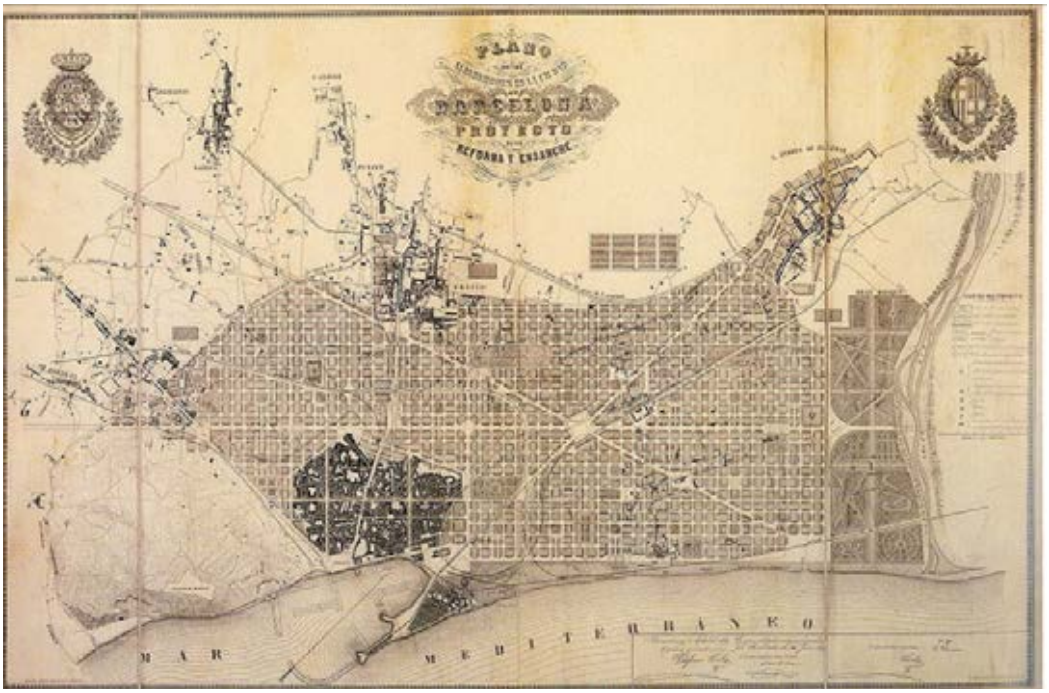


Figura 3. Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona de Ildefonso Cerdá. (Soria, 1999). Fuente: Soria i Puig, A. (1999). Cerdá, Las Cinco Bases de la Teoría General de la Urbanización.

tes de las naciones de la Europa mediterránea. Es lo que ocurre en Atenas con el Plan Keanthis-Schaubert de 1833 (Piñón, 1984), y en ciudades españolas como San Sebastián con el Plan Cortázar de 1864, Madrid con el Plan Castro de 1860 o el paradigmático Plan Cerdá de 1858.

Por regla general, las remodelaciones urbanas hechas a imitación de la napoleónica de París son muy inferiores al modelo. El plan de Haussmann es importante, principalmente, por la coherencia y la integridad con que se realiza; pero ningún otro planificador posee la energía del prefecto del Sena, y en ningún otro lugar se reproduce el encuentro de circunstancias favorables que permitan a Haussmann actuar simultáneamente en varios sectores, conservando la unidad de dirección.

Mención aparte merece lo que acontece en las ciudades de centro y norte de Europa. Las cosas se presentan de forma diferente porque, en estos países, con mucha frecuencia, las administraciones poseen el suficiente patrimonio de terrenos situados en los puntos más adecuados para la transformación de la ciudad.

Es lo que sucede en Viena, donde la antigua ciudad aparece todavía circundada por un amplio anillo de murallas, más allá de las cuales se han levantado nuevos barrios. En 1857, el emperador decide derribar las murallas y convoca un concurso para la remodelación del área, imponiendo a los proyectistas instrucciones precisas.

El Ring vienés permite incluir la ciudad antigua en el sistema viario de la ciudad moderna, como sucedió en París, y levantar los principales edificios públicos de la ciudad decimonónica en un espacio ancho y aireado, entre avenidas y jardines. Pero la operación está posibilitada, sobre todo, por la relativa pequeñez del núcleo antiguo. Lo mismo ocurre en otras muchas ciudades nórdicas, donde el centro tradicional se mantiene casi intacto dentro de un anillo verde que sustituye a las antiguas fortificaciones, como es el caso de Colonia, Leipzig, Lübeck y Copenhague.

Las realizaciones urbanas y de reforma interior anteriores al ensanche de 1887 en Valencia. La demanda de una nueva ciudad. Los comerciantes, artesanos y clases menes-

Figura 4. De izquierda a derecha. Vista de la calle de la Paz de Valencia, Casa Sagnier en calle de la Paz nº31 y 33. Arquitecto Francisco Mora. Fuente: Elaboración propia

terosas se agrupan con las clases medias profesionales en una presión por mejorar la ciudad, y obligan a las autoridades a introducir, con una prontitud no sospechada, las nuevas instalaciones sanitarias -alcantarillado, aguas potables, empedrado de calles, etc.

La alta burguesía que controla el poder local y que ha inaugurado una nueva era económica, quiere una nueva ciudad, su ciudad. Pero, llegados a este punto, el paso siguiente es fácilmente deducible, y las preguntas son inmediatas: ¿cómo va a ser esta nueva ciudad tan deseada?, ¿con qué medios e instrumentos legales podemos llegar a ella?

La respuesta no es fácil pero la burguesía valenciana puede encontrarla mirando lo que, en la misma dirección, han hecho en su entorno más próximo: Barcelona, Madrid y el resto de las grandes ciudades europeas. Los instrumentos que estas sociedades han utilizado para "progresar" y "modernizar" sus ciudades son el Ensanche y la Reforma Interior. Muy pronto, en Valencia se seguirán sus pasos aunque, ciertamente, introduciendo variables propias que dotarán a todas las actuaciones de un carácter bastante específico.

Las actuaciones de reforma interior. Se estaba en la certeza de que era necesaria una ampliación de la ciudad pero no se podía esperar a que la administración se dotara de la legislación necesaria para acometerla y, por otro lado, la presencia de las murallas coartaba cualquier intento. Por ello, se va procediendo, mediante pequeñas reformas y modificaciones, acondicionar el escaso suelo disponible con los precarios medios existentes.

Se pueden tomar tres fechas clave a lo largo del siglo XIX como representativas de otras tantas fases en el proceso de evolución urbana. Son éstas las de 1804, 1836 y 1865, que marcan el comienzo de actuaciones en el espacio ciudadano, y corresponden, respectivamente a la supresión de los "fossars", la desamortización de bienes de las comunidades religiosas y derribo de las murallas.

Las primeras actuaciones sobre el tejido urbano de Valencia fueron posibles a partir de la promulgación, en 1804, de una Real Pragmática que ordena la construcción de cementerios fuera de las murallas y la supresión de los interiores, alegando motivos de higiene y salubridad. Estas medidas supusieron la supresión de los numerosos "fossars" o cementerios urbanos anexos a las parroquias o conventos, intramuros de la ciudad. Eran numerosos los edificios religiosos que en los lugares más céntricos de la ciudad disponían de cementerios propios, por lo que al eliminarse éstos, fue factible modificar el trazado de las calles y plazas cercanas, abrir nuevas vías y disponer de espacios para futuras reformas.

Por esos años y alegando razones estratégicas que asegurasen la defensa de Valencia frente a la invasión francesa de los ejércitos de Napoleón, fueron derribados numerosos edificios situados extramuros de la ciudad, como la iglesia de la Soledad, junto a la Alameda, y el Palacio Real. Durante el corto período de dominación francesa, Suchet dispuso además de la creación del jardín del Plantío, la apertu-

Figura 5. Plan de Ensanche de 1884 (aprobado finalmente en 1887) de los arquitectos José Calvo, Joaquín Arnau y Luis Ferreres. Fuentes: Llopis, A.; Perdigón l.; Taberner F. (2004) Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944). Vista aérea actual de Valencia. Fuente: www.googlemaps.com

Figura 6. De izquierda a derecha. Casa de los Dagones. Arquitecto José María Manuel Cortina Pérez. Mercado de Colón. Arquitecto Francisco Mora y Belenguer. Fuente: Elaboración propia

ra intramuros de la plaza de la Aduana, para la que se proyectó un espacio ajardinado: el Parterre, completado entre 1817 y 1826 con la creación del paseo de la Glorieta.

Una operación muy importante de reforma interior se llevó a cabo con el derribo del antiguo matadero en 1830, que dio lugar a la creación de la plaza del Cid o Redonda. Esta plaza es un perfecto ejemplo de plaza circular con arcos de entrada desde cuatro puntos distintos (Sola, 1979).

Los cambios políticos acaecidos a la muerte de Fernando VII, con el acceso al poder de la burguesía liberal y la Ley de Desamortización de 1836, trascienden al plano urbanístico para poner en disposición de la ciudad del espacio ocupado por los numerosos conventos desamortizados. En vísperas de la desamortización de Mendizábal, la ciudad y sus alrededores concentraban 46 conventos y monasterios. Sin embargo, no todos los conventos fueron desamortizados, ni todos los que lo fueron pudieron ser destinados libremente a modificaciones urbanísticas, ni siquiera a cubrir dotaciones muy necesarias.

Un hecho destacable en este período es la aparición de la iniciativa privada en el ámbito urbanizado, creándose nuevas calles y nuevas edificaciones en los terrenos pertenecientes a las clases más acomodadas. Facilitaba este proceso el hecho de que la administración, buscando una rápida industrialización del país, ofreciera facilidades de pago y rebaja en su precio a aquellos que quisieran instalar fábricas sobre terrenos desamortizados. Esta medida, sin embargo, dio lugar más bien a una serie de ventas fraudulentas que beneficiaron a los comerciantes.

En conjunto, y en palabras de J. Brines (Brines, 1978) podemos concluir que "la disponibilidad de una extensa porción del casco urbano no fue aprovechada por el Gobierno central ni por el Ayuntamiento de Valencia para estructurar el área urbana de la capital por varias razones: en primer lugar por la inaplazable urgencia de cuarteles para el ejército que luchaba contra el carlismo. Por otra parte, los escasos recursos del Ayuntamiento hicieron inevitable una racionalización del espacio urbano de Valencia y una adecuación a las nuevas necesidades. Finalmente los agobios pecuniarios del erario público obligaron a vender casi todos los conventos, sin atender a las peticiones del Ayuntamiento".

Ya en la segunda mitad del 1800, a la creación de la avenida paralela al recinto de la muralla se unen las nuevas medidas desamortizadoras motivadas por la Revolución de 1868 que tuvieron gran efectividad en el plano urbanístico. Así, por acuerdo de la Junta de Obras del Ayuntamiento se acordó el derribo de los Conventos de Santa Tecla y San Cristóbal para permitir el trazado de la calle de la Paz y la regularización de la del Mar (Rowe, 1978). La calle de la Paz con 16 m. de anchura ofrece al fondo la bella perspectiva de la Torre de Santa Catalina. En torno a esta calle se edificaron los primeros edificios burgueses de la ciudad. Debido a que su finalización se produce en las primeras décadas del siglo XX,

Figura 7. Casa Ferrer. Aquitecto Vicente Ferrer Pérez. Fuente: Elaboración propia

en ella se pueden encontrar ejemplos de todos los lenguajes arquitectónicos de la época, desde los primeros romanticismos hasta los últimos modernismos.

Coincidiendo con la expansión económica y bajo el aliento de la sociedad burguesa, en fechas muy tempranas, se van a introducir en Valencia todas las instalaciones urbanas y edificios públicos demandados por la sociedad y posibilitados por el desarrollo tecnológico. Como la Plaza de Toros (1860) o el Teatro Principal (1808) (Fran, 1990).

Génesis y desarrollo del Ensanche de Valencia. Durante el siglo XIX tiene lugar la concentración de tierras en manos burguesas, el "descubrimiento" de la naranja, la eclosión vitivinícola y el hundimiento de la industria de la seda. Todo esto determinará la acumulación de riquezas en las clases medias altas que se verán atraídas hacia las inversiones inmobiliarias, como una nueva forma de comercio.

Las epidemias de cólera de los años 1854 y 1855, la elevada densidad de población de los barrios interiores de la ciudad, la urgencia de más viviendas debido al fuerte impacto inmigratorio, la necesidad de mejora de las condiciones higiénicas y sanitarias y el aumento de los precios de los arrendamientos urbanos fueron condicionantes suficientes para el derrocamiento de las murallas de la ciudad (1865-1884) (Simó, 1971)

En diciembre de 1876, Alfonso XII firma una nueva Ley de Ensanche y pocos meses más tarde se aprueba el Reglamento para su ejecución. A partir de esta ley, los ensanches son considerados obras de interés público, con lo que se dispone de un instrumento de expropiación más eficaz que, unido a los sistemas de financiación y compensación también establecidos en la ley, resultaba esencial para la realización de los ensanches.

En la ciudad de Valencia, el Plan de Ensanche de 1884 (aprobado finalmente en 1887) de los arquitectos José Calvo, Joaquín Arnau y Luis Ferreres permitió la demolición de la Fábrica de Gas del Marqués del Campo y la ampliación de la ciudad a partir del eje de la calle Colón-Xátiva-Guillem de Castro hacia el sur y el este. El Ensanche, concretamente la primera Agrupación, consiguió organizar las calles entre Colón, Ruzafa, Gran Vía y Llano del Remedio con el desarrollo de siete calles para-

lelas a la calle Ruzafa, cuyas longitudes iban decreciendo conforme se acercaban a la actual Plaza de América, y todas ellas atravesadas por el eje que suponía la calle Cirilo Amorós. En esta zona se generó una ordenación en planta basada en las cuadrículas del Plan Cerdá de Barcelona, lo que permitió edificaciones de una altura en la parte interior de las manzanas, destinadas principalmente a talleres, cubiertas y actividades de servicio. Esta zona también es llamada por otros autores como Ensanche de Colón o Ensanche de Cirilo Amorós, pero popularmente es conocida como el Primer Ensanche o simplemente, el Ensanche. La observación de un plano actual de Valencia denota inmediatamente la gran coherencia interna de esta área en contraposición a la "improvisación" que manifiesta el resto de la ciudad. Una de las causas que provocan esta impresión es la clara estructura del viario y su rotunda geometría. Por otro lado, sus edificaciones pertenecen a un determinado periodo temporal que se inicia alrededor de 1870 y finaliza en las primeras décadas del siglo XX, desplegando un muestrario de edificios modernistas que se entremezclan con otras corrientes europeas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Edificios ecléctico, neobarrocos, casticistas y racionalistas, conviven en el mismo marco urbano, creando un conjunto único en la ciudad; pero sobre todo hablar del Ensanche valenciano es sinónimo de Modernismo, y especialmente del estilo Sezession. (Fran, 1990).

3. CONCLUSIONES

Tras el desarrollo expuesto se puede concluir que: La reforma interior y el ensanche suponen dos potentes herramientas urbanísticas para planificar el crecimiento y ampliación de las ciudades, como se ha comprobado en las ciudades europeas inmersas en debates higienistas durante la segunda mitad del siglo XIX; París y su transformación suponen un hecho relevante y un referente para todas estas ciudades.

Las circunstancias de cada país y ciudad propiciaron que sus reformas tendieran únicamente a una reforma interior, como es el caso de París, o por el contrario a un ensanche, como es el caso de Barcelona o incluso la combinación de ambas con más o menos influencia de una de ellas.

A principios del siglo XX, la arquitectura modernista irrumpe en Europa justo en el momento en que se están ejecutando los ensanches y/o reformas interiores de las diferentes ciudades. El modernismo tiene cabida en ese período porque coincide temporalmente con la ejecución de estas dos figuras urbanísticas.

En el caso concreto de la ciudad de Valencia:

La presión demográfica experimentada durante todo el siglo XIX y principios del XX constituyó un argumento a favor de la necesidad de una transformación física de la ciudad.

El fracaso evidenciado de las iniciativas de reforma interior, acometidas desde los momentos de la Desamortización, hace que la opción más adecuada al problema existente sea la creación de una nueva ciudad, el Ensanche.

El proyecto de Ensanche ha tenido una gran importancia para la ciudad de Valencia, encauzando su crecimiento, albergando una creciente población, y proponiendo un nuevo modelo de ciudad. Las primeras construcciones levantadas ya responden a unas tipologías nuevas que toman en consideración los criterios de las teorías higienistas, mejorando la calidad de vida de los ciudadanos.

BIBLIOGRAFÍA

Benévolo, L. (1980). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Colección "Biblioteca de Arquitectura", 4ª Edición. Traducida por Josep Quetglas, 1ª Edición, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974, 968 páginas.

Benito, D. (2000) *Arquitectura y Ciudad: Valencia en el siglo XX*. In Arquitectura del siglo XX en Valencia. Valencia: Instituto Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, p. 15-31.

Brines, J. (1978). *El desarrollo urbano de Valencia en el siglo XIX, la incidencia de la Desamortización de Mendizábal*, en AA.VV. Estudios de Historia de Valencia, Valencia.

Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. (1984). *El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884*. Editorial Artes Gráficas Soler S. A.

Corbin, J. L. (1996) *El Ensanche Noble de Valencia: Entre Colón y Gran Vía Marqués del Turia*. Valencia: Federico Doménech, 220 p.

Fran, J.M. (1990). *Técnicas de rehabilitación. Soluciones*

específicas a las lesiones existentes en los inmuebles del ensanche de Valencia de 1987. Tesis doctoral. Repositorio de la UniversitatPolitècnica de València.

Jiménez, C. (2014) *Análisis de las metodologías para la recuperación patrimonial de entornos urbanos protegidos*. Propuesta metodológica: desde los valores históricos a los nuevos modelos energéticos. Russafa desde el s. XIX. Tesis doctoral. Departamento de Expresión Gráfica de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Enero 2014.

Llopis, A. (1997) *Uniformidad urbanística frente a singularidad arquitectónica*. En El Modernismo en la Comunidad Valenciana. Valencia: Centro Cultural La Beneficiencia-Diputación de Valencia, p. 21-43.

Llopis, A.; Perdigón l.; Taberner F. (2004) *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944). Faximil Edicions Digitals, Valencia*.

Mestre, M. (2007) *La Arquitectura del Modernismo Valenciano en relación con el Jugendstil Vienés. 1898-1918*. Paralelismos y conexiones. Tesis Doctoral dirigida por Vicente Más Llorens y Christa Illera. Viena: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Valencia y E 253: Institutfür Architecktur und Entwerfen. Abteilung Raumgestaltung de la Tecbhische Universität Wien, Österreich. 629 p.

Peñín, A. (1978) Valencia: 1874-1959. *Ciudad, Arquitectura y Arquitectos*. Valencia: Publicaciones de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. 259 p.

Pérez, J. (1997) *La Arquitectura modernista valenciana*. In El Modernismo en la Comunidad Valenciana. Valencia: Centro Cultural La Beneficiencia-Diputación de Valencia, p. 45-79.

Piñón, J.L. (1984). *Reflexiones sobre la idea de trazado en el Proyecto de Ensanche de Valencia de 1884*. En AA.VV. El Ensanche de la Ciudad de Valencia de 1884, Valencia, Centro de Servicios e Informes del COACV.

Rowe, C. (1978). *Carácter y composición en Manierismo y Arquitectura Moderna, Barcelona*. Editorial Gustavo Gili.

Simó, T. (1971) *Arquitectura Modernista en Valencia*. Tesis Doctoral dirigida por Felipe María Garín. Valencia: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia. 320 p.

Sola, I. (1979). *Storicismo contra Modernismo*. Lotus nº23, Milán.

Soria i Puig, A. (1999). Cerdá, *Las Cinco Bases de la Teoría General de la Urbanización*.

Sorribes, J. (1983) *Crecimiento económico, burguesía y crecimiento urbano en la Valencia de la Restauración (1894-1931)*. Madrid: Fundación Juan March. 55 p.

Taberner, F. (1987) *Valencia entre el ensanche y la reforma interior*. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim. 154 p.

Taberner, F. (2007) et al. *Guía de Arquitectura de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

Vegas, F. (2000). *Análisis de la obra de cuatro arquitectos en la calle Cirilo Amorós*. Arquitectura del siglo XX en Valencia. Valencia: Instituto Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, p. 33-49.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN LA CIUDAD DE VALENCIA: ENTRE EL ART NOUVEAU Y LA SEZESSION

THE ARCHITECTURE OF ART NOUVEAU IN THE CITY OF VALENCIA: BETWEEN ART NOUVEAU AND THE SEZESSION

José María Fran Bretones, Salvador López Alfonso, Víctor Calvet Rodríguez

José María Fran Bretones, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de València, jfranbr@csa.upv.es
Salvador López Alfonso, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de València, salloal@csa.upv.es
Víctor Calvet Rodríguez, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de València, vccalrod@csa.upv.es

RESUMEN

La cronología del modernismo en la ciudad de Valencia se extiende entre 1903 y 1909, fechas de la Exposición Regional y de la Exposición Nacional; sin embargo, tras una violencia inicial, mantendrá un largo epígono hasta bien entrada la segunda década del siglo XX, en lo que se conoce como el modernismo tardío. Hay que tener en cuenta que el eclecticismo anteriormente reinante no se detiene ante el modernismo, sino que se combina con él y mantiene su vigencia.

La adscripción lingüística de los jóvenes arquitectos valencianos depende de la escuela donde se han formado. En Barcelona, Lluís Doménech y Montaner –profesor de Mora, Peris, Carbonell- personifica un nuevo estilo nacional en el ambiente de la nueva moda internacional del Art Nouveau, siendo las obras más destacadas en Valencia: el edificio Ortega y los edificios Chapa. La Escuela de Madrid –donde estudian Ferrer, Ribes, Rodríguez, Almenar, etc.- se halla en pleno rechazo del clasicismo académico, introduciendo constantes referencias a la Sezession austríaca. Ferrer y Ribes proporcionarán las obras más características: la casa Ferrer, el edificio de viviendas en la esquina de Ruzafa y Marqués del Turia y la Estación del Norte.

Palabras clave: Art Nouveau, Sezession, Valencia, Arquitectura.

ABSTRACT

The chronology of Art Nouveau in the city of Valencia extends between 1903 and 1909, dates of the Regional Exhibition and national exposure; However, after the initial violence, keep a long follower until entrance the second decade of the 20th century, in what is known as the late modernism. It should take into account that previously reigning eclecticism does not stop to modernism, but merges with him and keeps its validity.

The linguistic affiliation of the young Valencian architects depends on the school, where they have formed. In Barcelona, LluísDoménech I Montaner - Professor of Mora, Peris, Carbonell - embodies a new national environment of the new international fashion of the Art Nouveau style, being the most important Valencia works: building Ortega and buildings Chapa. The Madrid school - attended Ferrer, Ribes, Rodríguez Almenar, etc.-is in full rejection of academic classicism, introducing constant references to the Austrian Sezession. Ferrer and Ribes will provide the most characteristic works: Ferrer House, the building in the corner of Ruzafa and MarquésdelTuria and the Estación del Norte.

Keywords: Art Nouveau, Sezession, Valencia, Architecture.

1. INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XIX, las clases que tradicionalmente habían detentado el poder local -clero, militares y nobleza-, fueron sustituidas, muy lentamente, por los nuevos grupos sociales enriquecidos con las florecientes actividades agrarias e industriales.

La nueva burguesía consiguió el poder de que dota la posesión de dinero, pero no el prestigio ni el respeto de sus conciudadanos. Muy pronto, tal y como han hecho los "patricios liberales" en el resto de Europa, intentarán obtenerlo expresando arquitectónicamente su nueva concepción de la vida pública: van a buscar su inmediato reflejo en la ciudad.

Figura 1. Edifico Ortega, 1906. Arquitecto: Manuel Peris Ferrando. Situación: Gran Vía Marqués del Turia nº9. Fuente propia de los autores

Una vez que las fuerzas vivas de la sociedad han tomado conciencia de la necesidad de mejorar la situación urbana en los diferentes campos de salubridad, alta densidad habitantes y de calidad del caserío, que permitieran a la ciudad afrontar con competitividad la nueva era recién comenzada, se acometieron las primeras reformas y modificaciones del tejido urbano en el casco histórico; que se continuará con la ampliación de la ciudad coincidiendo con la demolición de las murallas, lo que originará el Ensanche de la ciudad de la Valencia.

2. LOS LENGUAJES DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN LA CIUDAD DE VALENCIA: ENTRE EL ART NOUVEAU Y LA SEZESSION.

Entre las dos últimas décadas del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, se produce la ocupación del Ensanche valenciano y las edificaciones surgidas de las Reformas del tejido urbano del casco histórico. Se trata de un período de tiempo relativamente corto pero sacudido por notables tensiones económico-sociales. Inevitablemente, se puede establecer cierto paralelismo entre estas tensiones y su resultante arquitectónica.

En efecto, en este período se produce una cierta reorientación del núcleo urbano como metrópoli integradora de los progresos económicos de la región. Es un proceso que Valencia comparte con otras ciudades de su área cultural y ahora se trata de analizar lo que hubo de específico en su expresión arquitectónica.

2.1 Historicismo y eclecticismo de fin de siglo.

Como indica Ignacio Solá-Morales (1979, pag 104), si bien el historicismo aporta, en un primer momento, alternativas al viejo neoclasicismo, el eclecticismo será la actitud válida del arquitecto que, con la liberación de los códigos permitirá una mayor funcionalidad y capacidad expresiva de la arquitectura.

2.1.1. El eclecticismo romántico

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, se desarrolla en Valencia una arquitectura ecléctica heredera directa del movimiento romántico que sacudió Europa a mediados de siglo. Nacida como reacción al Neoclasicismo académico, refleja con retórica la prosperidad del momento, y recalifica fuertemente las fachadas con la abundante utilización de esquemas y elementos decorativos de los más variados repertorios.

La mayor parte de las edificaciones adscritas a este lenguaje se situación en el nuevo centro urbano y en las nuevas vías comerciales, abiertas como resultado de las primeras operaciones d reforma interior. Las calles San Vicente, de la Paz, de las Barcas y la plaza de la Reina, serán los asentamientos de la Burguesía que todavía prefiere vivir en el centro de la ciudad.

Son los edificios Sánchez de León y Almacenes la Isla de Cuba, en la esquina de la calle San Vicente con la plaza de la Reina, los edificios Martorell y Mayans, en la calle de la Paz o el edificio Marquina, en la calle de las Barcas.

Son muy escasas las muestras que encontramos en el Ensanche, siempre en sus bordes, del lado de la antigua ciudad intramuros. El edificio Miguel Gil, en la calle Ruzafa, y los edificios de las esquinas de las calles de Lauria y Colón, son algunos de los escasos ejemplos.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 159-166 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Fig. 2 y 3. Edificios Chapa, 1909. Arquitecto: Carlos Carbonell. Situación: Gran Vía Marqués del Turia 65-71, Pza. Canovas 1 y 3, c/ Grabador Esteve 36 y 38. Fuente propia de los autores.

2.1.2. Las casas de renta

Si bien la clase dirigente, a finales del siglo XIX, todavía seguía prefiriendo las áreas renovadas de la ciudad antigua para edificar sus viviendas, ya utilizaba en Ensanche para hacer sus inversiones inmobiliarias construyendo las llamadas "casas de renta". Se trata de unos edificios cuyas viviendas están destinadas al alquiles para clases fundamentalmente menesterosas.

Son ejemplos válidos los edificios construidos en el comienzo de la calle de Cirilo Amorós por su encuentro con la calle Ruzafa.

2.1.3. El medievalismo fantástico

Representa un tipo de arquitectura que aúna elementos del neomedievalismo y del eclecticismo medievalista con otros de índole más imaginativa o fantástica, inspirados por los temas ornamentales usados en la ilustración de las novelas románticas, al estilo de las de Paul Feval o Alejandro Dumas, como estilizaciones del bestiario heráldico, y de elementos de origen gótico-romántico y arábigo, fundidos con decoraciones de tema vegetal.

En 1897 empieza ya a levantar algunas obras en las cuales refleja enteramente su repertorio característico, compuesto de canes, goterones, almenas, salmeres recortados, pero sobre todo, sus característicos dragones.

La Casa de los Dragones representa la obra cumbre de su fantasía, uniendo al repertorio anterior columnillas torsas sobre dobles ménsulas a modo de tornapuntas de los balcones, decoraciones naturalistas de rosas y lagartos, y símbolos estrambóticos, como locomotoras aladas, etc. Juega también un papel importante la policromía basada en el contraste de materiales, como superficies de ladrillo visto en tonos rojizos, otras de enlucido blanco y elementos de piedra y de hierro, especial mente las rejas de bellos y cuidados diseños.

2.2. Modernismo y eclecticismo

Una de las aspiraciones más reiteradas, desde la práctica de la disciplina arquitectónica, a lo largo del siglo XIX, es la necesidad creciente de una nueva arquitectura, característica y representativa de la época.

El desprecio del neoclásico practicado por los diferentes historicismos no hizo sino aumentar la mala conciencia de los arquitectos frente a la gran Arquitectura de los siglos pasados. La asimilación de los nuevos materiales hierro y vidrio, conseguida ya en la obra de los ingenieros, constituía el primer paso, junto a la renovación de los programas de las viviendas, para la concepción del Arte nuevo.

En opinión de Daniel Benito Goerlich (1981), este carácter "romántico" de lo que se dio en llamar Modernismo lleva en sí mismo larvada su propia muerte. De ahí la fugacidad del lenguaje, la violencia inicial y su corta duración. Sólo el planteamiento racionalista, que desembocaría más tarde lo que se ha dado en llamar Movimiento Moderno, supondría actitud nueva, una verdadera nueva arquitectura, que se desarrollaría durante el siglo XX.

Fig. 4, 5 y 6. Casa Ferrer, 1908. Arquitecto: Vicente Ferrer Pérez. Situación:c/ Cirilo Amorós 29 y c/Pizarro 16. Fuente propia de los autores.

La cronología del Modernismo en Valencia se extiende entre 1903 y 1909, fecha de las Exposiciones; sin embargo, se mantendrá un largo epígono hasta bien entrada la segunda década del siglo: es lo que se conoce como el Modernismo tardío. Hay que tener en cuenta que el Eclecticismo no se detiene ante el Modernismo, sino que se combina con él y mantiene su vigencia durante las primeras décadas del siglo.

En las escuelas donde se forman los nuevos arquitectos valencianos se pueden encontrar las raíces de sus ideas y su base de actuación.

En la Escuela de Barcelona, Lluís Doménech y Montaner –profesor de Mora, Peris, Carbonell, etc.- personifica el nuevo movimiento. Sus planteamientos se resumen en la nueva búsqueda un nuevo estilo nacional en el ambiente de la nueva moda internacional del Art Nouveau. Son planteamientos que se resumen en una formación universalista con sólidas y actualizadas bases compositivas, históricas y técnicas, en la realización de un proyecto de arquitectura con personalidad propia, explicando a través de proyectos de edificios públicos y civiles la expresión de la nueva situación política y social.

El ambiente de la Escuela de Madrid, donde llevan a cabo sus estudios Ferrer, Ribes, Rodríguez, Almenar, etc. tras librarse del pupilaje de la Academia, se halla en pleno rechazo del clasicismo académico. En esta actitud hay constantes referencias a lo vienes, a Wagner y a la Sezession austríaca. La mayoría de estos arquitectos viajaron por Austria y Alemania, y tuvieron acceso a un gran número de publicaciones dedicadas a la difusión de este estilo y de la nueva arquitectura vienesa.

En resumen, estas fuentes de formación y las circunstancias que concurren en Valencia darán lugar a una arquitectura de abundante producción, arquitectura modernista que insistirá en la aplicación de formas difundidas por París, Bruselas, Viena y Barcelona sobre esquemas historicistas diversos que contemplan el modernismo como ornamentación aplicada. Es de nuevo, la actitud ecléctica que da un suave toque de modernidad a la arquitectura que se construye el Ensanche.

2.2.1. La recepción del Art Nouveau.

Como anteriormente se ha indicado, serán los arquitectos formados en la Escuela de Barcelona los que, con gran facilidad, introducirán en Valencia el lenguaje internacionalista del Art Nouveau. Manuel Peris Ferrando y Carlos Carbonell realizarán las obras más características, como son el edificio Ortega en la Gran Vía Marqués del Turia y los edificios Chapa en la plaza de Cánovas del Castillo.

El edificio Ortega construido por Manuel Peris Ferrando en el nº 9 de la Gran Vía Marqués del Turia, ha sido considerado como una de las muestras más entusiastas del Art Nouveau en Valencia. Existe un primer proyecto de 1904 caracterizado por un esquema académico tripartito, rematado por almenados y torrecillas de cierto cariz gótico. El proyecto definitivo data de 1906 y en él, los huecos se ordenan por calles; jerarquizados y enriquecidos, se enlazan mediante profusión de motivos florales sobre una base neo-rococó.

Carlos Carbonell fue un arquitecto de éxito entre la burguesía de la primera década de

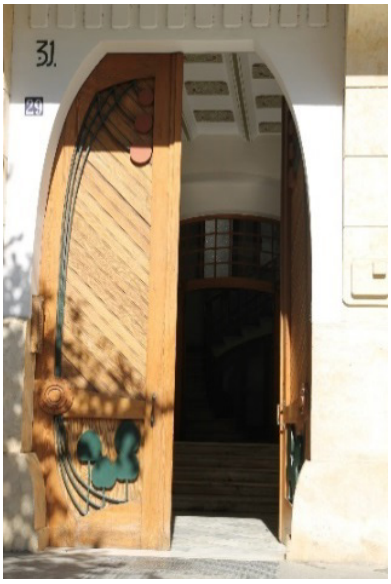


Fig. 7 y 8.Detalles Casa Ferrer, 1908. Arquitecto: Vicente Ferrer Pérez. Situación: c/ CiriloAmorós 29 y c/Pizarro 16. Fuente propia de los autores.

siglo. Además de realizar obras importantes en el Ensanche, fue arquitecto del Comité de la Exposición, junto a Luís Ferreres, Vicente Rodríguez y Francisco Mora, y autor de buena parte de sus edificios.

Los edificios Chapa, situados en la Gran Vía Marqués del Turia entre las calles de Grabador Esteve y Conde Salvatierra, son considerados por Giménez-Llorens (1970) como "la obra más violentamente Art Nouveu de Valencia". A pesar de las limitaciones provincianas, su arquitectura resulta fácilmente elegante. Sin embargo no puede omitir el hecho evidente de la influencia de algunos elementos del repertorio sezessionista, tanto en la fachada como de los interiores. Aunque quizás donde con mayor evidencia se manifiesta esta combinación del lenguaje Art Nouveau y de la Sezession es en el edificio Peris de la calle Cirilo Amorós nº4.

2.2.2. El lenguaje de la Sezession

Desarrollado en Valencia por los arquitectos forma dos en la Escuela de Madrid, Vicente Ferrer y Demetrio Ribes proporcionarán la obra de mayor calidad. Se trata de la casa de Vicente Ferrer en la calle Cirilo Amorós (1908), y de la obra de Ribes, centrada en la casa de la calle de Ruzafa y en la Estación del Norte, con el posterior desarrollo de su breve producción.

En el primero, el uso decidido del léxico vienés (Olbrich en especial), apunta a un sentido más profundo de la renovación arquitectónica, intentando ligar la arquitectura valenciana a los avatares internacionales. La estructura general del edificio responde al tipo romántico, pues el piso principal está claramente significado. La profusión de motivos imperiales esquematizados, el uso de azulejos de damero blanco y verde, y la guirnalda de cerámica vidriada que corona el edificio son elementos de un lenguaje que se adscribe claramente a la Sezession.

En el segundo caso, Ribes asume, partiendo de las innovaciones de Otto Wagner, una actitud ecléctica que hace posible las respuestas lingüísticas que la nueva situación social exige. En la casa de la calle Ruzafa, una de sus primeras obras, la utilización de cerámica vidriada, los elementos horizontales en relieve acusados a lo largo de todo el edificio y el motivo estilizado de la corona de laurel, elemento ornamental extraído del arte romano, usado en el Renacimiento y en el Segundo Imperio francés, confirman la influencia de Otto Wagner.

Junto a la producción de viviendas, la Estación del Norte centra la evolución del arquitecto valenciano. Podemos entender la Estación del Norte como el monumento que la burguesía liberal valenciana se construye como símbolo de su ideología.

El lenguaje del edificio recoge las inquietudes formales de la Sezession, aunque su composición consigue una rigidez que la simplicidad y la cla-

Fig. 9 y 10 . Edificio Francisco Sancho, 1907. Arquitecto: Demetrio Ribes Marco. Situación: Marqués del Turia nº 1. Fuente propia de los autores.

ridad estructural con que está desarrollada no hacen sino subrayar.

Por otro lado, el arquitecto asume el papel orquestador de todos los oficios que intervienen en la obra, conectando el trabajo artesanal con la utilización de los nuevos materiales al servicio de las nuevas funciones sociales.

En resumen, en opinión de Manuel Portaceli (1984), nos encontramos con el eclecticismo que absorbe la corriente modernista, pasando por la utilización de los esquemas Sezession, que en los Almacenes Ernesto Ferrer producirá un prerracionalismo donde la simplificación decorativa se sintetiza al máximo.

2.2.3. La continuidad del eclecticismo

A pesar del relativo éxito de la arquitectura modernista, a lo largo de todo este período siguió cultivándose con intensidad el eclecticismo fin de siglo, hasta empalmar con el desarrollo de las nuevas derivaciones neobarrocas y neorrenacentistas de la segunda y tercera décadas del siglo.

El principal representante de esta tendencia resulta ser Antonio Martorell, que realiza copiosa e importante obra en estos años, tanto en el Ensanche como en el casco antiguo de la ciudad. Sirvan como ejemplo los edificios levantados en la plaza Porta de la Mar.

Otros muchos arquitectos y maestros de obra practicaron también este tipo de arquitectura. Así tenemos a Francisco Almenar,

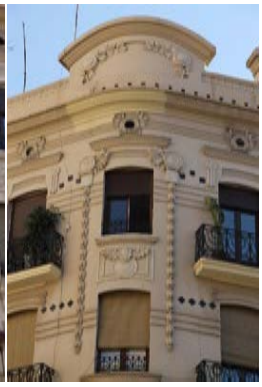


Fig. 11 y 12. Detalles Edificio Francisco Sancho, 1907. Arquitecto: Demetrio Ribes Marco. Situación: Marqués del Turia nº 1. Fuente propia de los autores.

que manifestó especial predilección por los elementos neobarrocos y fue autor de la Casa Maestre, situada en la Calle Colón nº80 haciendo esquina con Conde Salvatierra, ha sufrido numerosas modificaciones desde su última recuperación para alojar la Cámara de Propiedad Urbana.

Otra obra importante es la levantada por Emilio Ferrer en el nº 1 de la calle de Grabador Esteve: la casa Gargallo con decoraciones renacentistas.

Entre los maestros de obra destacamos a Vicente Alcayne, que, en 1906, levantó uno de los últimos palacios urbanos de Valencia: el de la Condesa de Buñol, en la calle Isabel la Católica nº8, con una fastuosa ornamentación de carácter barroco.

Fig. 13,14 y 15. Edificio Pérez Pujol, 1911. Arquitecto: Demetrio Ribes Marco. Situación: C/ Pérez Pujol nº 5. Fuente propia de los autores.

3. CONCLUSIONES.

La arquitectura modernista en la ciudad de Valencia se caracteriza por la aplicación de formas difundidas desde Paris, Bruselas, Barcelona y Viena, pero siempre aplicada sobre esquemas historicistas que contemplan el modernismo como una ornamentación. Esto será la causa de la combinación de lenguajes que podemos encontrar en los edificios de viviendas hasta las primeras décadas del s. XX, tomando tanto elementos propios característicos del Art Nouveau como de la Secession.

Fig. 16 y 17. Estación del Norte de Valencia (inaugurada en 1917). Arquitecto: Demetrio Ribes Marco. Fuente propia de los autores.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR CIVERA, INMACULADA. (2004). *Demetrio Ribes. Arquitecto: 1875-1921*. Generalitat Valenciana. Valencia

Benito Goerlich, Daniel. (1981). *La Arquitectura del Eclecticismo en Valencia*. Vertientes de la Arquitectura Valenciana entre 1875 y 1925. Excmo. Ayto de Valencia. Valencia.

Benito Goerlich, Daniel. (2000). *Arquitectura y Ciudad: Valencia en el siglo XX*. In Arquitectura del siglo XX en Valencia. Valencia: Instituto Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, pp. 15-31.

Corbin Ferrer, Juan Luis. (1996). *El Ensanche Noble de Valencia: Entre Colón y Gran Vía Marqués del Turia.* Federico Doménech. Valencia

Fran Bretones, J.M. (1990). *Técnicas de rehabilitación. Soluciones específicas a las lesiones existentes en los inmuebles del ensanche de Valencia de 1887*. Tesis doctoral. Repositorio de la Universidad Politècnica de València.

Giménez, Emilio; Llorens, Tomás, (1970). *La Imagen de la Ciudad. Hogar y Arquitectura.* Madrid.

Llopis Alonso, Amando. (1997) *Uniformidad urbanística frente a singularidad arquitectónica.* In El Modernismo en la Comunidad Valenciana. Valencia: Centro Cultural La Beneficiencia-Diputación de Valencia, p. 21-43.

Mestre Martí, María. (2007). *La Arquitectura del Modernismo Valenciano en relación con el Jugendstil Vienés. 1898-1918*. Paralelismos y conexiones. Tesis doctoral. Repositorio de la Universidad Politècnica de València.

Peñín Ibáñez, Alberto. (1978). Valencia: 1874-1959. *Ciudad, Arquitectura y Arquitectos.* Publicaciones de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

Pérez Rojas, Javier. (1997). *La Arquitectura modernista valenciana. El Modernismo en la Comunidad Valenciana*. Centro Cultural La Beneficiencia-Diputación de Valencia. Valencia, p. 45-79.

Portaceli Roig, Manuel (1984). *Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre la arquitectura del Ensanche)* en AA.VV. El Ensanche de la Ciudad de Valencia. COACV. Valencia, p. 95 a 119.

Sanchez Romero, Miguel Angel (2009). *La Industria Valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909.* Tesis Doctoral dirigida por Eliseo Gómez-Senent Martínez y Maria del Carmen González Cruz. Valencia: Departamento de Proyectos de Ingeniería de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

Simo Terol, Trinidad. (1971). *Arquitectura Modernista en Valencia.* Tesis Doctoral dirigida por Felipe María Garín. Valencia: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia. Valencia.

Solá-Morales, Ignacio. (1979). *Storicismo contro Modernismo*. Lotus nº 23. Milán.

Sorribes Monrabal, Josep. (1983). *Crecimiento económico, burguesía y crecimiento urbano en la Valencia de la Restauración (1894-1931).* Fundación Juan March. Madrid.

Taberner Pastor, Francisco. (1987). *Valencia entre el ensanche y la reforma interior.* Ediciones Alfons el Magnànim. Valencia.

Taberner Pastor, Francisco et al. (2997). *Guía de Arquitectura de Valencia.* Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia.

Vegas López-Manzanares, Fernando (2000). *Análisis de la obra de cuatro arquitectos en la calle Cirilo Amorós.* Arquitectura del siglo XX en Valencia. Instituto Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, p. 33-49.

Vegas López-Manzanares, Fernando. (2003). *La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.* Ediciones Generales de la Construcción. Valencia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

DE PLAZA FUERTE A BELVEDERE: ARQUITECTURA Y SOCIEDAD EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESCENARIO URBANO EN LA CARTAGENA MODERNISTA

FROM FORTIFIED CITY TO BELVEDERE: ARQUITECTURE AND SOCIETY IN THE CONFIGURATION OF THE URBAN SCENE IN MODERNIST CARTAGENA

José Francisco López Martínez.

José Francisco López Martínez, Licenciado en Historia del Arte, Servicio de Patrimonio Histórico CARM, jfrancisco.lopez@carm.es

RESUMEN

Las nuevas circunstancias económicas y sociales propiciadas por el desarrollo industrial y comercial de Cartagena a finales del s. XIX propiciaron la metamorfosis de una ciudad eminentemente castrense en un atractivo escenario urbano donde la burguesía competía por hacer alarde de su nueva preeminencia social. El modernismo se convertirá en el lenguaje formal que anime los nuevos hitos arquitectónicos, las perspectivas urbanas e incluso la estética de las manifestaciones populares que encuentran en el escenario urbano modernista su marco natural de lucimiento. Cien años después de aquella eclosión ciudadana, el modernismo sigue representando en el imaginario colectivo uno de los principales elementos en la percepción de la imagen urbana singularizada de Cartagena.

El trabajo se ocupa de identificar los hitos arquitectónicos y elementos de composición urbana que configuraron el paisaje de la ciudad modernista, explorando los vínculos emocionales que el ciudadano actual establece con el patrimonio, su valor identitario para la colectividad y sus posibilidades como elemento regenerador de la ciudad del siglo XXI.

Palabras clave: Paisaje urbano, percepción, modernismo, patrimonio, Cartagena

ABSTRACT

The new economic and social circumstances fostered by the industrial and commercial development of Cartagena at the end of XIX century led to the metamorphosis of an eminently military city into an attractive urban setting where the bourgeoisie competed for flaunting her new social prominence. The modernism will turn into the formal language that encourages the new architectural landmarks, the urban perspectives and even the aesthetics of the popular manifestations that find in the urban modernist scene his natural frame of splendor. Hundred years after that civil appearance, the modernism continues representing in the imaginary group one of the principal elements in the perception of the urban image distinguished of Cartagena.

The work deals with identifying the architectural landmarks and elements of urban composition that shaped the landscape of the modernist city, exploring the emotional ties that the current citizen established with the heritage, its identity value to the community and its potential as a regenerator element XXI century city.

Keywords: Cityscape, perception, modernism, heritage, Cartagena.

1. INTRODUCCIÓN

El medio natural propició el establecimiento temprano de un sistema urbano en el solar cartagenero, y condicionó, desde un principio, su especial vinculación con las funciones comerciales y defensivas, alternando éstas en preeminencia según los tiempos históricos.

Una mirada rápida al plano de Cartagena nos llevará a comprender que existen unos elementos invariantes a lo largo del tiempo, condicionados, fundamentalmente, por el lugar, lo que Aldo Rossi señalaba como el valor del locus, "*aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están*

Figura 1. El recinto de Cartagena, con las cinco colinas y algunas de las principales piezas castrenses del s. XVIII.

en aquel lugar". El locus se presenta pues como condicionante del desarrollo formal del hecho urbano, de su arquitectura, pero también como elemento fundamental por sí mismo en la configuración de ese espacio.

Sería la especial topografía del solar cartagenero, su configuración como una península fortificada naturalmente por cinco colinas, unida a tierra firme por un istmo entre dos de ellas, situada al fondo de la bahía claramente delimitada de manera natural como puerto y separada al norte por una laguna, lo que determinaría su función de plaza fuerte y puerto estratégico para el comercio.

Emerge, de esta manera, al fondo de la bahía un recinto natural fortificado, en cuyo interior, asomándose tímidamente al mar por los intersticios de las colinas que la resguardan, se desarrollaría la ciudad.

Si las murallas han representado convencionalmente la alusión metonímica a la idea de ciudad, parece lógico pensar que en la definición del hecho urbano cartagenero las colinas que delimitan el histórico recinto asuman la representación esencial de la ciudad, formando una corona en torno al eje central del cerro de la Concepción, el punto más elevado. Siendo, por tanto, las colinas elementos significantes de primer orden, lo que – por seguir con la terminología rossiana – se podría denominar como elementos primarios del paisaje urbano, las cinco colinas, como principal permanencia, han sido enculturizadas a lo largo de la sucesión de tiempos históricos.

En época medieval, cuando la ciudad se repliegue al amparo del cerro de la Concepción, se consolidarían dos de las más relevantes permanencias en el paisaje urbano de Cartagena, símbolos a su vez de los dos estamentos predominantes: el castillo y la Catedral. Desde entonces, ambos edificios, unidos consustancialmente al perfil del cerro de la Concepción, marcarán durante siglos la fachada marítima de una ciudad que prácticamente sólo se asomaba a la bocana a través de esos dos elementos arquitectónicos tan significativos. Y es que ambos volúmenes remiten de una manera más o menos explícita al carácter de plaza fuerte porque, a pesar de su función religiosa, la antigua Catedral, tanto por su ubicación al amparo de las murallas de la ciudadela como por sus volúmenes compactos e incluso su torre almenada, remite a la arquitectura defensiva, en relación precisamente con los motivos de inseguridad aducidos por el Obispado para justificar su abandono de la ciudad en beneficio de Murcia.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 167-174 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. El palacio de Aguirre (1900) asomado a la plaza de la Merced y dominando la perspectiva de las calles San Diego y Duque.

Por tanto, se establece así lo que podríamos denominar el sistema de colinas como principal elemento del paisaje urbano en su conjunto. Este sistema de las cinco colinas que contenía la península original fue amplificado con la nueva estructura defensiva emprendida en el siglo XVIII, cuando la evolución de la poliorcética dio lugar a una segunda corona de cimas fortificadas que seguía teniendo como centro – si bien ya sólo como una referencia geométrica - el castillo de la Concepción.

2. LA CIUDAD MODERNISTA

La enorme destrucción sufrida por la ciudad en el asedio al que fue sometida durante la revolución cantonal (1873-74), unida a las favorables condiciones económicas propiciadas por la explotación minera y el desarrollo industrial y comercial, dieron paso a una rápida reconstrucción edilicia en la que se plasmaría de manera evidente la nueva realidad social y económica.

El rápido crecimiento poblacional en la ciudad industrial que, sin embargo, seguía ceñida por las murallas de la antigua plaza fuerte, daría lugar a la progresiva subdivisión del parcelario y la multiplicación de huecos en fachada, que se muestran progresivamente más estrechas y desarrolladas en altura. En un buen número de ocasiones, la reforma de antiguas fachadas se sustanció en la incorporación de miradores de madera, tallados con motivos decorativos modernistas, dando buena muestra del cambio operado por una ciudad en la que predominaban los cierres de rejería de tipo jaula, o los más elaborados del tipo buche de paloma, en clara respuesta a las necesidades defensivas, a una ciudad que reescribe su alzado con multiplicación de vanos y acumulación de miradores en perspectiva, elemento que se constituirá en pieza determinante del nuevo paisaje urbano. Hay algo de maquinismo – propio de la época- en la palabra "mirador", que alude no sólo a un elemento arquitectónico sino a un ingenio para mirar. En realidad, el mirador se conforma como un espacio a medio camino entre lo público y lo privado, para mirar sin ser visto, espacio privilegiado como gineceo; o bien, se conforma como el elemento de significación particular en el espacio público, y como tal, pieza en la que se vuelcan los elementos de estilo, frecuentemente, en lenguaje modernista.

Estas reformas en estilo modernista de preexistencias, de carácter epitelial y concentradas en unos cuantos elementos decorativos que incluían recercos de vanos y, principalmente, miradores, coexisten con edificios de nueva planta con mayor voluntad de estilo, y donde la arquitectura modernista adquiere carácter vernáculo realzando el papel del mirador en la composición de fachadas. La inclusión del mirador como elemento rector de la composición de fachada en la arquitectura "de autor" no implica

Figura 3. Balcón de la casa Maestre asomado a la glorieta de San Francisco.

Figura 4. La verticalidad de talla sinuosa modernista ornamentada de flor, propia de los tronos de estilo cartagenero, encuentra su reflejo en la arquitectura modernista de edificios como el Gran Hotel.

necesariamente su elaboración de obra, sino que frecuentemente se mantendrá la elaboración en madera, si bien con un diseño mucho más elaborado que, en muchas ocasiones, permitirá el desarrollo de las citas modernistas más evidentes del edificio. Esta combinación de materiales y técnicas se presenta como una característica más de la estética modernista, tan amiga de lo pintoresco y la variedad de sensaciones.

En otras ocasiones, el mirador se convierte en una pieza más de la fábrica del edificio, en una evolución lógica en la línea de la tradición decorativa arquitectónica, que históricamente ha procurado convertir en permanentes elementos tomados de las decoraciones efímeras. Adquiere, tanto en unas ocasiones como en otras, el mirador principal de las fachadas palaciegas burguesas un carácter próximo al de los pabellones o quioscos de paseos y ferias. No deja de tener sentido esta intención en unos elementos pensados para hacer presente lo particular privado en el espacio colectivo público, como una voluntad de posesión o preeminencia sobre ese espacio urbano.

Al igual que en los teatros decimonónicos, interesa en el escenario urbano tanto ver como dejarse ver en el teatro de la ciudad burguesa, y con la mejor escenografía posible.

La arquitectura modernista concibe el espacio urbano como una prolongación de la residencia burguesa, por lo que procurará organizar estos espacios al estilo de los salones o jardines particulares. En este sentido, resulta interesante analizar la evolución de uno de los principales espacios públicos de Cartagena, como es la plaza de la Merced, desde sus orígenes como "plaza dura" en el siglo XVIII, dominada por la iglesia y convento mercedarios, con la relevancia barroca que le otorgaba su gran espacio abierto, despejado, en una ciudad tan colmatada y constreñida por el cinturón defensivo, hasta la transformación en pintoresco jardín exuberante al que se asoman las balconadas y miradores del modernista palacio de Aguirre, una vez desaparecido el convento y sustituida la iglesia por el mercado, primero, y el Cine Sport, después.

Del mismo modo, los motivos decorativos vegetales de la fachada de la casa Maestre parecen encontrar continuidad en las palmas y vegetación de la glorieta de San Francisco, que contribuyen a crear el característico ambiente de luz tamizada y crepuscular tan del gusto modernista.

La voluntad de significación en el abigarrado escenario urbano llevará a los ricos propietarios mineros e industriales a procurar las ubicaciones dominantes de las perspectivas urbanas. El espíritu barroco presente en la estética modernista se manifiesta también en este interés por el dominio escenográfico y las perspectivas. Las ubicaciones en esquina, el eje de los chaflanes o el centro de la línea de fachada serán las predilectas para el alzado de los palacetes modernistas, y debido a la preeminencia de estas ubicaciones sobre el conjunto urbano, la estética del modernismo impregnará los principales escenarios urbanos.

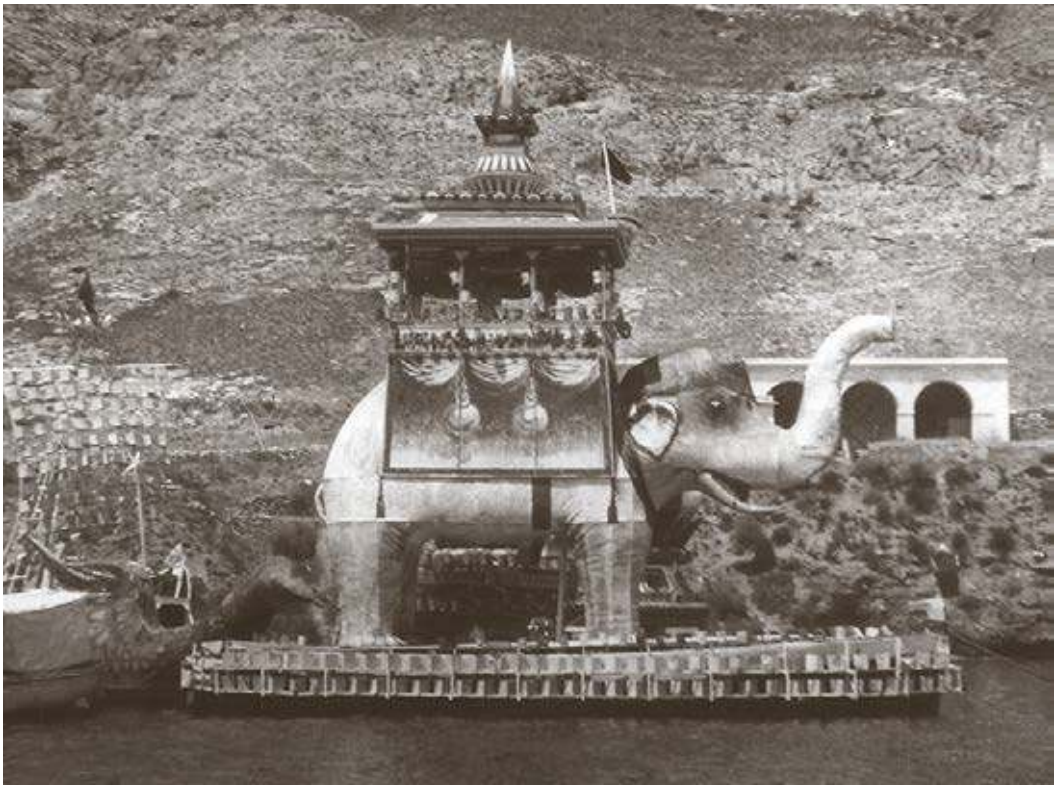


Figura 5. Carroza flotante de la Velada Marítima.

Escenarios que se justifican por el espectáculo, que se garantiza, por un lado, por el devenir cotidiano de una ciudad efervescente, con un clima mediterráneo que favorece la vida en la calle y el desarrollo de conciertos, verbenas, desfiles y demás acontecimientos puntuales, pero también por el desarrollo experimentado por los festejos tradicionales, principalmente el Carnaval, la Velada Marítima y la Semana Santa. Aunque el Carnaval se mueve en la calle, alcanzaba sus notas más elevadas en los distinguidos salones particulares y, sobre todo, de los diferentes casinos y círculos. Por su parte, la Semana Santa experimenta una serie de reformas que iban a configurar la particular estética procesional cartagenera en una singular fusión de la tradición barroca con la nueva sensibilidad estética de entre siglos. De esta manera, en las procesiones de Cartagena se produce una consecución de los medios persuasivos y efectistas barrocos mediante otro lenguaje y estética, enraizados en el modernismo y toda la cultura fin de siglo del XIX. En particular, la importante presencia del elemento luz, fundamental también en la teatralidad barroca, se convertirá en uno de los pilares estéticos de la manera cartagenera de entender las procesiones. La acumulación de luminarias en monumentos efímeros de estructura piramidal había sido norma generalizada en la concepción de los catafalcos barrocos. Expresiones barrocas como "pirámides resplandecientes de incendios", "encendidos obeliscos de resplandores", encontrarían su equivalente en la Cartagena de principios del siglo XX con "manojos de ascuas en movimiento", "ascua de luz, palma cimbreante", incorporando a la fascinación por la luz la alusión al cadencioso movimiento.

La aglomeración de luz y flor sería la base de los tronos procesionales que se iban a configurar como los de estilo genuinamente cartagenero. Los tronos se conciben como parte principalísima del cortejo, tan importante o más que las imágenes religiosas. Altares móviles, efímeros, abigarrados de luz y flor, especialmente en el caso de aquellas imágenes aisladas, de vestir.

Figura 6. Escalera monumental entre el Paseo de Alfonso XII y la Muralla del Mar; transformación del elemento castrense en belvedere urbano sobre el puerto.

En este momento se estableció y engrandeció la tipología del trono característico cartagenero, de esbelta peana en dos cuerpos, flanqueados por grupos de luces ("cartelas") que se pueblan de flor. En esta labor participan tallistas e incluso arquitectos; y es que, estos tronos, por su gran elevación y desarrollo en altura, se constituyen, al combinarse con los adornos florales, en auténticas arquitecturas efímeras. Siguiendo la combinación de técnicas y materiales tan propia del modernismo, junto a los trabajos de talla se emplean los denominados "transparentes"; éstos consistían en un tipo de pintura que recibía iluminación desde el interior, adquiriendo un aspecto fantástico, como de vidriera iluminada en la noche, algo que va a ser muy característico del gusto modernista y, como tal, muy utilizado en festejos como las veladas marítimas que, por sus características, se prestaban perfectamente a ensoñaciones estéticas basadas en la reverberación de luz y color sobre la oscuridad general.

La acumulación de *bombas* - tulipas de cristal destinadas a contener la luminaria - iría en rápido progreso, y si bien es de destacar el interés de los cofrades por obtener para sus procesiones siempre el mejor producto, importando cristal elaborado expresamente en Alemania, no debemos olvidar la importancia de la industria del vidrio en Cartagena, con la fábrica de Valarino Togores, y toda la tradición de talla en vidrio que se aplicaría desde un principio a las piezas destinadas a las procesiones.

Los rasgos modernistas de fe sin límites en el progreso y la fascinación por la luz hicieron que muy pronto los numerosos especialistas empleados

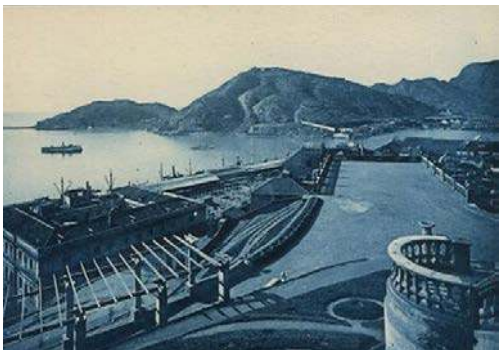


Figura 7. Vista del puerto desde el Parque Torres, en el cerro de la Concepción.

en la minería, la industria, la construcción naval, pusieran sus conocimientos e investigaciones al servicio del mayor lucimiento del festejo principal de la ciudad: las procesiones de Semana Santa. Sería en 1899 cuando los tronos empiezan a conectarse mediante largos cables a algunas estaciones eléctricas situadas a lo largo del recorrido procesional, permitiendo el rápido incremento del número de luminarias eléctricas. Pero la inventiva tecnológica puesta al servicio de las procesiones no se iba a contentar con conseguir que los tronos refulgiesen en la oscuridad como "ascuas de luz". Pronto se quiso que todo el camino de penitentes que acompañaban el cortejo formase también un camino de luz en la oscuridad. A partir de 1913, los cables que suministraban el fluido eléctrico a los tronos se van a prolongar a lo largo de las filas de penitentes, logrando que los "tercios" de capirotes portasen hachotes iluminados también con luz eléctrica. Mediante un sistema de mosquetones y conexiones, los hachotes se enganchaban al cordón umbilical del cable, posibilitando todo un conjunto procesional iluminado. Sería ésta una innovación trascendental, puesto que la necesidad de enganchar los hachotes al cable obligó a extremar el orden de alineación de las filas de capirotes. Además, al estar todos los hachotes conectados a un mismo cable por fila era deseable, en la medida de lo posible, un acompasamiento en el movimiento de los penitentes, con el fin de evitar tirones y otras situaciones grotescas. Todo ello desembocaría en el característico orden acompasado con el ritmo musical de las procesiones cartageneras, que junto al uso de la luz y el adorno floral se constituirá en la clave de la singularidad de estos cortejos procesionales,

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 167-174 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 8. La degradada calle Don Roque ve restaurado efímeramente su alzado urbano, adquiriendo una dimensión monumentalizada cada Viernes Santo.

en los que la euritmia cadenciosa y la conjunción de técnicas y artes consiguen poner en escena un cortejo donde el objetivo estético es el fundamental, persiguiendo la obra de arte total de resonancias wagnerianas.

Y todo ese conjunto creaba unas perspectivas procesionales dominadas por la arquitectura modernista de, por ejemplo, el palacio de Aguirre, cuyas balconadas adquirían el carácter de tribuna sobre el espectáculo y cuyo chaflán coronado por airosa cúpula de reflejos metálicos se convertía en el punto focal de largas filas de luminarias rítmicamente acompasadas.

Pero si algún festejo se puede considerar plenamente modernista, ése era indudablemente la Velada Marítima. El festejo combinaba el habitual desfile de carrozas, adornadas con los consabidos motivos exóticos, orientalizantes, pintorescos, las técnicas de iluminación de transparentes y el colorido, con el suave deslizarse sobre la oscura lámina de agua del puerto de Cartagena, dando lugar a las características ensoñaciones estéticas modernistas potenciadas por los reflejos sobre el mar.

El puerto de Cartagena, configurado naturalmente como un gran teatro a la italiana, en herradura, se convertía en el gran escenario urbano para el puro deleite estético, por lo que se hacía necesario conferirle el papel de palco teatral al frente marítimo que hasta entonces se parapetaba tras la muralla del mar, dominado por el vetusto castillo de la Concepción. La construcción del muelle de Alfonso XII en terrenos ganados al mar permitió habilitar este nuevo espacio como lugar privilegiado para la feria de verano y todo tipo de acontecimientos festivos o ceremoniales. En esa misma línea se debe entender la reforma acometida por el arquitecto Víctor Beltrí para transformar en un gran parque con jardines colgantes hacia la bahía, recorridos por serpenteantes caminos descendentes, de evocaciones clasicistas, todo el frente sur del cerro de la Concepción, entre el castillo y la Muralla del Mar, elemento castrense que se transformaría en el gran belvedere de la ciudad, el balcón público al mar, comunicado con el nivel inferior del paseo de Alfonso XII con una gran escalera imperial que marcaría el eje de todo el conjunto, en línea con el edificio de Villanueva sobre la muralla y los restos del castillo en la cumbre del cerro.

3. CONCLUSIONES

¿Qué queda de ese paisaje urbano modernista en la Cartagena actual?

A pesar del deterioro sufrido por el conjunto histórico de Cartagena, con la pérdida de numerosos inmuebles de particular interés, que contribuían a esa imagen de acumulación de miradores, las grandes piezas de la arquitectura modernista se han conservado en su mayoría, aun a costa de lamentables actuaciones de vaciamiento fachadista, como en el caso del Gran Hotel o, más recientemente – y aún sin recuperarla injustificable destrucción de la colorista Casa Llagostera. No obstante, la conservación de la apariencia exterior de los edificios modernistas ha permitido conservar su impacto en el paisaje urbano, adquiriendo un carácter de verdaderos hitos urbanos, fundamentado en sus propias características formales y en las condiciones privilegiadas de sus emplazamientos, tanto en la ciudad material, física, como en la percepción inmaterial.

Precisamente, es ese patrimonio inmaterial el que, en no pocas ocasiones, consigue mantener el carácter original de determinadas áreas urbanas antaño privilegiadas y hoy tristemente degradadas. Este fenómeno, desaparecida la celebración de la Velada Marítima, resulta particularmente evidente durante la celebración de la Semana Santa, cuando las procesiones vuelven a poner en pie, de manera efímera, aquella ciudad de hace cien años, devolviendo toda su dimensión a una arquitectura volcada hacia la significación en el gran escenario urbano de la Cartagena modernista.

BIBLIOGRAFÍA

López Martínez, J.F./Chacón Bulnes, J.M. (2000). *Cartagena, aproximación al paisaje urbano. Universidad Politécnica de Cartagena. Cartagena.*

López Martínez, J.F. (2011). "La revolución industrial en la tradición inmaterial: Cartagena, Semana Santa Politécnica". En XXII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia. Ediciones Tres Fronteras. Murcia, pp. 339-344.

Lynch, K (1960, 1998). *La imagen de la ciudad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.*

Pérez Rojas, F.J. (1986) Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura). Editora Regional de Murcia. Murcia.

Rossi, A. (1982). La arquitectura de la ciudad. editorial Gustavo Gili. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

FUNDAMENTO DEL LENGUAJE NEOISLÁMICO EN LA ARQUITECTURA ECLÉCTICA Y MODERNISTA EN LA REGIÓN DE MURCIA

FUNDAMENTALS OF NEO-ISLAMISM LANGUAGE IN THE ECLECTIC AND MODERNIST ARCHITECTURE IN THE REGION OF MURCIA (SPAIN)

María José Lario Romero

María José Lario Romero, Licenciada y DEA en Historia del Arte, Universidad Politécnica de Cartagena, mjlario22@hotmail.com.

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX se desarrolló en la Región de Muria una corriente historicista de inspiración neoislámica, expresada en elementos arquitectónicos y decorativos de estilo califal y nazarí que, generalmente asociados a la decoración de edificios eclécticos y modernistas, suscita cierto carácter exótico y minoritario de la sociedad en que se manifiestan. Estos elementos se encuentran dispersos y asociados a edificios recreativos, viviendas urbanas y suburbanas o casas de campo, construidas la mayoría entre 1880 y 1910.

Pese a la existencia de importantes estudios sobre arquitectura de este periodo, advertimos un vacío analítico y documental respecto a elementos historicistas neoislámicos asociados a determinados edificios y de estudios monográficos sobre el conjunto, circunstancia que entendemos como resultado del escaso reconocimiento que la historiografía del arte ha otorgado a este estilo. Por estas razones planteamos este estudio como una necesidad de entender e interpretar el fundamento y el carácter del estilo en el contexto de la arquitectura ecléctica y modernista regional y en relación con la corriente historicista nacional. Para ello recurrimos a una metodología científica descriptiva y explicativa basada en fondos documentales y observación de elementos, que nos ha permitido establecer las características, formales y estéticas que definen la corriente, así como los aspectos sociológicos y estilísticos que determinan la función del mismo.

Palabras clave: Neoislámico, hispanomusulmán, historicismo, modernismo, eclecticismo, elementos.

ABSTRACT

During the second half of 19th century and the first decades of the 20th century a historicist current of neo-islamism inspiration was developed in the Region of Murcia. It was represented by architectonical and decorative elements of caliphal and nasrid styles, which were generally associated to the decoration of eclectic and modernist buildings and revealed a certain exotic and exclusive character of the society in which they appeared. These elements are found scattered and associated to recreative buildings, urban and suburban dwellings or country houses mostly built between 1880 and 1910.

In spite of the existence of important studies on architecture from this period, we noticed an analytical and documental gap concerning neo-islamism historicist elements associated to certain buildings and no monographic studies about them. We understand this circumstance as the result of the scarce acknowledgment that this style has received from art historiography. Therefore we approach this study as a necessity to understand and interpret the foundations and character of this style in the context of the eclectic and modernist architecture in the Region of Murcia and in connection with the national historicist current. Thus, we have applied a descriptive and explicative scientific methodology based on documentary collections and examination of elements that has made possible the setting up of the formal and aesthetic characteristics that define the current, as well as its sociological and stylistic aspects.

Keywords: Neo-Islamism, hispano-islamic, historicism, modernism, eclecticism, elements

1. INTRODUCCIÓN

En el contexto del presente trabajo interpretamos por lenguaje neoislámico el conjunto de expresiones de inspiración en el pasado islámico medieval, que con intención estética, sociológica o cultural, se manifiestan en entornos arquitectónicos descontextualizados de su fuente de inspiración original. Como en el resto de España, la recurrencia al pasado musulmán en la Región de Murcia se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX en el contexto de las corrientes historicistas, que de forma antagónica a la doctrina clasicista de la ilustración, surgieron como una necesidad de evocar el pasado a través de la recuperación de sus monumentos gloriosos, atendiendo a un

Figura 1. Palacete de Fuente Higuera (Bullas)

carácter nacionalista y romántico.

La progresiva transformación del entramado urbano que sufrieron algunas ciudades durante este periodo y en la configuración de las nuevas estructuras sociales, quedarían reflejadas en la arquitectura pública y doméstica, cuya tipología iría cambiando desde las viviendas de porte aristocrático de época isabelina hasta la manifestación del modernismo en la última década. Este contexto arquitectónico fue escenario del despliegue de una serie de elementos generalmente de inspiración hispanomusulmana, que sugieren cierto carácter exótico y caprichoso de la sociedad en que se manifiestan. Por tanto, el historicismo islámico no se desarrolló como hecho aislado sino como parte de los estilos imperantes, manifestándose de forma dispersa y puntual en estancias interiores de viviendas burguesas y edificios recreativos, la mayoría construidos 1860 y 1925 y en menor medida mediante elementos decorativos en fachadas de casas de campo. El escaso reconocimiento que la historiografía del arte ha otorgado al estilo se evidencia ante el hecho de que sólo se hayan conservado las manifestaciones más monumentales.

Pese a la existencia de interesantes estudios sobre arquitectura ecléctica y modernista en la Región de Murcia, no se habían dedicado trabajos técnicos de investigación a la corriente neoislámica que se desarrolla paralelamente a la misma. Estos argumentos nos llevaron en 2011 a iniciar un trabajo de investigación y la elaboración de un catálogo general en el que incluimos 49 edificios localizados en 19 municipios. En base al este estudio y bajo la consideración de que el fenómeno ofrece gran interés, hemos planteado el presente trabajo como una necesidad de entender e interpretar el fundamento, la función y el carácter del estilo en el contexto de la arquitectura ecléctica y modernista regional y definir sus características estilísticas.

El estudio se inicia con una revisión bibliográfica en la que hemos tomado como base los estudios de Federico Revilla, José Manuel Rodríguez Domingo o Tonia Raquejo, que analizan el fenómeno desde distintas perspectivas y otras fuentes documentales técnicas. En el contexto regional, a excepción de la información sobre el patio árabe del casino de Murcia, que ha sido objeto de estudio por algunos autores como Alfredo Vera Botí o Juan Moreno, dentro del conjunto general del edificio; el gabinete de la casa Valarino de Cartagena, que fue objeto de reseña y descripción en una revista nacional de la época o el Palacete Huerto Ruano de Lorca, son escasas las fuentes específicas. Paralelamente hemos procedido a la observación y análisis de edificios, en especial los construidos durante el periodo en el que se desarrollan el eclecticismo y modernismo. La investigación se ha llevado a cabo de forma sistemática, mediante elaboración de un modelo unificado de fichas de trabajo, documentadas a través de todas las fuentes disponibles. A este respecto, hemos de destacar la valiosa contribución de las personas que nos han facilitado el acceso a los inmuebles y de aquéllos que nos han aportado información y acceso a la documentación.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

2.1 FUNDAMENTO DE LA CORRIENTE NEOISLÁMICA EN LA REGIÓN DE MURCIA

A diferencia de las provincias andaluzas, la presencia de elementos neoislámicos en la Región no se debió al contacto con su pasado musulmán. El periodo de destrucción y reutilización de materiales tras la reconquista acabó con los grandes conjuntos monumentales, permaneciendo tan sólo a la luz algunas muestras de arquitectura militar, la mayor parte pertenecientes a épocas almorávide y almohade. No sería hasta finales del siglo XVIII cuando aparecieron en el subsuelo del Monasterio del Santa Clara de Murcia los primeros restos de yeserías protonazaríes, pertenecientes a un palacio del siglo XIII, aunque éstos quedarían ocultos y no se harían públicos algunos de sus dibujos hasta la década de 1870

en el Seminario Murciano. Por estas fechas ya se decoraban los primeros gabinetes al estilo musulmán en la Región.

Sin embargo, otros aspectos como las raíces lingüísticas de un gran número de vocablos o los sistemas tradicionales agrarios, todavía permanecen como invariante, formando parte de la cultura contemporánea. Por tanto, la proximidad geográfica con Andalucía era la fuente de inspiración más directa ya que permitía el contacto con sus monumentos, especialmente de la Alhambra, visita obligada para los que tenían la posibilidad de viajar.

La sociedad de la época fue propensa a revalorizar lo nacional y autóctono de tinte casticista en el marco de las fiestas y celebraciones, recreando ambientes orientales o nazaríes. El gusto por lo exótico, que caracterizó al romanticismo de la época, había puesto de moda la decoración de gabinetes y patios en muchas provincias, llegando su influencia rápidamente a la Región de Murcia. También el interés por la literatura de algunos burgueses que contaban con nutridas bibliotecas, nos lleva a pensar que conocían la literatura romántica occidental de autores como Washington Irving, Víctor Hugo o Chateaubriand, o los ensayos sobre la Alhambra, de la que se editaron estudios, planos y dibujos a mediados de siglo. La predilección de la monarquía por este estilo quedó manifiesta ante la sociedad, en sus comentarios y muestras públicas de admiración: Isabel II en su visita al Casino de Cádiz en 1862 y a la Alhambra en 1886; Alfonso XII al casino de Murcia en 1877 o Alfonso XIII, en 1904 al casino de Cádiz.

Las campañas en África del año 1860 y los periodos de relaciones pacíficas con Marruecos entre los años 60 y 90, también influyeron en la inclusión del estilo, que en palabras según, la apreciación Pérez Rojas, (1980, p. 40) "comportaba cierto prestigio social, exótico y evocador de la España del norte de África"

A comienzos de siglo el arquitecto Pedro Cerdán dirigió la Exposición Agrícola, Industrial, Minera y de Bellas Artes de Murcia, celebrada en 1900, en la que cada pabellón se realizó en un estilo, siendo el neomusulmán el elegido para el de agricultura. Los pabellones se mantuvieron casi diez años, convirtiéndose en referente del urbanismo de la ciudad.

Figura 2. Casa Pérez Espejo en la Aparecida (Cartagena)

No cabe duda de la intervención de los arquitectos con influencia o formación foránea, en la introducción del estilo, mediante la determinación de los aspectos relativos a la decoración de los edificios, así como de los artesanos que la llevaban a cabo. Carlos Mancha, Víctor Beltrí, Pedro Celdrán o Manuel Castaños y otros cuya identidad desconocemos, recurrieron al historicismo islámico para decorar algunas estancias en interiores de viviendas y edificios recreativos. Sin embargo, en contextos determinados la elección del estilo no iba más allá de la anécdota cotidiana. En una época en que la vivienda se convierte en reflejo de la identidad del propietario, era habitual utilizarla como medio para destacar ante la sociedad o los círculos elitistas culturales, eligiendo para ello un estilo que debía ser novedoso, llamativo o sorprendente, pero que ante todo debía impresionar y el estilo neoislámico por su propia naturaleza cumplía este tipo de requisitos. Sin embargo, el uso de elementos puntuales de inspiración islámica en el exterior de casas en fincas de recreo o de labor responde más a la tradición neomudéjar asociada al mundo taurino y en ocasiones, su empleo formaba parte del repertorio habitual decorativo, más allá de su inspiración o significado.

Desde el punto de vista estilístico, no se concibe su presencia sin tener en cuenta la interrelación e interdependencia entre el historicismo y los estilos vigentes. El estilo eclecticista recurrió a distintos elementos del pasado presentándose como un todo unitario donde era excepcional la recurrencia a lenguaje neoislámico, sin embargo, la configuración ecléctica del edificio en cuanto a yuxtaposición de espacios de distintas épocas lo incorporaría como parte del conjunto. El mo-

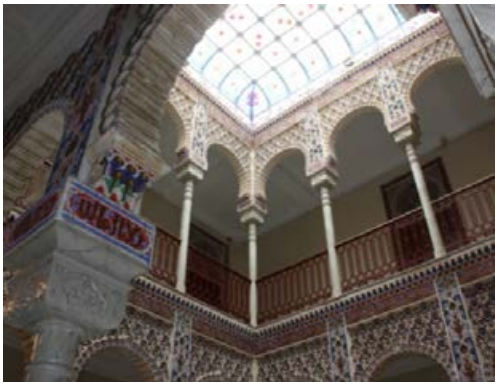


Figura 3. Patio interior de la casa Zapata (Cartagena).

Figura 4. Bóveda de la caja de escaleras del Hotel Termas del Balneario de Archena.

dernismo por su propia esencia y actitud hacia la decoración, libertad y fantasía compositiva, mantuvo una relación más estrecha con estos elementos, incorporándolos sin complejos a su repertorio en una especie de fusión y libre interpretación. También el modernismo como estilo dominante de un edificio, recurrió a la concepción ecléctica del mismo, incluyendo piezas islámicas en su estructura, siendo éstas la mayoría de las veces las únicas en todo el conjunto. Pese a la primacía de la ornamentación en el modernismo y el arte islámico, el primero propone un repertorio de elementos donde prima la fantasía, el movimiento y la curvatura y el segundo presenta una concepción final geométrica en la que los elementos aparecen ordenados dispuestos en marcos y paneles. Pese a las distintas formas de relación, las características estilísticas en ambos estilos son similares, con ciertas variantes.

2.2 TIPOLOGÍA DE EDIFICIOS

Los edificios urbanos mantienen las características de la arquitectura vigente, siendo en espacios interiores como patios o cajas de escaleras donde se manifiesta el estilo con mayor profusión. A excepción del palacete de Fuente Higuera en Bullas que cuenta con elementos neoislámicos en la fachada y el interior, son escasos los edificios en los que sólo el exterior presenta esta tipología, un ejemplo de ello es el edificio de D. José Nieto en Cartagena (Imagen 1). La mayoría son viviendas suburbanas o de campo que mantienen la arquitectura tradicional e incorporan a sus fachadas elementos muy evidentes, como arcos ciegos o embocaduras de vanos donde la decoración suele ser simple y escueta, fruto de la popularización del estilo. Una tipología habitual es la casa tradicional de planta cuadrada y volumetría cúbica que presenta fachadas con elementos decorativos neoislámicos como pequeñas cúpulas o arcos de herradura sencillos a los que se añaden otros elementos cerámicos modernistas de trencadís a las enjutas o cenefas, como la casa de D. Diego Pérez Espejo en la Aparecida (Figura 2).

A finales del siglo XIX se incorpora un tipo de vivienda con decoración neomudéjar más acorde con la sobriedad y sencillez de la arquitectura defensiva almohade caracterizada por el uso de arcos de herradura o polilobulados en las fachadas, torreón y remates de almenas. Respecto a casas de volumetría y aspecto árabe con elementos islámicos dominantes como cúpulas o arcos, sólo contamos con un ejemplo en el municipio de Mula.

El gusto por los gabinetes de inspiración islámica se incorporó a la arquitectura aristocrática española a partir del la decoración del gabinete del Palacio de Aranjuez en 1847, cuyo exotismo causaría tal admiración que pronto se comenzaría a imitar el modelo en gabinetes o salones burgueses. A diferencia del resto de España, la Región de Murcia cuenta con un escaso número de muestras, posiblemente porque el estamento social dominante era la burguesía industrial. En opinión de varios autores, entre ellos Rodríguez Domingo, sería la arquitectura isabelina tras la restauración la que acogiese esta moda. Efectivamente, estas muestras se corresponden más con el tipo de vivienda aristocrática de estilo clasicista o isabelino y sus propietarios con la aristocracia o refinamiento propios de la época. Se conservan

Figura 5. Patio interior de la casa Miracle de Jumilla

Figura 6. Patio interior de la casa Palazón en Fortuna

tres estancias muy diferentes entre sí, construidas en la década de los setenta, en distintos municipios: Palacete de la Atalaya en Fortuna, Casa Valarino en Cartagena y Huerto Ruano en Lorca.

Los patios interiores son las piezas más representativas tanto en el ámbito doméstico como en edificios recreativos. Tienen forma cuadrangular con una o dos plantas y algunos se rodean de galerías. Actúan como distribuidores o zonas de tránsito y constituyen un espacio privado de encuentro. Su acceso tiene lugar a través del vestíbulo, por lo que también constituyen la zona más visible de la vivienda para los que acceden desde el exterior y por tanto, espacios de exposición y contemplación donde se desarrolla un profuso programa decorativo que destaca sobre el resto del edificio, donde el imperante eclecticismo doméstico admite la interpretación de otros historicismos. En la sociedad islámica el patio es una parte esencial, tanto en la arquitectura palaciega como doméstica. Ambas versiones están presentes en los patios de Murcia que repiten formas y elementos de los palacios generalmente nazaríes y mantienen, por su tamaño inferior, el carácter del patio interior doméstico más sencillo e intimista. Estos patios a su vez, se valen del eclecticismo para combinar elementos estructurales o decorativos de distinta procedencia, insertándose también con gran acierto la aportación de las nuevas tecnologías y el funcionalismo propio de la era industrial, representado por los tragaluces, en los que la perfecta combinación de hierro y cristal resuelve de buen grado el problema de la cubrición. El lucernario es muy utilizado en edificios modernistas para cubrir cajas de escaleras, patios y calles privadas, por lo que es lógico su uso como cubierta de elementos de inspiración islámica, por funcionalidad y moda. Este tipo de cubrición en el contexto historicista islámico a los patios nazaríes, ya empleado a mediados de siglo para el Patio de la Muñecas de los Reales Alcázares de Sevilla, también se aplicará en los patios interiores de Murcia. La mayor parte de ellos son planos o ligeramente curvados, a excepción del patio del casino de Murcia, con forma bulbiforme, mas asociado a los pabellones de ferias que simulaban las formas orientales puestas de moda a través del Royal Pavilión de John Nash.

Se conservan seis ejemplos de patio interior neoislámico, cinco de ellos forman parte de la arquitectura doméstica perteneciente a importantes familias burguesas, como la Casa Dorda y la Casa Zapata en Cartagena (Figura 3), la Casa Palazón en Fortuna, la Casa de Don Amancio Marín en Cehegín y la Casa Miracle, en Jumilla y uno en el Casino de Murcia. Todos ellos cerrados con tragaluz, excepto el de la Casa Dorda en Cartagena, de mayor tamaño y descubierto.

También son habituales las cajas de escaleras principales, generalmente de corte imperial y decoración modernista, que como los patios, se sitúan frente a la entrada, separándose en ocasiones de ésta mediante una triple arcada de estilo musulmán. También en ellos se desarrolla un profuso programa decorativo. Por su planta cuadrada, son espacios idóneos para acoger lucernarios o cúpulas. Los tres ejemplos más destacados son el palacete de Fuente Higuera y Casa Melgares en Bullas, y el Hotel Termas en el Balneario de Archena (Figura 4).

Figura 7. Detalle de la decoración mural del patio árabe del Casino de Murcia.

2.3 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

No se concibe el historicismo islámico como un estilo arquitectónico, por tratarse mayormente de un arte decorativo que no responde a principios formales o estructurales. A diferencia de otros historicismos como el neorrománico o el gótico, la recurrencia al neoislámico adquiere carácter festivo asociado a la moda y al poder de evocación, siendo complicado concretar los estilos, origen o fuentes de inspiración, sobre todo si tenemos en cuenta que el arte islámico se nutre de distintas culturas anteriores y cuya expansión geográfica ha generado que elementos similares se encuentren en distanciados puntos geográficos. La fuente más común es la hispanomusulmana nazarí o la reinterpretación del nazarí que se lleva a cabo en otros edificios mudéjares como los Reales Alcázares de Sevilla. También son habituales los elementos de época califal, en menor medida los almohades o mudéjares y en casos puntuales, como en el patio interior de la casa-palacio de Don Amancio Marín en Cehegín, de inspiración oriental. Es muy frecuente la combinación de estos elementos que se disponen de forma mimética y carente rigor arqueológico, haciendo gala de una libre interpretación en la que se fusionan con otros elementos propios del modernismo de influencia gaudiniana o vienesa e incluso con el arte tradicional regional murciano y andaluz. Pese a la espectacularidad de las piezas, la falta de rigor, el carácter de copia y la imagen asociada a ambiente festivo son factores que han contribuido a cuestionar el estilo, especialmente si tenemos en cuenta la proximidad y coexistencia con los modelos originales. A este respecto, hemos de considerar que estos programas decorativos se despliegan en espacios cuya función dista mucho de aquella en la que se inspiran y de la sociedad en que se desarrollaban, además el hecho de contar con un solo espacio de exposición hace que se compendien en él la mayor parte de elementos posibles, o bien, como opina Rodríguez Domingo (1997, p. 330), "el único interés de los propietarios era el de crear un ambiente global". Una de las razones de ser del estilo neonazarí es su tradicional asociación con el carácter lúdico, por lo que es habitual su uso en balnearios, casinos y zonas recreativas de las viviendas.

Respecto a los elementos constructivos, los arcos construyen piezas fundamentales, tanto estructurales como decorativas. Lo más habitual es la representación del arco visigodo o califal simple o en ocasiones tumido y en menor medida el de medio punto nazarí o el polilobulado, asociado al arte almohade. Los arcos de las fachadas son de factura sencilla y sobria, mientras que en interiores son más elaborados y ornamentados. La ornamentación se basa en su forma angrelada y ornatos en la rosca y el intradós. Se remarca el perfil de las dovelas, como los califales de las portadas de la Mezquita de Córdoba y en algunos casos presentan curvatura externa a modo del arco de la portada del nicho del Salón Rico de Medina Azahara. También se utilizan los arcos nazaríes de medio punto peraltados, ajimezados, siempre en interiores. La función de los arcos varía según el lugar donde se dispongan: enmarcando vanos, como arcos ciegos, como decoración mural o en arcadas sobre columnas. Los apoyos no suelen guardar relación con el tipo de arco, usándose indiscriminadamente arco califal con columna nazarí, aunque lo habitual es todo el conjunto nazarí. En interiores prima la columna nazarí o una reinterpretación de ésta y en las fachadas es habitual el uso de la pilastra. Otra gran aportación industrial a la arquitectura del siglo XX es la columna de fundición, utilizada generalmente en espacios interiores para conseguir mayor diafanidad. Su presencia en espacios

Figura 8. Arco con mocárabes en la caja de escaleras del Hotel Termas (Archena).

de inspiración neoislámica es escasa y aparece enmascarada, imitando materiales como el mármol y estilos de columnas nazaríes. Un claro ejemplo lo encontramos en la Casa Zapata de Cartagena (Figura 3).

Como en todos los palacios españoles musulmanes o cristianos, la cerámica está muy presente en todas las estancias interiores, independientemente de la función éstas. Se utiliza principalmente en zócalos, aunque también en impostas de pilastras y revestimientos de intradós y de rosca de los arcos, como la Casa Miracle de Jumilla (Figura 5). La técnica más utilizada es la de alicatado en relieve y azulejo esmaltado. No podemos hablar estrictamente de un resurgir de la cerámica musulmana, ya que la continuidad de la técnica en el tiempo, propició su uso durante los siglos siguientes al fin del reino nazarí, aunque con la consiguiente adaptación a los caracteres tradicionales de cada zona. Sin duda, un factor fundamental fue la proliferación en la primera mitad del siglo XIX de industrias cerámicas en distintos puntos de España, como de Triana en Sevilla, cuya producción se extendió a muchas provincias españolas. La Región de Murcia se nutría además de éstas, de la fábrica de Rafael González Vallas en Valencia y especialmente de la fábrica la Amistad de Cartagena. Todas estas fábricas, especializadas en objetos decorativos como adornos y menaje doméstico, contaban entre su repertorio con la producción de azulejos en serie, inspirados en el arte hispanomusulmán, especialmente en la Alhambra. Algunas fábricas como la de Triana manufacturaban piezas artesanales utilizando elaboradas técnicas, como la cuerda seca o piezas con reflejo metálico troqueladas y pintadas a mano (Rodríguez, 1997. p. 310). La recuperación de técnicas artesanales en el modernismo, también aportó a la decoración de estos espacios, piezas cerámicas que reproducían la temática de trencadís, bien como única decoración de elementos aislados como fuentes, arcos o cúpulas o insertas en el repertorio de aspiración islámica.

Los zócalos son los elementos que en mayor medida representan la tradición cerámica hispanomusulmana. Su función como aislante y su perdurabilidad, junto a su vistosidad y riqueza decorativa, generalizó su uso en patios, vestíbulos y portales de todo tipo de viviendas. Los temas ornamentales empleados repiten la geometría clásica hispanomusulmana, presente en los palacios y torres de la Alhambra o el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada. La tipología más utilizada en la Región de Murcia es la de zócalo alto, formado por uno o dos frisos inferiores con decoración geométrica a base de reiteración de tema; un espacio intermedio donde se desarrolla el tema de lacería o estrellado y por último, en la parte superior, dos o tres frisos con decoración similar a los frisos bajos. El tema más habitual del friso superior es el de almenas escalonadas que alternan dos o tres colores. Algunos zócalos se rematan friso de inscripción epigráfica, a la altura de la vista. En otros casos este tema se coloca en la primera línea de yeserías. Los colores más utilizados son el granate, azul, marrón y verde.

Son escasas las piezas de carpintería. Se conservan algunas puertas o ventanas, que suelen estar decoradas con paneles que forman figuras geométricas de polígonos estrellados o acristaladas con tracería y cristales polícromos. Es habitual el tipo de puerta de doble hoja con montante formando arco de herradura o con celosías formando entramados rómbicos.

Los muros interiores, como en el arte islámico medieval, constituyen el lugar predilecto para desarrollar la mayor parte de la decoración. Se recubren, a partir del zócalo, con yeseras o estucos y en algunos casos, como en el palacete de Huerto Ruano en Lorca,

de cartón piedra. Se reiteran los temas de atauriques, figuras geométricas y decoración epigráfica, realizados con moldes y dispuestos en grandes paños divididos por marcos geométricos, que imprimen carácter de orden (Figura 6). La decoración geométrica es inherente al arte islámico y una de las formas de expresión más recurrentes en los interiores de todos los espacios que tratamos y su uso responde a los mismos esquemas compositivos. Su empleo tiene dos funciones: como elemento decorativo a base de reiteración de formas geométricas poligonales o estrelladas, formando tramas más o menos complicadas o como figuras simples, a modo de paneles que acogen la decoración vegetal o epigráfica, generando una visión global de marcado carácter simétrico.

La caligrafía ocupa un lugar preponderante en el arte islámico, como único vehículo de la revelación coránica o como manifiesto, asociado a las clases dirigentes. La importancia de su papel admonitorio se manifiesta en el interés por resaltar su aspecto decorativo y atrayente, siendo este último, el carácter que se extrae en las nuevas interpretaciones que se hacen en la etapa contemporánea. No concebimos otra significación más allá de lo ornamental, sobre todo si tenemos en cuenta que la epigrafía era altamente complicada, de hecho, los mandatarios árabes siempre han contado con grupos de calígrafos poetas, especialmente para esta labor. Es difícil encontrar especialmente en interiorismo, yeserías que no contengan alguna inscripción. Aunque la caligrafía se representa en todos los materiales de expresión artística, generalmente está asociado a yeserías o azulejería cerámicas, cosa que no debe extrañar si tenemos en cuenta que la Alhambra, monumento más notorio e imitado cuenta con más de diez mil inscripciones. Se representan en cenefas que repiten el mismo texto, realizado con moldes, tomados en muchas ocasiones del original. Como es habitual en la mayor parte de ellas se utiliza la frase más recurrente en la Alhambra de Granada, adjudicada a Alhamar, fundador de la dinastía nazarí, que alude al poder de Dios: "wa-la dalib alla Allab", aunque también encontramos en el Palacete de la Atalaya y en Casino de Murcia algunas enseñanzas y menciones a mandatarios (Figura7). El estilo más utilizado es la caligrafía cúfica o una imitación incorrecta de ésta, en la que se omiten signos o se colocan éstos de forma arbitraria, alterándose el significado. Incluso hemos podido observar en algunos cimacios, inscripciones en castellano cuyas letras imitan las formas curvas de caligrafía musulmana.

Aún siendo la Alhambra referencia en la mayor parte de edificios de la Región de Murcia, el tema del mocárabe es poco usual ya que las estancias interiores no suelen cubrirse con cúpula y en los patios se recurre a la solución de la claraboya de cristal. Sólo se utilizará como elemento de transición en la caja de escaleras del Balneario de Archena y en el patio del Casino de Murcia y muy esporádicamente como ornamento de frisos y arcos en la Casa Palazón de Fortuna (Figura 8) y el salón del Huerto Ruano de Lorca. En algunas viviendas en la periferia de las ciudades hemos observamos ciertos ornamentos a modo de mocárabes esquematizados. Aunque la disposición de estos elementos también se hace mediante moldes, posiblemente la mayor complicación de ejecución respecto a otros ornamentos, sea una de las causas de su ausencia.

La utilización del merlón escalonado, elemento muy representativo del arte islámico oriental y occidental y presente en distintas épocas y culturas, es una constante en Murcia. Se representa en soportes cerámicos, ocupando el friso superior de los zócalos o como remate de fachadas.

Formando parte del mismo programa decorativo, también observamos elementos no islámicos, relacionados generalmente con la identidad del propietario, que hacen referencia de su estatus social o patronazgo: elementos heráldicos como escudos y castillos, fechas, iniciales y frases en caligrafía castellana, entremezclados con el resto de decoración. El tema del castillo es muy recurrente y su utilización en la decoración islámica o en los vidrios de lucernarios, también podría estar asociada al simbolismo de la presencia cristiana, tras la reconquista.

El color en la arquitectura islámica medieval respondía a un significado relacionado con la revelación coránica y la manifestación de poder de sus dirigentes. Su uso en la Alhambra "respondía a un significado entre cósmico y religioso, donde el blanco era el color de los palacios por ser trasmisores de poder y su visibilidad y luz, una representación de la divinidad" (Alcaraz, 2009). En general el uso de todos los colores estaba relacionado con el efecto de la incidencia de la luz sobre los mismos como materia luminosa relacionada con la Divinidad.

Teniendo en cuenta las características de las estancias objeto de nuestro estudio, no tenemos constancia de que la aplicación del color en las mismas, responda a un carácter rigorista acorde con estos preceptos. Como ocurre en el resto de provincias, el color forma parte exclusivamente del programa decorativo, fruto de la inspiración superficial en los modelos, razón evidente dada diferencia de función de los recintos. Cabe desecar en la Región de Murcia, la existencia de cuatro estancias cuya decoración de yeserías presenta monocromía en blanco: los patios de la Casas Dorda en Cartagena y Palazón en Fortuna y la caja de escaleras del Balneario de Archena. El resto de estancias en otros edificios presenta decoración polícroma en la que priman los granates, azules y marrones.

3. CONCLUSIONES

Formando parte de la corriente historicista nacional, el estilo neoislámico se introduce en la Región de Murcia con unas señas de identidad y un lenguaje propio, que sin embargo, resultan insuficientes para su consideración como estilo aislado, debiendo expresarse a través del eclecticismo y modernismo, con los que mantiene una recreación basada en la complementariedad.

A diferencia de otros historicismos, como el neorrománico o el neogótico y aun existiendo muestras de interés arquitectónico, el estilo neoislámico es un arte mayormente decorativo, asociado a la moda y al poder de evocación, que se despliega puntualmente en llamativas estancias de viviendas burguesas y edificios recreativos, que le confieren cierto carácter exótico, elitista, e incluso superficial.

El estilo se reproduce mediante reiteración de temas decorativos elaborados con moldes, que reproducen los temas islámicos medievales, formando composiciones carentes de significado. Esta superficialidad y falta de rigor arqueológico ha generado una lógica actitud de rechazo hacia el estilo, acentuada por su coexistencia con los modelos originales: la importancia de la arqueología en la Región de Murcia, tradicionalmente asociada al estudio de restos de época romana ha sumado, recientemente el interés por el pasado islámico, a raíz de la recuperación de estructuras y ornamentos de gran valor arqueológico. Esta circunstancia también ha influido, desde el punto de vista técnico y constructivo, en la infravaloración del historicismo, al poner de manifiesto su descontextualización, desde el punto de vista comparativo.

Todos estos factores, que son determinantes en la consideración del estilo neoislámico y a su vez constituyen su propia esencia, dada su condición de "neo", se funden y modelan con las influencias y contactos propios de la geografía, sociedad y cultura que los acogen, conformándose un nuevo estilo con entidad propia, en el que prima la vistosidad y espectacularidad y que se desvincula de la razón de ser y la función cultural, social y religiosa que ejercían los modelos en los que se inspira.

Por tanto, consideramos que el fundamento, la función y las características del lenguaje neoislámico que se desarrolla en la Región de Murcia en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, por su propia esencia, ofrece un gran interés desde el punto de vista artístico, por sus peculiaridades formales y tipológicas, y como testimonio y expresión de una parte de la sociedad en su contexto histórico y geográfico, contribuyendo al conocimiento y la riqueza del arte regional, y a la corriente neoislámica nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz, B. (2009). Simbología del color de la Alhambra. http:// brunoalcaraz bolgspot/2007.

Cegarra, G. (2005). Arquitecto Víctor Beltrí Roqueta (Tortosa 1862-Cartagena 1935). Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia.

Guiráo, J. (2003). El Casino de Murcia. Su restauración (1995-2003). Murcia: CAM.

González, J., Caballero, F y Muñoz M. (1991). La Villa de Bullas-Siglos XVII-XX. Murcia: Ayto. Bullas, CARM y CAM.

Guiráo, J. (2003). El Casino de Murcia. Su restauración (1995-2003). Murcia: CAM.

González, J. Caballero, F y Muñoz M. (1991). La Villa de Bullas-Siglos XVII-XX. Murcia: Ayto. Bullas, CARM y CAM.

Hattstein, M. y Delius, P. (2004). Islam. Arte y Arquitectura. Berlín: Tandem Verlag GmbH.

Hernaldo, J. (1987). Arquitectura en España 1770-1900. Madrid: Cátedra. 232

Pérez Rojas, F. J. (1989). Cartagena 1874-1936 .Transformación urbana y arquitectura. Murcia, Editora Regional.

Pérez Rojas, F. J. (1980). Casinos de la Región de Murcia. Un estudio preliminar. 1850-1920. Murcia: Fernando Torres S. A.

Raquejo, T. (1989). El palacio encantado: la Alhambra en el arte británico. Madrid: Taurus.

Revilla, F. (1984). Otras precisiones sobre la arquitectura neomusulmana en Cataluña. Universidad de Valladolid. B.S.A.A., Tomo L. Valladolid.

Revilla, F. (1974). Una interpretación psicosociología de la arquitectura neomusulmana en Cataluña. *Revista de Ideas Estéticas, 126. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.*

Rodríguez, J.M. (1997). La arquitectura neoarabe en España: medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1939). Tesis Doctoral. Universidad de Granada.

Rodríguez J. M. (1998). La Alhambra de hierro: tradición formal y renovación técnica en la cultura arquitectónica del medievalismo islámico. Actas del segundo congreso nacional de historia de la construcción pp .431-44). Coord.: Fernando Bores Gamundi. Coruña.

SAEZ, J. A. (2005) Restauración del Huerto Ruano. Murcia, Recista AlbercA, nº 3. pp 147-156.

Vera A. (1991).El casino de Murcia: notas para la historia de la arquitectura ecléctica. Murcia, Colegio de Arquitectos de Murcia.

VV.AA. (2006) Museo de Santa Clara de Murcia. Guía didáctica para el profesorado. Murcia: Ligia Comunicación y Tecnología S.L.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL CARÁCTER MODERNISTA DEL PRIMER PLAN URBANÍSTICO DE MURCIA

THE MODERN STYLE OF THE FIRST URBAN PLANNING OF MURCIA

Diego Ros McDonnell, María José Silvente Martínez

Diego Ros McDonnell, Universidad Politécnica de Cartagena, diego.ros@upct.es
María José Silvente Martínez, Universidad Politécnica de Cartagena, mjose.silvente@upct.es

RESUMEN

Las actuaciones en el ámbito de la urbanística o de la ordenación urbana realizadas en el periodo modernista no están reconocidas dentro de esta corriente cultural. Sin embargo los nuevos trazados de los ensanches de población y las reformas urbanas acometidas en los tejidos existentes sirvieron de punto de partida y base para las grandes obras modernistas.
Se propone estudiar la transformación y evolución urbana de la ciudad de Murcia desde 1890 a 1920; para ello se plantea el estudio del primer plan de carácter higienista redactado por el arquitecto e ingeniero de caminos Pedro García Faria en 1896 y de la propuesta de ensanche y reforma del arquitecto José Antonio Rodríguez de 1920 con el fin de hallar su influencia en la localización de las edificaciones más relevantes de este periodo que otorgaron cierto carácter de modernidad a la ciudad.
El estudio se aborda mediante el análisis gráfico de los planes con el que se procederá a identificar los ítems designados en el mismo así como las propuestas de intervención planteadas. A la documentación gráfica obtenida se incorporará información relativa a las nuevas edificaciones ya mencionadas, procediendo al análisis espacial del conjunto.
Se espera obtener la relación que existe entre el desarrollo y evolución de la ciudad de Murcia y las primeras propuestas urbanas.

Palabras clave: Murcia, modernismo, evolución y reforma urbana, higienismo

ABSTRACT

Urban planning or spatial planning actions taken in the modern style period are not recognized within this cultural mainstream. However, the new paths of the city expansion and urban reforms undertaken in existing tissues served as a starting point and basis for the great modern style works.
This research studies the proposals for transformation and urban development of the city of Murcia from 1890 to 1920. In order to find out the influence on the location arises from most important buildings of this period, which granted certain character of modernity to the city, the research poses the first urban planning, based on hygienist theories, and drawn by the architect and civil engineer Pedro Garcia Faria in 1896 and the proposed city expansion and urban reform by the architect Jose Antonio Rodriguez in 1920.
Analyzing graphically the plans we will proceed to identify the items designated in them as well as the raised proposals. The graphic documentation obtained will be combined with the data relating to new buildings already mentioned, proceeding to the spatial analysis.
It is expected to obtain the relationship between development and evolution of the city of Murcia and the first urban proposals.

Keywords: Murcia, modern style, urban reform and evolution, hygienism.

1.INTRODUCCIÓN

Murcia fue durante desde la última década del siglo XIX una de las principales ciudades de la Región, junto a Cartagena y Lorca en adoptar el nuevo lenguaje del modernismo en su arquitectura. Estas construcciones y sus arquitectos han sido estudiados por algunos autores dentro de un contexto histórico (Nicolás Gómez 2003) (Moreno Sánchez 1972) y a modo de necesario catálogo (Cegarra Beltrí & Sánchez Espinosa 2013) con la incorporación de fichas independientes para cada obra a partir del cual se ha elaborado el listado utilizado en este estudio.

El movimiento artístico del modernismo, que en el ámbito de la arquitectura se entiende como la exaltación de una nueva clase social capaz de apreciar y costear obras de carácter global que integran todas las artes aplicadas, tuvo su punto de origen en Cataluña donde existía un contexto

CIUDAD	POBLACIÓN FINALES SIGLO XIX
Madrid	539.835
Barcelona	533.000
Valencia	213.550
Sevilla	148.314
Málaga	130.109
Murcia	**111.539**

AÑO	POBLACIÓN MURCIA
1877	91.805
1887	119.024
1900	**111.539**
1910	125.057
1920	141.175
1930	158.724

Figura 1. Ciudades con más de 100.000 habitantes a finales del s. XIX. Evolución de población en Murcia de 1877 a 1930. Fuente: Elaboración propia a partir de datos censales del INE

Figura 2. Plano de Alcantarillado y ensanche esbozado por P. García Faria. 1896. Fuente: Roselló y Cano, 1975.

social, cultural e industrial que distaba enormemente del ambiente de Murcia, donde se adoptó el lenguaje formal en la arquitectura pretendiendo dotar a la ciudad un carácter moderno pero sin capacidad de incorporar la base teórica. (Moreno Sánchez 1972).

Respecto a las acciones llevadas a cabo desde el ayuntamiento de Murcia para la mejora y modernización de la ciudad, vienen recogidas en la obra de referencia "La evolución urbana de Murcia" (Roselló & Cano 1975), donde se pone de manifiesto el marcado carácter higienista de los primeros planes.

Identificadas, por tanto, las construcciones modernistas de la ciudad de Murcia y los planes desarrollados para el periodo de cambio de siglo hasta 1920, se trata de hallar las posibles relaciones entre la localización de los nuevos edificios y las propuestas de transformación del territorio.

Este trabajo se aborda integrando datos de distintos tipos como los datos demográficos de 1857 a 1930 (Instituto Nacional de Estadística); la cartografía de zonas inundables (Ministerio de Agricultura Alimentación y Medio Ambiente); los planos (García Faria 1896) y memorias correspondientes a las distintas propuestas urbanas; el citado catálogo de edificaciones modernistas de Murcia. La combinación de estos datos hace necesario abordar el estudio a distintas escalas lo que nos permite obtener una lectura amplia del territorio y una lectura más detallada de la forma urbana.

1. LA CIUDAD A FINALES DEL S. XIX

A finales de siglo Murcia era una de las únicas cinco ciudades en España que superaba los cien mil habitantes, junto a Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla y Málaga (Terán Troyano 1999). Su capitalidad de provincia le otorgaba además una capacidad de concentración de funciones administrativas y servicios que supuso una terciarización de la ciudad aunque su economía seguía basada en la agricultura, su proceso de transformación y la importación.

Existía una determinada clase social, asociada a un nivel cultural y un desarrollo industrial, que manifestaba su interés por darle a la ciudad un nuevo aire, lo que se percibía desde un punto de vista social y político como la preocupación por las operaciones urbanísticas de reforma urbana, mejora interior y saneamiento (Andrés Sarasa 1995).

El ayuntamiento encargó en 1895 el Plan Urbanístico de la ciudad al arquitecto e ingeniero Pedro García Faria, que ya había redactado el Proyecto de saneamiento del subsuelo de Barcelona en 1893 (Miranda González 2006). El proyecto fue presentado en 1896 y principalmente debía dar solución a la alineación, tratando de ordenar la estructura urbana que todavía mantenía el trazado de la época musulmana y al deficiente sistema de alcantarillado que estaba siendo una de las principales causas de la alta tasa de mortalidad en la ciudad, superiores al 35 por mil. Posteriormente se solicitó a García Faria la incorporación de

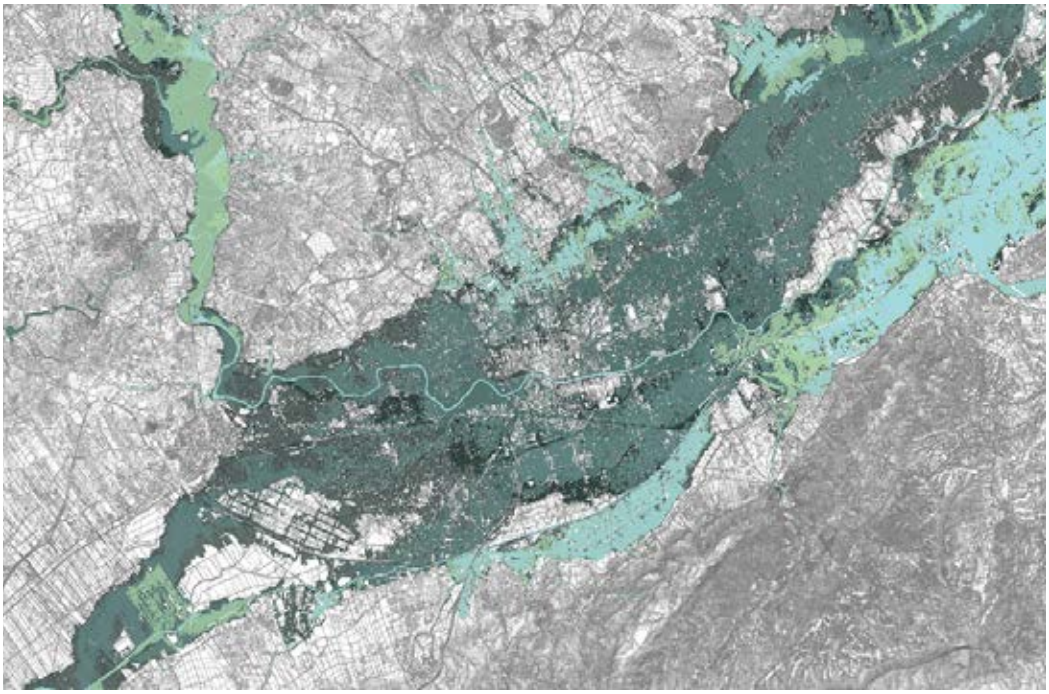


Figura 3. Mapa de riesgo de inudación en el valle del río Segura.
Fuente: Elaboración propia a partir de la catografía de zonas inundables

una propuesta de ensanche que, pese a que no quedar constancia de esta documentación, quedó esbozada en el proyecto de saneamiento, como se aprecia tímidamente en la figura 2, indicando los futuros frentes de crecimiento de la ciudad.

La calamitosa situación de la ciudad se describe en la memoria sobre "Las reformas higiénicas más necesarias en Murcia" (Martínez Espinosa 1897). Allí se exponen las deplorables condiciones de las viviendas en cuanto a su tamaño, falta de ventilación, escasez de calidad constructiva, problemas de aislamiento e impermeabilización y contaminación de los pozos de aguas potable por la proximidad de los pozos negros.

Uno de los principales problemas en la resolución del saneamiento se encontraba en la propia ubicación de la ciudad *"en el centro de un dilatado valle atravesado por el río Segura … sobre terreno de acarreo, las aguas subterráneas, aprisionadas inferiormente por una capa de arcilla que impide las filtraciones, están situadas a corta distancia de la superficie, y esto unido a la escasa pendiente de toda la vega hace que el subsuelo retenga un exceso de humedad …"*

El trabajo final de García Faria contiene el levantamiento topográfico, los planos de canalizaciones tanto de aguas residuales como aguas limpias, los perfiles longitudinales de calles, y detalles de plazas entre otros. Aunque el estudio fue solicitado por el Consistorio Municipal nunca llegó a ser considerado por el Ayuntamiento un proyecto oficial y las obras no se ejecutaron; no obstante algunas de sus propuestas fueron empleadas en proyectos posteriores sirviendo de referencia durante más de cincuenta años para los proyectos de crecimiento de la ciudad de Murcia.

La Comisión Especial de Reformas Urbanas en 1925, pasados 30 años desde la aprobación del proyecto de saneamiento, puso de manifiesto como la ciudad había dejado pasar la oportunidad de aplicar un Proyecto de reforma, ensanche y saneamiento de la ciudad y como las actuaciones de carácter puntual que se llevaron a cabo que no acabaron de resolver los múltiples problemas de la vida cotidiana en la ciudad

3. EDIFICIOS PARA UNA NUEVA CLASE SOCIAL

Los primeros edificios en incorporar el lenguaje modernista están datados a principios del siglo

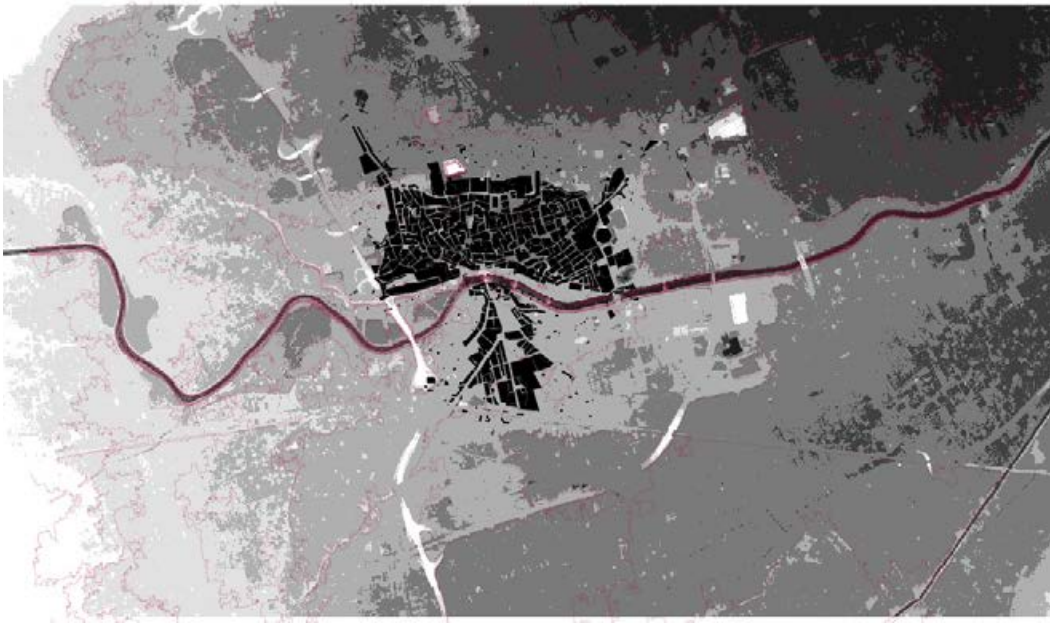


Figura 4. Localización de la ciudad (trazado de 1896) sobre modelo digital del terreno. Las zona más oscuras corresponden a cota menores. Fuente: Elaboración propia

XX y están asociados principalmente al uso residencial de la clase burguesa y al uso comercial, hostelero y de ocio igualmente vinculado a una sociedad demandante de nuevos espacios representativos. Se incorporan a la ciudad nuevos edificios de mayor tamaño, con nuevos materiales, hierro y vidrio, como el puente de hierro (edificio 32 de la figura 5) o el mercado de la plaza de San Agustín (31, fig. 5, reubicado actualmente en Plaza de San Basilio)

Pese a las insalubres condiciones de la ciudad, las nuevas construcciones se localizan principalmente en el centro histórico, produciéndose una concentración en la calle Trapería, tradicional eje norte-sur de la ciudad, con edificios de uso hostelero como el Palacio Hotel o la reforma del Hotel Patrón (27 y 26, fig. 5), ambos derribados, el Casino de Murcia (16, fig. 5), edificios residenciales (14, fig. 5) y gran cantidad de intervenciones en pequeños comercios que no se han conservado (23 y 24 , fig. 5); no ha sido posible establecer una ubicación más exacta para algunos de ellos por falta de datos. En la prolongación norte de este eje, en la plaza Santo Domingo se localizan las Escuelas Graduadas Cierva Peñafiel (20, fig.5). Existen otras tres Escuelas Graduadas en la ciudad, Baquero Almansa, Nª Sª del Carmen, San Antolín (17, 18 y 19, fig. 5) correspondiendo la autoría de todas ellas al arquitecto Pedro Cerdán. La situadas en el barrio del Carmen fueron sede la Universidad (Nicolás Gómez 2003).

Los edificios de carácter residencial emplazados fuera de este entorno (9 y 11, fig. 5) se localizan en el potente eje dirección sur (Alameda de Colón y calle Floridablanca). Los otros edificios en esta zona de ciudad corresponden al, actualmente denominado, Cuartel de Artillería (28, fig.5) situado en la calle del Carmen y el Matadero Municipal (29, fig.5) en la salida suroeste hacia Alcantarilla. Junto a esto edificios, al margen de lenguaje modernista, se lleva a cabo la construcción de diversas instalaciones de índole industrial, marcados en azul en la figura 5, como fábricas de harinas, fábrica de serrería, almacén de obras públicas, cocheras de Tranvías o una fundición. Estas instalaciones, situadas en la zona meridional de la ciudad, están identificadas en azul en la figura 5.

Las nuevas construcciones de carácter modernista están vinculadas a usos representativos de la ciudad, escuelas, mercados, hoteles o residencia burguesa, sin que se dé respuesta desde la construcción, tampoco desde el urbanismo, a la demanda de las clases po-

Figura 5. Ubicación de las costrucciones modernistas sobre el Plano General de Murcia de 1896. Fuente: Elaboración propia

pulares que acaban desplazándose a expansiones marginales, incontroladas, carentes de urbanización.

4. REPERCUSIONES DEL PLAN DE GARCÍA FARIA

El Plan de García Faria desarrollado bajo las corrientes higienistas, no tuvo la repercusión buscada sobre la ciudad. Pese a la incorporación de técnicas de nuevas infraestructuras, las reformas sobre la trama urbana planteadas se limitaban a corrección de rasantes, la apertura de algunas calles que se tradujeron en actuaciones muy posteriores como la prolongación norte de la calle Guirao hacia la huerta que daría lugar a las distintas propuestas de Gran Vía, o la corrección de alineaciones o ensanche de calles como la propuesta para la calle Platería a nueve metros (Roselló & Cano 1975). Ciertamente fue en plan de nula efectividad, ni tan siquiera tuvo desarrollo el aspecto tan necesario para la ciudad como del alcantarillado.

Durante los primeros años del siglo XX, apenas se llevó a cabo obra urbana alguna salvo la renovación de pavimento y saneamiento de las principales calles de la ciudad y el derribo de algunos inmuebles para dar cabida a dotaciones. Las construcciones, en cambio, contribuyeron a la modernización de la ciudad que se dotó de edificios públicos e industriales que atraídos por la potencialidad de la estación ferroviaria polarizaron la ciudad hacia el sur.

Así, durante estos primeros años el trazado urbano de la ciudad apenas se modificó y en 1920 cuando el arquitecto municipal José Antonio Rodríguez redactó el Proyecto de Alineación y Ensanche de calles de Murcia, basó su propuesta en el plano de Murcia de 1896 de Pedro García Faria como sugiere Dora Nicolás y como se corrobora mediante la superposición de ambos documentos como se aprecia en la figura 7.

Esta nueva propuesta incorporó, sobre la tradicional trama de calles a base de codos y recodos, las operaciones de ensanchamiento a base de retranqueos y alineaciones así como la apertura de una gran avenida tangente al Teatro Romea que cruzaba la ciudad de norte sur, enlazando el barrio del Carmen con el ensanche propuesto al norte de la ciudad entre las carreteras de Madrid al oeste y Alicante al este. La prolongación de este nuevo eje en el ensanche serviría de apoyo a la disposición reticular de las manzanas a la vez que mediante rotondas permitía la articulación del tráfico en la

Figura 7. Superposición del trazado del Plano de Murcia de Pedro García Faria, 1896 sobre el plano del Proyecto de Alineación y Ensanche de calles de Murcia de José Antonio Rodriguez, 1920. Fuente: Elaboración propia

dirección este-oeste. Este esquema de conexión con el centro y articulación mediante rotondas será el que acabe materializándose en la ciudad con ciertas modificaciones.

En 1923 dio comienzo a la construcción de la Estación de Zaraiche (30, fig.5) situada en la actual Plaza Circular que hoy actúa como elemento confluencia de la principales vías de la zona norte de la ciudad en conexión con el centro urbano, siendo un testigo de la incorporación a la ciudad de las propuesta de José Antonio Rodríguez en 1920.

La posición actual, en relación al plano de Murcia de 1896 y a la propuesta de José Antonio Rodríguez de 1920, del eje vertebrador norte-sur y de la rotonda indicadas quedan reflejadas en la figura 9, donde además se comprueba cómo de forma general se ha mantenido la trama urbana del centro histórico con excepciones tan significativas como la apertura de la Gran Vía en 1956.

4. CONCLUSIONES

El periodo de vigencia del lenguaje modernista en la arquitectura en la ciudad de Murcia fue simultáneo con el primer proyecto de reforma urbana y saneamiento de Pedro García Faria, desde 1896 hasta 1920.

La arquitectura asociada al movimiento modernista estuvo dirigida principalmente a satisfacer las necesidades residenciales, de ocio y culturales de la nueva burguesía que proliferó al amparo del desarrollo industrial y de las funciones administrativas de la ciudad, dando lugar a obras tan representativas como el Casino, la Casa Díaz Cassou, las Escuelas Graduadas o la Estación de Zaraiche. La incorporación de nuevos materiales como el hierro a la construcción propició edificios emblemáticos de los que son ejemplo el Puente Nuevo o la Lonja.

Al mismo tiempo, la propuesta urbana de carácter higienista pretendía dar solución al calamitoso estado de la ciudad donde las condiciones insalubres de las viviendas y el precario saneamiento estaban generando serios problemas de salud y altísimas tasas de mortalidad. Parte de la problemática de la red de saneamiento, no obstante, era intrínseca a la ciudad, a su ubicación en el valle del río Segura y a unas condiciones del terreno que mantenían muy elevado el nivel freático.

Pese al interés inicial mostrado por la corporación de final de siglo, ninguna de las soluciones proyectadas se llevó a cabo en una ejemplar ruptura entre la teoría y la práctica, obteniendo la

	EDIFICIO	AÑO	DIRECCIÓN	PROYECTISTA	USO INICIAL	USO ACTUAL
1	Ferretería Guillamón	1920-1924	C/ Frenería, 9	José Antonio Rodríguez	Residencial	Residencial
2	Casa José Ledesma	1912	C/ Pinares, 3	Pedro Cerdán	Residencial	Residencial
3	Casa Antonio Pinar/Policlínica de la Cruz Roja "Reina Victoria"	1918	C/San Nicolás, 38	Desconocido	Residencial	Derribado
4	Casa Diaz Cassou	1900-1908	C/ Santa Teresa, 21	José Antonio Rodríguez	Residencial	Academia BBAA
5	Casa Andrés Almansa/Colegio de las Luisas	1906-1908	Plaza de San Bartolomé-C/ Sociedad	Pedro Cerdán	Residencial	Cámara de comercio
6	Palacete Ponce	1923	C/ Alcalde Gaspar de la Peña, 3 (antiguo Paseo del Malecón, 2)	Desconocido	Residencial	Derribado
7	Edificio José Gascón	1908	C/ González Adalid, 4	Marceliano Coquillat	Residencial	Residencial
8	Casa Simón Garcia	1906	C/ Simón García, 11	Desconocido	Residencial	Ninguno
9	Edificio de Alameda Colón	1908	Alameda Colón, 1	Víctor Beltrí	Residencial	Residencial
10	Edificio de C/ Agustinas	Desconocido	C/ Agustinas, 6	Desconocido	Residencial	Residencial
11	Edificio de C/ Floridablanca	Desconocido	C/ Floridablanca, 28	Desconocido	Residencial	Residencial
12	Edificio de C/ Pascual	Desconocido	C/ Pascual, 8	Desconocido	Residencial	Residencial
13	Edificio de C/ San Pedro	1925	C/ San Pedro, 5	Desconocido	Residencial	Residencial
14	Edificio de C/ Trapería	1918	C/ Trapería, 34	José Antonio Rodríguez	Residencial	Residencial
15	Edificio Ignacio Torres	1890	Plaza de las Balsas, 1	Pedro Cerdán	Residencial	Residencial
16	Casino de Murcia (reforma)	1900-1902-1917	C/ Trapería, 18	Pedro Cerdán	Casino	Casino
17	Grupo Escolar "Baquero Almansa"/ C. P. "Andrés Baquero"	1905	C/ Obispo Frutos, 12	Pedro Cerdán	Enseñanza	Enseñanza
18	Grupo Escolar "Nª Sª del Carmen"	1915	C/ Princesa, 23	Pedro Cerdán	Enseñanza	Enseñanza
19	Escuelas de San Antolín	1910-1911	Plaza de Pedro Pou, 1	Pedro Cerdán	Enseñanza	Enseñanza
20	Grupo Escolar "Cierva Peñafiel"	1905-1909	Plaza de Santo Domingo	Pedro Cerdán	Enseñanza	Enseñanza
21	Plaza de Abastos y Salón de Contrataciones	1914-1920	C/ Rambla (actual C/ Saavedra Fajardo)	Marceliano Coquillat	Mercado	Derribado
22	Mercado de Verónicas	1914-1917	Plano de San Francisco, 10	Pedro Cerdán	Mercado	Mercado
23	Confitería "La Modernista"	Desconocido	C/ Trapería, 16	Desconocido	Confitería	Derribado
24	Barbería "Las Cuatro Estaciones"	Desconocido	C/ Principe Alfonso (actual C/ Trapería) frente a Hotel Nieto	Desconocido	Peluquería	Derribado
25	Quiosco del Parque "Ruiz Hidalgo"	Desconocido	Parque Ruiz Hidalgo	Desconocido	Quiosco	Derribado
26	Hotel y Restaurante "Patrón" (reforma)	1908	C/ Principe Alfonso, 31 (actual C/ Trapería) frente al Casino	Desconocido	Hostelería	Derribado
27	Palacio Hotel	1911	C/ Trapería	Pedro Cerdán	Hotel	Derribado
28	Antiguo Cuartel "Jaime I El Conquistador"	1931-1932	C/ Cartagena, 74- C/ Madre Elisea Oliver Molina	Ing. Mltr. Enrique Vidal	Cuartel del Regimiento de Inf. Sevilla 33	Centro Cultural
29	Matadero Municipal	1896-1907	Avda. de la Ciudad de Almería	Pedro Cerdán	Matadero	Derribado
30	Estación de Zaraiche	1923-1930	Plaza Circular	Ing. Manuel Bellido	Ferroviario	Municipal
31	Pérgola de San Basilio (antigua Lonja)	1909-1910	Plaza de San Agustín (ubicación actual Plaza de San Basilio el Grande)	José Antonio Rodríguez	Mercado	Ornamental
32	Puente de Hierro/Puente Nuevo	1896-1901	Río Segura	Ing. José Mª Ortiz	Viario	Viario

Figura 6. Descripición de las construcciones indicadas en la figura 5. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Arquitectura Modernista de la Región de Murcia

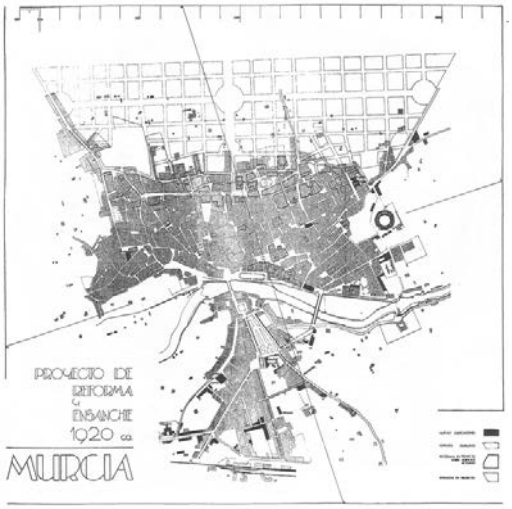


Figura 8. Proyecto de Reforma y ensanche, 1920, con grafía del ensanche. Fuente: Ciudades. El arte urbano (Cano Clares 1999)

Figura 9. Superposición del Plano de Murcia de García Faria, 1896, con los ejes del trazado actual de la ciudad. Fuente: Elaboración propia

ciudad un documento válido como base para los planteamientos posteriores, pero ineficaz en la resolución de los problemas de la vida cotidiana.

Ante la inmaterialidad de las propuestas urbanas, la construcción desarrollada hasta 1920 se concentró casi en exclusiva en el centro histórico para los usos burgueses, focalizándose en la calle Trapería, tradicionalmente el eje principal de la ciudad, sobre el que, al igual que en otras calles relevantes, sí se llevaron a cabo reformas de pavimentación y saneamiento en este periodo. El barrio del Carmen acogió las edificaciones de carácter industrial y de servicios que, con excepción del Matadero Municipal, no adoptaron el lenguaje modernista.

La falta de vigencia y puesta en práctica de las propuestas urbanas ha permitido la consolidación en gran medida de la trama musulmana del centro histórico de la ciudad mediante un sistema edificatorio basado en un doble proceso de sustitución de elementos derribados y colmatación de los huertos existentes.

Es a partir de 1920 cuando se puede identificar una primera relación entre la propuesta urbana y la localización de la edificación de carácter modernista: el emplazamiento de la estación de Zaraiche en 1923 en la rotonda esbozada como elemento articulador de la trama del ensanche en el proyecto de Reforma y ensanche de José Antonio Rodríguez.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés Sarasa, J.L., 1995. *Urbanismo contemporáneo: la Región de Murcia*, Murcia: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Murcia.

Cano Clares, J.L., 1999. *Ciudades.El arte urbano*, Murcia: Diego Marín Librero-Editor.

Cegarra Beltrí, G. & Sánchez Espinosa, E., 2013. *Arquitectura modernista en la Región de Murcia*, Libros Mablaz.

García Faria, P., 1896. Plano General de Murcia. 1896. *Archivo General de la Región de Murcia*. Available at: http://archivoweb.carm.es.

Instituto Nacional de Estadística, Censo. Available at: http://www.ine.es [Accessed January 1, 2015].

Martínez Espinosa, M., 1897. *Las reformas higiénicas más necesarias en Murcia*, Murcia: Tip. de A. Sáez Huertas.

Ministerio de Agricultura Alimentación y Medio Ambiente, Cartografia de zonas inundables. Available at: http://www.magrama.gob.es [Accessed January 1, 2015].

Miranda González, M.Á., 2006. Pedro García Faria, ingeniero de caminos (y arquitecto). *Scripta Nova*, X. Available at: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-221.htm.

Moreno Sánchez, J., 1972. Los orígenes del modernismo en Murcia y su obra más representativa : la casa de Díaz Cassou. In *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones. Available at: http://hdl.handle.net/10201/21846.

Nicolás Gómez, D., 2003. Arquitectura y urbanismo en los inicios de la Murcia contemporánea. *Murgetana*, 109, pp.91–110. Available at: http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N109/N109_006.pdf.

Roselló, V.M. & Cano, G.M., 1975. *Evolución urbana de Murcia*, Ayuntamiento de Murcia.

Terán Troyano, F., 1999. *Historia del urbanismo en España III. Siglos XIX y XX*, Cátedra.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN LA CIUDAD DE XÀTIVA (VALENCIA)

MODERNISM ARCHITECTURE IN THE CITY OF XÀTIVA (VALENCIA)

Santiago Tormo Esteve, Francisco Javier Gironés Roselló

Santiago Tormo Steve, Departamento de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de València. santores@arq.upv.es
Francisco Javier Gironés Roselló, Estudio de Arquitectura Francisco Javier Gironés Roselló. javiergironesarquitecto@hotmail.com

RESUMEN

La ciudad de Xàtiva ha sido un enclave donde todas las civilizaciones han dejado huella en su arquitectura debido a su situación estratégica. Ubicada al sur de valencia, ha estado vinculada a todas las rutas de comunicación que unían el mar y la costa, tanto en dirección norte-sur como este-oeste. El ejemplo de estos testimonios queda reflejado en los numerosos edificios que todavía se mantienen en pie y que dotan a la ciudad de uno de los conjuntos históricos y patrimoniales más importantes del levante español.

El reflejo de esta arquitectura está muy ligado a la sociedad que la utiliza. Por tal motivo, el auge económico vivido debido a la industria existente, fue el detonante para que grandes arquitectos y constructores edificaran obras de primer nivel, determinando la actual estructura del urbanismo de la ciudad que todavía hoy se mantiene.

Respecto a la época modernista, la ciudad conserva varios edificios que denotan la importancia que tuvo a principio del siglo XX, y que manifiestan su vida social y económica dentro de la provincia. Es en esta época, donde la ciudad plantea una expansión planificada gracias al desarrollo socio-económico que se estaba viviendo y decide apostar por la arquitectura más moderna del momento.

Palabras clave: Xàtiva, arquitectura, modernismo

ABSTRACT

The city of Xàtiva has been an enclave where all civilizations have left their mark on its architecture due to its strategic location. Located south of Valencia, it has been linked to all communication routes linking the sea and the coast, both north-south and east-west direction. The example of these testimonies is reflected in the many buildings that are still standing and give the city one of the most important historical and heritage sites of the Spanish east

The reflection of this architecture is closely linked to the society that uses it. Therefore, the economic boom experienced due to existing industry, was the trigger for great architects and builders edify works first level, determining the current structure of city planning that still remains.

Regarding the modernist period, the city retains many buildings that show the importance it had in the early twentieth century and demonstrate the importance of social and economic life in the province. It is at this time where the city poses a planned expansion, thanks to socio-economic development that was living and decides to invest in the most modern architecture of the moment

Keywords: Xàtiva, architecture, modernism

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Xàtiva se encuentra al sur de la provincia de Valencia, a unos 50 km de la capital y unos 30 km del mar. Su actual configuración obedece a la sucesión y evolución urbanística que todas las épocas han ido dejando a su paso por la localidad. Su situación estratégica le confiere una posición predominante en uno delos pasos más transitados entre la costa marítima levantina y la meseta castellana. La disposición tan singular sobre la ladera del monte Vernisa traza sus calles paralelas a las cotas de nivel de los antiguos abastecimientos hídricos que disponía la ciudad.

A lo largo de la historia todas las épocas han ido dejando su testimonio. Desde la época romana con el asentamiento denominado "Saetabis" que desarrolló una de las ciudades más impor-

Figura 1. Vista panoramica de Xàtiva en 1563. Grabado de Anton van den Wyngaerde.

Figuras 2 y 3. Imágenes del estado del edificio de la Posada del pescado (1895) en la decada de los años 70 y en la actualidad. Autor: M. Gonzalez y S. Tormo

tantes de la provincia de la Tarraconensis, siempre vinculada a la vía Augusta, hasta la época moderna en la que la ciudad trata de mantener su protagonismo gracias a su comercio, industria y turismo. En la época medieval, tanto la ciudad musulmana denominada "Medina Xateva" como la cristiana, en el que la ciudad pasó a denominarse "Xàtiva" siempre ha tenido presente una arquitectura que desarrolla el pensamiento más avanzado de la época y que ha permitido manifestarlo en edificios que todavía se puede admirar.

Por la que respecta a la época modernista, la ciudad también tiene sus ejemplos más representativos, vinculados en gran medida con el auge comercial y sobretodo industrial que la ciudad estaba teniendo a principios del siglo XX. La muestra de los más importantes es la base de esta comunicación que pretende ilustrar una época poco estudiada en la ciudad.

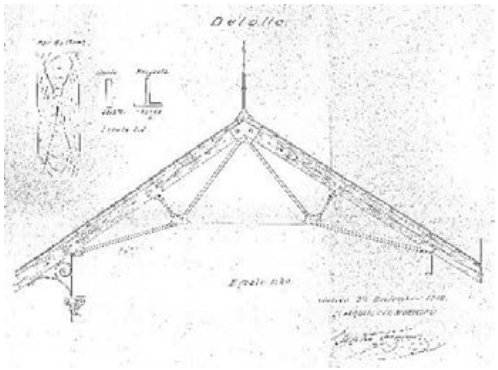
2. ENFOQUE HISTÓRICO.

El punto de partida de apertura hacia la modernidad en Xàtiva aparece con el trazado del ferrocarril y la construcción de la primera estación en 1854 como referente de la llegada de la industrialización, aunque lo que marcará realmente el desarrollo urbano posterior de la ciudad es el momento en que se aprueba la demolición de las murallas en 1869, como inicio de los primeros planes de ensanche, y que posteriormente se verá apoyado con las corrientes higienistas de finales del XIX que pretenden acabar con la suciedad e insalubridad de viales y edificaciones de un tejido urbano muy colmatado[1].

No era una ciudad de potente industria, pero el cierto predominio de la naciente burguesía potenció la búsqueda de "lo urbano" como ese deseo de modernidad, incluso a costa de la destrucción del casco antiguo que había permanecido recluido por las murallas. Una vez derribadas las murallas en 1874, la Alameda (que en otro momento fue un paseo que rodeaba el perímetro medieval de dichas murallas por el exterior) pasa a ser el gran eje urbano vertebrador del ensanche, a partir del cual crecen las nuevas calles, aunque dicha transformación no reflejó siempre un orden con un planteamiento original, que después se llevara a término.

Esa apertura hacia el exterior conlleva una diferente relación con la huerta perimetral, así como una nueva definición o adaptación de las tipologías urbanísticas y la generación de nuevos espacios urbanos, donde se potencian los jardines a partir la nueva concepción

Figuras 4 y 5. Imágenes del estado anterior y actual de la estructura del lavadero en el jardin del beso. Autor: A.M.X. y F. Gironés.



Figuras 6 y 7. Imágenes del detalle del proyecto y del estado actual de la estructura del lavadero en el jardin del beso. Autor: A.M.X. y F. Gironés.

de ocio y entretenimiento, y las tendencias urbanísticas del momento de corte sanitario e higienista.

La introducción del modernismo en la ciudad recala en un reducido grupo de arquitectos que trabajan al mismo tiempo en la ciudad de Valencia y su provincia, como Demetrio Ribes o Emilio Ferrer, que recogen las tendencias arquitectónicas y gustos estéticos del momento, adaptándolos muchas veces a construcciones existentes, y que la mayoría de las veces no es tanto un cambio tipológico sino una tendencia que intenta modificar la imagen y que se refleja sobre todo en los esquemas y ornamentos de fachadas. En Xàtiva no existe un lenguaje modernista comprometido, (salvo alguna excepción singular), sino más bien es una convivencia con lo existente hasta entonces.

El uso de los nuevos materiales también ayuda a definir los elementos arquitectónicos, sobre todo con el uso de la cerámica en fachadas, del hierro en estructuras y barandillas o elementos decorativos y también con el uso del vidrio.

Los preceptos del modernismo referentes a orgánico, movimiento, asimetría, irregularidad, o la implantación de curvas más o menos incisivas, muchas veces no se ven reflejados en los esquemas compositivos, puesto que se adaptan a construcciones existentes o se definen nuevas sin romper completamente con los esquemas anteriores, pero dado el carácter plural de dicho movimiento artístico se intenta potenciar los componentes ornamentales y formales de la nueva corriente modernista mediante formas orgánicas y vegetales como acercamiento a la naturaleza, que aparecen en diferentes elementos arquitectónicos.

Dicho periodo de incipiente proceso industrial, al que se unió el apoyo de la burguesía con su deseo de modernidad produjo la aparición de nuevas tipologías constructivas como las estaciones de ferrocarril, los mataderos, las posadas, los jardines, edificios cívicos... a los cuales los arquitectos tuvieron que dar respuesta.

Figura 8 y 9. Imágenes del templete del jardín del beso y del quiosco de la Alameda "los Arcos". F. Gironés.

Muchos de dichos edificios todavía se mantienen intactos dentro del tejido urbano de la ciudad, mientras que otros has desaparecido, o incluso han estado a punto de desaparecer en un pasado muy, pero muy reciente.

La falta de protección en el Plan General de Ordenación Urbana o la inexistencia de un plan especial que permita proteger estas casas está determinando el futuro de esta tipología de inmuebles tan singulares para el valor artístico y patrimonial de una ciudad como Xàtiva.

3. INMUEBLES MODERNISTAS EN XÀTIVA.

3.1. Jardín del Beso también llamado "De Carmen Pérez"

Antes que existiera el jardín, y a finales del s. XIX se construyó el lavadero lineal de grandes dimensiones aprovechando un curso de agua anteriormente destinado a baños, cuya cubierta posteriormente fue realizada por el arquitecto municipal de Xàtiva, D. Emilio Ferrer

Figuras 10, 11 y 12. Imágenes de las fachadas de las viviendas situadas en la plaza de Santa Tecla y en la Plaza de la Bassa. Autor: F. Gironés.

Gisbert en 1912. Dicho lavadero, denominado de la Puerta de Cocentaina, fue utilizado hasta los años sesenta.

En 1924 se terminó el jardín conocido como Jardín del Beso, cuya benefactora fue Dª. Carmen Pérez, viuda de D. Attilio Bruschetti, sobre los antiguos terrenos de un molino de elaboración de yeso y junto al lienzo de la muralla este de Xàtiva. Es un jardín claramente modernista con bancos, escalinatas, farolas, fuentes... donde la cerámica tiene una presencia importante en casi todos los elementos. El lavadero estaba cubierto con cerchas de armadura mixta, siendo los pares de cubierta de madera y los tirantes y pendolones de chapa metálica doble, con los nudos formados por cartelas de acero laminado. La cubierta estaba revestida con elementos cerámicos con figuras geométricas, con sistema de taja-vana.

En el año 1.998 se realizó el proyecto de rehabilitación integral del jardín, así como del lavadero y su cubierta que había desaparecido y se recuperó según los planos originales del autor, con pilares de acero laminado de sección circular, ornados con elementos de fundición

y tablero de cubierta de elementos cerámicos sobre estructura mixta de madera y acero.

Junto al lavadero destaca el templete modernista de reminiscencias neoarabes, con cúpula semiesférica revestida con elementos cerámicos de reflejo metálico, sobre cuatro machones con columnas en las esquinas, sin puertas ni ventanas. También se actuó sobre este templete, con especial atención a la recuperación de dichos elementos cerámicos de reflejo metálico, obtenidos mediante la metalización de óxidos a través de la cocción en hornos con atmósfera reducida.

Figuras 13 y 14. Imágenes del edificio de la Casa Botella y detalle del mirador. Autor: F. Gironés.

3.2. El quiosco de la Alameda "Los Arcos"

Entre las nuevas tipologías de la época aparecen los quioscos como edificaciones de carácter lúdico y ligadas al entretenimiento. A lo largo de la Alameda de Xàtiva se construyeron varios de estos elementos, de los cuales queda el Quiosco de Los Arcos, construcción de planta hexagonal y claro ejemplo modernista de inspiración *nouveau* e influencia neoarabe de carácter historicista, con revestimiento cerámico en paramentos verticales y en la cúpula.

3.3. Plaza Santa Tecla y Plaza de la Bassa.

La utilización de la cerámica en las fachadas, como nuevo material acorde al movimiento modernista e industrial, queda reflejado en varias de las edificaciones del casco antiguo que todavía persisten, aunque la mayoría de las veces, el esquema compositivo de fachada sigue siendo de etapas anteriores. El valor de estas edificaciones radica en la composición ornamental de su fachada que se incorpora a una estructura de muros de carga de edificaciones anteriores y que se renuevan en poca medida en su interior. Siguen los esquemas geométricos típicos de un modernismo popular tan abundantes en edificios similares de Valencia o en otras localidades de la comarca. Utilizan los colores azules y verdes mezclados con el blanco, realizando dibujos y disposiciones que marcan la jerarquía de las plantas y su estructura simétrica. Existen varios ejemplos de esta tipología y que se pueden observar en los números 42 y 44 de la plaza de la Bassa y los números 4 y 7 de la plaza Santa Tecla.

Figura 15 y 16. Imágenes de detalle de la Casa Botella. Autor: F. Gironés y S. Tormo

3.4. La Casa Botella.

Datada su construcción entre 1906 y 1908[2], es el edificio modernista más importante de la ciudad, ya que ha estado concebido con esta tipología en toda su integridad. Está situado en la esquina del paseo de la alameda con la calle del Portal del Lleó. Ocupa el lugar donde estaba situada la puerta de la muralla denominada del León o Portal de Valencia.

Forma junto con el nuevo ayuntamiento (antiguo Banco de España), La gasolinera Alameda (construida en 1925) y el hotel Españoleto (construido en 1929) unos de los puntos más representativos y modernos de la ciudad durante las primeras décadas del siglo XX. Es sin discusión el edificio que mejor muestra la arquitectura modernista de la ciudad y que se puede comparar con los grandes ejemplos de los pueblos colindantes como Alcoi, Carcaixent o Valencia.

El edificio consta de planta baja destinada a negocios, dos plantas residenciales y una andana también habilitada como vivienda. La composición de las fachadas es muy simétrica quedando arti-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |193-200 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figuras 17 y 18. Imágenes del edificio de la Plaza de la Trinitat. Autor: F. Gironés

culada en la esquina por un espectacular mirador circular realizado en madera tallada. La base de este mirador contiene una escultura de un León en alusión a la puerta, calle y fuente que le dan nombre. La fachada de las viviendas residenciales está formada por franjas verticales de estuco siendo las mayores las centrales para ubicar los balcones y las laterales donde se sitúan las ventanas más pequeñas y resueltas con elegantes calados de formas curvas. La rejería se encuentra realizada en fundición siguiendo las formas modernistas más incipientes del momento a modo de "coup de fouet". Todos los vanos quedan rematados por arcos rebajados con abundante decoración floral o vegetal y los entrepaños se rematan con cerámica biselada verde y estucos con tonos ocres marrones y naranjas. La fachada queda rematada por un alero marrón con casetones compuestos por figuras geométricas. En el interior se conservan algunos muebles de la época en las viviendas de la planta primera.

3.5. Edificio de la plaza de la Trinitat.

Es singular la disposición y tipología de este edificio que fue construido a principios del siglo XX. Ocupa la ubicación de la torre de la Iglesia de los Trinitarios resolviendo el cambio de alineación mediante un solar triangular muy pequeño. La fachada que es simétrica, utiliza una mezcla de elementos clásicos reproducidos en las columnas, balaustres elementos populares como baldosas de hormigón o cerámicas y forja relativamente sencilla. El alero se resuelve mediante casetones ornamentales de figuras geométricas sencillas.

Figura 19 y 20. Imágenes del estado del edificio del matadero a mitad de siglo XX. Autor: AMX, (Eliseo Vila)

3.6. El Matadero Municipal

Uno de los edificios más representativos de las nuevas tipologías ligadas a las corrientes higienistas referente al control de la carne para el consumo humano en lugares específicos y con características de salubridad: El matadero municipal, que el arquitecto Emilio Ferrer construye en 1913 estaba formado por planta rectangular con dos patios interiores porticados resueltos con estructura de pilares y vigas metálicas. La expansión de la ciudad y la situación en las afueras facilitaron que durante la década de los ochenta fuera derribado para la construcción de viviendas residenciales.

3.7. Casino Setabense

Constituye una de los edificios más grandes e importantes de la trama de la ciudad y en él se superponen intervenciones de los siglos XIV al XX. El único testimonio que se conserva de la época modernista es la fachada interior que cierra el patio interior y que fue construida entre los años 1913y 1916. Se trata de un cuerpo rectangular que cierra el patio central por el norte y crea una nueva escenografía hacia el jardín posterior y el paseo de la Alameda mediante una fachada muy ornamentada muestra de un modernismo tardío marcando una transición hacia un nuevo estilo más ecléctico [3].

4.CONCLUSIONES

Es importante cerrar esta modesta aportación a la arquitectura modernista de la ciudad con otros ejemplos de menor calado que no dejan de ser importantes. La cubierta de la cúpula de la iglesia del cementerio de la ciudad construida a finales del XIX muestra la utilización de los materiales cerámicos con reflejos metálicos y la composición geométrica típica del momento. La plaza de toros, proyecto de Demetrio Ribes en la década de los años 20 y que muestra la utilización de arcos rampantes para la disposición del graderío, así como las torres que delimitan los muros de cierre. La casa del Cigroner, recientemente restaurada como albergue, y que conserva un arco carpanel cerrado en los extremos de construcción datada a principios de siglo.

Pero dejemos para el final y como reclamo de conclusión, la importante degradación que está viviendo este tipo de arquitectura. No solo por la falta de mantenimiento sino por la falta de protección y supervisión que hasta la fecha no se ha producido y que ha permitido la perdida de edificios de valor arquitectónico como el caso del matadero o del edificio de la antigua posada del Pescado. Es importante mantener el poco legado modernista que tiene la ciudad, por ese motivo se expone en esta comunicación la situación actual que recoge lo más importante y recalca la falta de mantenimiento y protección que existe para este tipo de inmuebles y elementos tan característicos para una época tan reciente.

Figura 21. Imágen de la fachada del Casino Setabense (Casa de la Cultura) desde el patio interior.

Figura 22 y 23. Imágenes de la cúpula de la iglesia del cementerio y del arco de entrada en la Casa del Cigroner. Autor: S. Tormo.

Figura 24. Carrer Font de D´Alos

NOTAS

1—La línea de ferrocarril Xàtiva–Grau de Valencia fue la tercera en construirse en España después de la de Barcelona-Mataró y la de Madrid-Aranjuez. Este hecho determina la importancia de la necesidad de comunicación en un medio tan incipiente en la época y que desarrollaba uno de los métodos más novedosos de ingeniería del momento. (AGUILAR, 2004)

2— En los programas de la Feria de 1909 ya se anuncia el cine "El León" ubicado en los bajos de este edificio que posteriormente pasó a ser la sede del Banco Hispano Americano y en la actualidad un restaurante.

3—Rehabilitado en 1984 por el estudio de arquitectura Vetges Tu i Mediterránea ahora alberga un centro cultural, biblioteca municipal y salas de exposiciones.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, I. (2004). Historia del ferrocarril en las comarcas valencianas: La Costera. Valencia, Conselleria d'Infraestructures i Transports, Generalitat Valenciana, ISBN: 84-482-3903-2. Valencia.

Oltra i Navarro, E. (1997). *Al voltant de l'antic excorxador de Xàtiva.* De la decissió de fer-ho a la seua inauguració 1905-1915. Llibre de la Falla Molina-Claret 1997. Xàtiva.

Pérez Rojas, F.J. (2006) *Arquitectura y artes decorativas en Xàtiva. Siglos XIX y XX.* Historia de Xàtiva / coord. por Jorge Hermosilla Pla. ISBN 978-84-370-6605-9, págs. 475-510. Xàtiva

Sarthou Carreres, C. (1935). *Datos para la historia de Játiva.* Xàtiva.

Sicluna, R. Zaragozà, A. (1983). C*atalogo arquitectónico del término municipal de Xàtiva.* Excmo. Ayuntamiento de Xàtiva.

Simó Terol, T. (1973) *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia.* Editorial Albatros. ISBN978-84-7274-014-3. Valencia.

Vetges Tu i Mediterrànea, arquitectos (1990). *La rehabilitación del antiguo "Casino Setabense" como casa de la cultura.* Llibre de Fira de Xàtiva 1990. Excmo. Ayuntamiento de Xàtiva.

VV.AA. (1999). *Catálogo del proyecto de restauración de la cubierta del lavadero y templete del Jardín de "Carmen Pérez".* Excmo. Ayuntamiento de Xàtiva.

VV.AA. (1997). *Comarques en blanc i negre. La Costera.* Coord. Quatre Fulles. Edita Caixa d'estalvis d'Ontinyent. Xàtiva

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ERNESTO BASILE Y LA VARIABLE LATINA DEL MODERNISMO ITALIANO

Ettore Sessa

Ettore Sessa, Professore di Storia dell'Architettura e Responsabile Scientifico del Fondo Basile, Università degli Studi di Palermo, Italia. ettore.sessa@unipa.it

RESUMEN

Detta "villino Ida", la casa-studio di Basile, dalla volumetria discreta e dalla calligrafica strumentazione formale astila, si distingueva rispetto alla circostante edilizia di eleganti, ma convenzionali, residenze costruite, nel quartiere di espansione settentrionale di Palermo, nella fase matura della Belle Époque. La casa Basile - con le sue bianche facciate su basamento continuo in mattoni rossi - prendeva le distanze dai compromessi imitativi, dalle metafore e manipolazioni del patrimonio storico dell'architettura e, infine, dallo stesso slancio di formulazione di nuovi codici stilistici. A questo "apparire" singolare corrispondeva una razionale logica distributiva nel segno di un moderno comfort non dimentico, come per tutto l'ordinamento della fabbrica, di una civiltà abitativa mediterranea. Con il villino Basile, di colpo, la nascente tendenza modernista italiana sembra accorciare le distanze con le più mature espressioni del modernismo internazionale.

Palabras clave: Basile, modernismo, mediterraneo

ABSTRACT

Also called "villino Ida" in homage to his wife, Basile's home -study, in spite of the discreet volume and formal calligraphic instrumentation of unspecific style standard , stood out from the surrounding buildings of elegant and yet conventional structure, built in a mature phase of the Belle Époque, in the blocks traced on either sides of the first section of via Libertà, the northern expansion of Palermo. In this urban environment Villino Basile - with its white facades on a continuous red brick base, which in a single solution also encircled the garden and enhanced the emergence of the sharp and eurhythmic stereometry of the manufacture, was distancing itself from imitative compromises, from the historical architecture heritage metaphors and manipulation and, finally, from the very formulation momentum of new stylistic codes.

Keywords: Basile, modernism, mediterranean

1.INTRODUCTION

The home and studio of Ernesto Basile, built in Palermo in the biennium 1903-1904 (in a rectangular shaped area between the streets of via Siracusa, via Principe di Villafranca, via Agrigento and adjoining with the Bonanno properties), from the outset constituted a benchmark in the context of the rarefied, as conventional, elegant buildings of the Villafranca block. In fact the two floors Basile house has an unusual eccentric location with respect to the available area and also presents many heterodoxies both in the unsymmetrical stereometric elementarist configuration as in the unusual layouts of the prospects, plastered in white and exalted, in their objective character, from individual architectural accents such as the corner solution; the segmented frieze in polychrome tiles of the blind fields; the schematic eurhythmics of the crowning profile; the symbolic portal; the soaring viewpoint tower. In this simple logic in the distribution system, free of joints and even controlled volumetric interpenetration, markedly modernist (especially with regard to the double-height spaces with gallery), of his plans for residences of the first

Figura 1. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, view *.

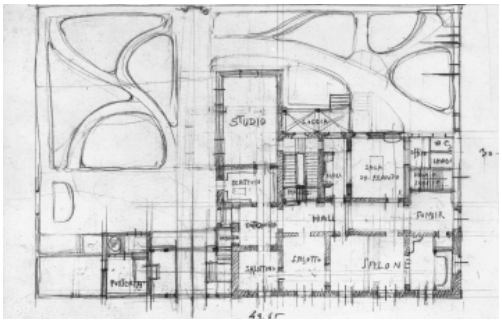


Figura 3. E. Basile, Casa Basile, via Siracusa, Palermo, 1903, planimetric study of the first version of the raised floor*

Figura 2. E. Basile, photo late XIX century (coll. privata, Palermo).

five years of the twentieth century (villa Florio, villini Fassini and Monroy, villa Deliella), Ernesto Basile (Palermo 1857-1932) confides in order to achieve a rational modernity guarantor of home comfort. Basile, in this *manifesto* work , pursues "quality" by giving valuable answers to a civilian 'normal' ideal.

2.CONTENT

Basile's house, also called "villa Ida", as a homage to his wife, in spite of the discreet volume and formal calligraphic instrumentation with clear content of unspecific style standard, built in the blocks on either side of the viale della Libertà, stood out compared to the surrounding elegant buildings. On this tree-lined extra urban boulevard, drawn in 1848, the Master Plan of Rehabilitation and Expansion of the City of Palermo (Felice Giarrusso, 1885-1886), had planned a housing development with an airy, however elementary, road plot of Hippodamian type [1].

Free from historicist references, the facades are plastered in white and punctuated, on the second level, by pilasters and false elements alternating with tapered blind walls with upper portions with polychrome tiles arranged as a frieze, while circumscribed phytomorphic inserts (*stucco* or carved), suggestive of the vitalistic metaphor of building, only appear in the architectural framework terminals. Finally, a high red brick base, between a range of different heights orthostats and a frame, with cantonal and stacks of clamped rustic bosses, was also extended to the area (built today) with the garden so encircling the whole property. It is this continuity between the fence of the 'secret garden' and the structure base, ideally extended over the rest of the lot by the annexed lower bodies, together with the absence in the two facades of obvious compositional hierarchies, that suggests the idea of a construction with a prevailing perimetric development, whose white prospects are hinged from the corner balcony, with parapet, base and wrought iron pediment crown.

"*Dispar et Unum – 1904*" is the motto on which Ernesto Basile relies to arouse attention in those who are about to cross the threshold of his white house. The enigmatic mosaic inscription, in Latin and with construction date, exalts the sacred aura, almost initiatory, inherent in the rhythmic hermetic configuration of the access portal from the via Siracusa. This

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 201-212 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4. F. Giarrusso, Piano regolatore di Risanamento e di Ampliamento della Città di Palermo, 1886 (Archivio Storico Comune di Palermo).

process concerned, in this case, the re-definition of the theme of the trilithic configuration portal: upon two vertical razed memberings, a pair of 'nimble' piers-pillars imperceptibly tapered, flared immediately below the two side ribs connection with the molding strip in the basement and extended to exceed compared to the wall frame, is intercepted by two crosspieces describing with it a tripartite blind bezel. The overall composition of the portal, therefore, had to fulfill the task of cathartic threshold for those who, by accessing the residence from the airy hall, were prepared for introspective *rebus* or to decrypt esoteric signals; otherwise it would have simply fulfilled the office of elegant portal access to an intermediate station between public and private spheres.

With the garden in the background, with the the keeper's workstation to the right and to the left the lodge with two lights of different amplitudes leading toward differentiated access to the entrance of the house on the first floor (the higher) and to the vestibule of the archive of the study on the basement (the lower), the hall was designed as a significant place of residence. It is possible to feel in it an aura of *fauces* that extends, even from the ancient culture of living, the Mediterranean imaginary orchestrated for this dwelling. A studied mix of domestic informal suggestions, whose individual components, no longer distinguishable in the end, contribute to the qualification of a strictly Astila spatial with evident structural warping and a restful brightness.

The floor plan of the house, although devoid of binding specularity, has a squared U-shaped arrangement of three wings that encapsulate a central core, with rectangular plan, open to the garden. The inner wing, perpendicular to via Siracusa and jutting out into the garden, was destined on the basement and mezzanine floor to various rooms of the professional studio and to the library. On the first floor, however, this inner wing had originally a markedly lower volumetric development (just under half), constituting almost an autonomous quarters, separated from the main hallway and consisting of a bedroom and a service core. Between the two parallel wings a quadrangular inner compartment is inserted, the compartment of the main staircase on two levels, the dining room on the mezzanine floor, the double bedroom and the secondary hallwat on the first floor.

Figura 5. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, portal on via Siracusa (photo E. Sessa, 2004)

Figura 6. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903, plan of the mezzanine and first floor plan of the latest version (Archivio Eredi Basile, Palermo).
Figura 7. E. Basile, Prima Esposizione Agricola Regionale della Sicilia, Palermo, 1902, Entrance Pavilion on via Libertà*.

Between 1898 and 1900 Basile had accomplished two long trips that have all the flavor of a planned fact-finding survey in some of the early fulcrums of European Modernism. The first year he visited Paris, Austria and Hungary. The following year, he visited Marseille, the Netherlands and Belgium. It is also since 1898 that in Basile's library, well strengthened by him compared to the also relevant collections left for him by his father (where by the way the «Annual Academy Architecture» and the «Architectural Review» already appeared), the first «Dekorative Kunst» dossiers begin to appear, followed by some of the most important Italian and European magazines in the field of modernist architecture and decorative arts (including «Der Architekt» and «The Studio»). The two trips to Europe biennium is a key period for the formulation of his early modernist experience, followed in 1900 by visiting the Universal Exhibition in Paris and preceded in 1897 by the significant division of the Casino delle Arti of Palermo from the annual spring art exhibition. Leaded by Ernesto Basile, in a meeting held on February 8, in his office inside the Teatro Massimo (nearing completion), this 'secession' is signed by seventeen other members of the city's artistic world: three architects; three sculptors; eleven painters. It was the first act of the training, but only with some of these, of a coterie that for almost a decade would cooperate in the name of integration between the arts. The exceptional nature, for the Italian architectural scene, of Ernesto Basile's predisposition to the principle of integral design and the ideal of *Gesamtkunstwerk* is a result of his training with his father Giovan Battista Filippo Basile (supporter since the seventies of the nineteenth century of the equalization of arts and demands of applied arts revaluation)[2] and of his attendance in Rome (1882-1889) of the environment of artists inspired by the pre-Raphaelite trend, in the neo Botticellian neo Michelangiolesca variant professed by Nino Costa and other painters close to the «Cronaca Bizantina» and «Il Convito» periodics (including Adolfo De Carolis, Giuseppe Cellini and Aristide Sartorio).

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 201-212 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 8. E. Basile, Ernesto Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, Hall entry*

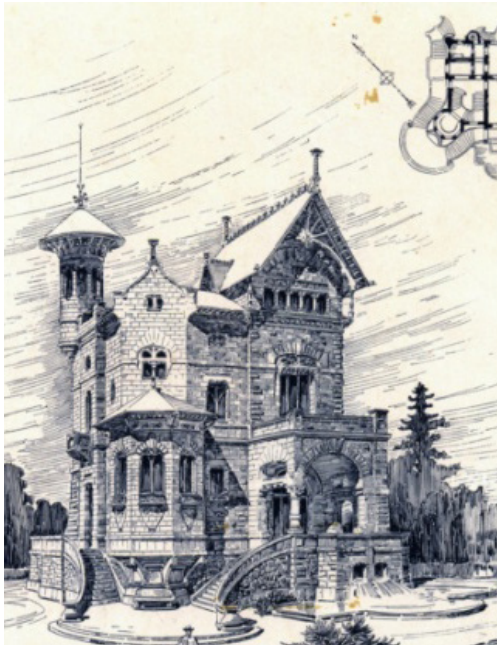


Figura 9. E. Basile, Villino Florio, Palermo, 1900, perspective view and first floor plan (coll. privata, Palermo).

And if high-level works as the Grand Hotel Villa Igiea, the Moncada di Paterno building, the villino Florio, the Utveggio mansion, the aristocratic chapels (Nicosia, Guarnaschelli, Raccuglia and Lanza di Scalea), all in Palermo, and the Vanoni mansion, in Rome, are, however, transitional expressions, the more modest cycle of 'Mediterranean' architecture of the years between 1900 and 1906 indeed represents the southern border of one of objective internationalist modernity momentum, despite some backdown. Part of this cycle are: the Pearl Pavilion VII Exhibition of the Promoter of Fine Arts in Palermo; the Lentini small house design in Mondello (1901-1902); the pavilions of the First Sicilian Region Agricultural Exhibition (1902); the design of the small villas Monroy, Fassini and Basile in Palermo (1903-1904); the Stand Florio building structure toward the sea (for skeet shooting) in Romagnolo and its extension for a open air *kursaal* (1905-1906); the Florio kiosk at the exhibition in Milan in 1906.

The Basile's rational evocation of an ideal Mediterranean dwelling civilization, free of adjectives, rather than his complex intellectual pursuit of figuration of sobriety as a new means of expression, would also have paid off. The impalpable celebration of an aesthetic of normalcy drawn by Basile remains, however, an isolated case in a land whose intellectual class (unless exceptions like, some years later, Luigi Pirandello), is determined not to legitimize as a native event, for quiescence a towards an allogenic cliché, the now historicized formation of a specific bourgeois social culture, a reflection of a real formidable however brief entrepreneurial movement. The modernity of Basile's house is not, therefore, only the result of a wise and astute Sicilian variation of objective new Central European patterns; it is a silent manifesto of an advocated new course for a society that wanted to renew itself, without denying its identity; Basile's studies on the vernacular architecture of the island belong to few years before.

Fulcrum of the whole planimetric house composition is the quadrangular segment which includes the corridor, the main staircase compartment and the dining room. This environment, with the symbolic trichrome composition of bricks arranged as a turbine on the floor (in a sacral connotation that gives dynamism to the room by recalling, also, a widespread propitia-

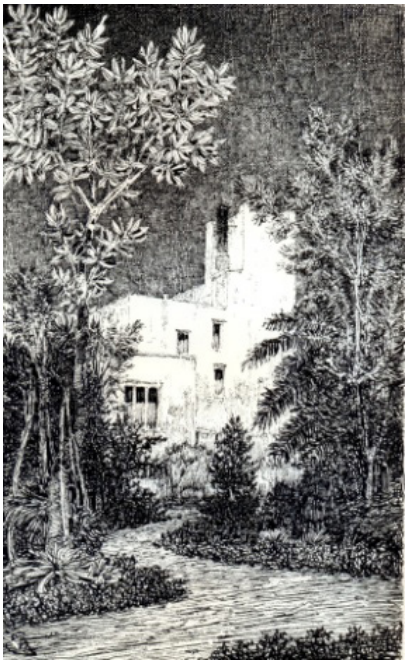


Figura 10. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, perspective view from the garden (coll. privata, Palermo).

tory symbolism of the Hellenistic-Roman period), to form the virtual center of the dwelling. It would have been decorated with the 'objective' oak furniture produced by the Officine Ducrot, always on designs by Basile, presented at the Milan Exhibition of 1906 under the name "Crustaceans Type" by virtue of the limited zoomorphic carvings, only decorative concession (with enigmatic alchemical implications).

It is the true "core" of the house, whose final version of the project is based on a centralizing compositional system; referring to a design process that origins from the type of "Casa Lermina" by J.N.L. Durand. Conducted by Basile from the beginning of the eighties this route starting from 1893, from villa Bordonaro to the English Garden, acquires progressive levels of autonomy. So in the villino Basile the central square core is circumscribed on three sides by compact areas of spaces (the two external spaces on the via Siracusa and via Villafranca and the inner with the professional studio) and presents the fourth side open to the garden.

Approved on 10 August 1903 by the Building Commission of the City of Palermo[3] the project was far from its full definition. This design

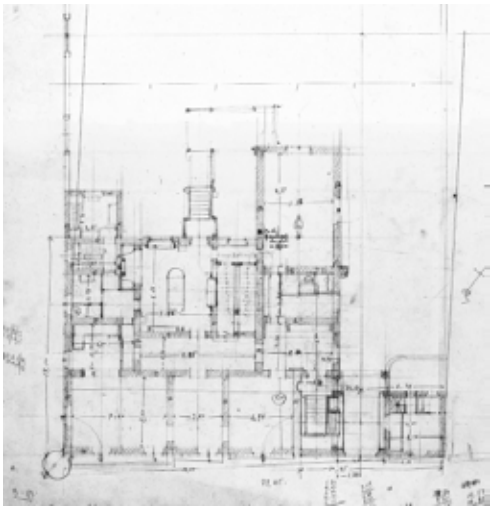


Figura 11. E. Basile, Casa Basile, via Siracusa, Palermo, 1903, plan of the first floor, final variant*

supplement does not solely concern architectural details or finishings but substantive aspects of the house; it is, therefore, an imperfect expeditious process quite unusual for Basile, perhaps a superstitious one, however justified in the light of the successful as challenging professional moment. On August 19, 1903 at 5.00 p.m. the first stone of the foundations is placed. In the mezzanine final plan a small blackened frame is inserted in the wall toward the court's greater area of the wing intended to professional offices accompanied by the note "*1ª pietra / 19 agosto 1903 / mercoledì / ore 17.00 p.m.*". Next to the note a human shape in elevation; possibly an analogical reference to the designer himself.

Moreover Basile, permeable to esoteric symbolism, may have wanted to introduce a veiled (and perhaps amused) graphic reminder of the *francs-maçons* propitiatory practice; the mythical ritual of the architect-builder' simulated interment in the foundations of the Gothic cathedral, through sheer projection of his own shadow (as passed down from the literature on the hermetic science), seems serenely evoked here, but still with a Masonic initiatory *pathos* as "Royal Art," that is, as a possible process of "building" a renewed inner reality according to the symbolism of the "free masons".

During the executive part the loss of orthogonality of the sector of the house on via Villafran-

Figura 12. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, drawing room and library in the studio*

Figura 13. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, dining room*.

Figura 14. E. Basile, Grand Hôtel Villa Igiea, Palermo, 1899-1900, Hall of Mirrors (coll. privata, Palermo)

Figura 15. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903, perspective sketch*.

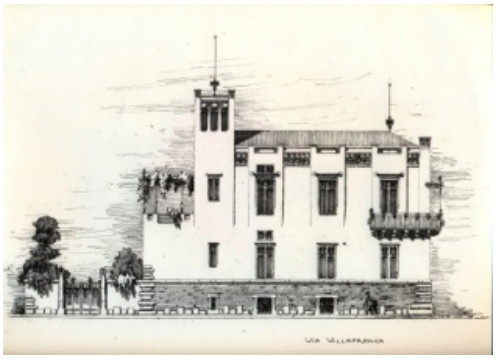
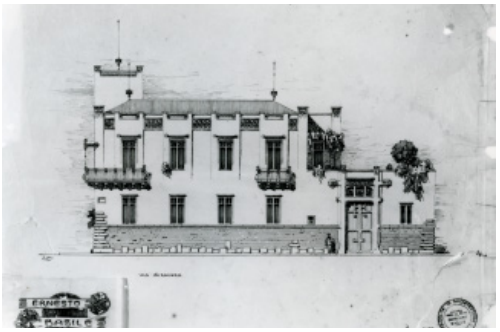


Figura 16. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903, prospect on via Principe di Villafranca* .

Figura 17. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, view of the corner solution (photo M. Minnella 1970)

ca (caused by the belated verification on the actual alignment of the subdivision) and, therefore, that slight exception to the perfect planimetric geometry sublimated by the complex prospects cadences might have led Basile to 'self-censorship in disseminating the final drawings of the plants of his house, for which he wanted to experience a new compositional logic.

Already villino Fassini's first sketches of May 1903, so close to the villino Basile design, leave guess of the occurred option for white plastering, no more imitative of the facades, despite layouts still scanned in delimited fields by the same type of pilaster adopted for the imitative covering as in Palazzo Utveggio (1901-1903). So is also for the (unrealized) projects for the enlargement of the headquarters of Istituto Pignatelli in via Isidoro La Lumia, in Palermo, and the Di Bella Chapel, both of 1904; so, again, even for the evolved Florio Pavilion at the Sempione



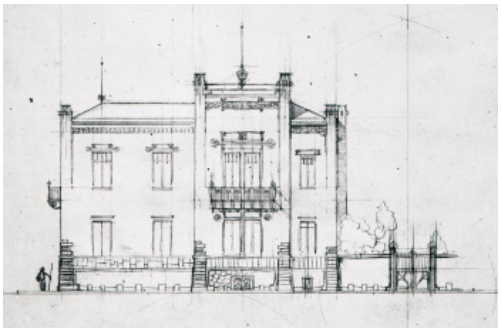


Figura 18. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903, prospect on via Siracusa*. Figura 19. E. Basile, Pavilion of VII Esposizione di Belle Arti del Circolo Artistico, Palermo, 1900, entrance view (coll. privata, Palermo). Figura 20. E. Basile, Villino Fassini, Palermo, 1903, view*. Figura 21. E. Basile, Villino Monroy, Palermo, 1903, main facade*

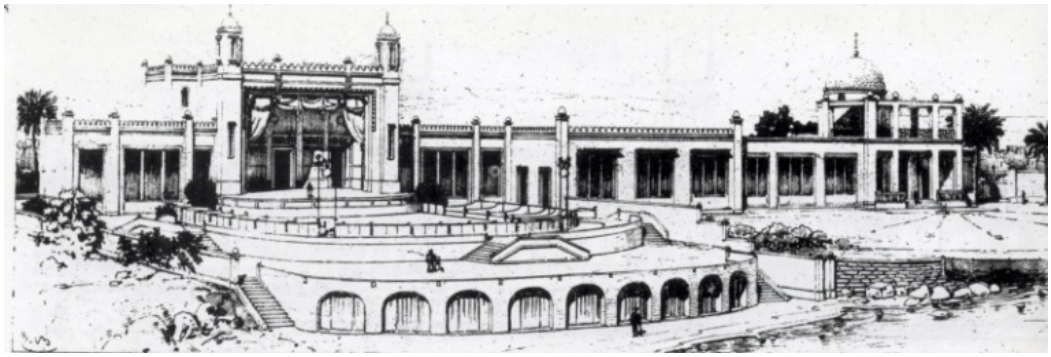
Exhibition in Milan in 1906[4] . But for the villino Basile prospectuses the architectural order terms are quite unique, related only to those of villino Monroy (the third of the "white villas"). Pilasters appear, but only at the extremes of the facades and not false; they, at level with the underlying portion of the facade, are detached gradually from the surface of the context walls for their own retraction, that starting from the string-course quota of the first floor, are subject to taper. Spired above the penthouse wall, the top of the pilasters have thin molded cornices and mirror phytomorphic *stucco* reliefs.

Included among these corner elements, the prospectuses are punctuated by alternating blind portions (tapered and with friezes of polychrome tiles) with fake parties. These are also leveled with the underlying area wall and frame the openings, whose shutters, with simple dosing, remind the primary two colors of "Sicilian carts." Four in number on via Siracusa and three on via Villafranca (the fourth corresponding to the viewpoint tower) false parties result from the mix of distinct structural parts of the individual openings; the abutment and lintel.

The result is a new type of architectural element whose crowning, with side acroteria in axis with the abutments, is slightly in excess with respect to the attic profile. This peculiarity, repeated on both prospectuses, imparts a contrapuntal *facies*, thanks to the dimensional and altimetric contrast with the pilasters; therefore the entire stereometric structure of the building becomes dynamic, as is clearly shown by the corner perspective sketch which, among other things, reveals disguised mirroring the position of the balconies on via Siracusa and highlights the roles of urban signals of both the corner balcony and the viewpoint tower. The adopted solution, however, restored the unity value to the prospectus layout releasing it from the distribution structure. So, emancipated from any metaphorical reference to architectural codes, and thus established hierarchies, the facade takes on the role of modular curtain; this thanks to the flexibility of the developed register type, which allowed degrees of freedom with the blind portions amplitude.

Basile was now at a crossroad: the achievement of such a system could be the encouragement for further radical improvements of a design framework with "objective" orientation (predicting disregarded proto-rationalists developments), but could also mean, as in fact happened, the maximum bet in the search for a new architecture system. The principle of the "true style", however, was increasingly taking on the appearance of a "false problem", legacy of a prolonged season of positivist matrix cultural tensions, that the

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 201-212 | isbn: 978-84-16325-26-9 |



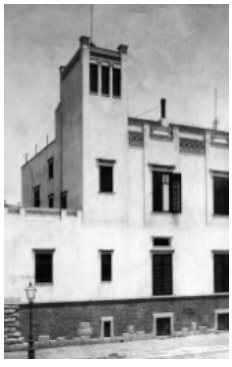


Figura 22. E. Basile, Kursaal Stand Florio a Romagnolo, Palermo, 1903, perspective view from the sea*.

Figura 23. E. Basile, Chiosco Florio for the Esposizione Internazionale del Sempione di Milano del 1906, 1905, perspective view*.

Figura 24. E. Basile, Casa Basile, Palermo, 1903-1904, view from via Villafranca*

same Ernesto had professed, like most of the older members of the eclectic training modernism.

The Basile house system, where in the system of relations between the elements coincides with the same formal instrumentation character, was now moving in the direction of a conceptual classic, devoid of stylistic features, the 'search for the new'. However that would have been the trigger, once fallen the intellectual impetus toward the 'true style', because of the idea of pursuing a 'modern order'. This, especially since the two-year period 1905-1906 (with the projects for the Chamber of Deputies at Montecitorio and the Italian Pavilion in the Giardini della Biennale of Venezia), is not considered anymore by Basile as an agile objective expression of the 'rightness' of relationships; instead it becomes an intelligible representation value, also through the signs of the phenomenal reformulation of the classic architectural codes, a compositional regulation based on *a priori* logic, now related to the vision of the "unitary essence" of the form. A vision based on that filiation of idealism that, in those years, Giovanni Gentile disclosed at the coterie of Palermo Philosophical Library.

The imprint of a classicism addressed to the 'feeling of the new' does not demean Basile's next modernist production, assuring, on the contrary, a more secure transmissibility; but the Mediterranean roots of the 1902-1904 period, in particular since 1907 with the project for the headquarters of the Cassa di Risparmio of Palermo, will develop into an opposite line to that of Basile's house humanizing rationality.

In 1907 the Alagna Residence, in via Brunetto Latini in Palermo, designed as a multi-storey family residence and as a studio by Vincenzo Alagna (Palermo 1866-1962) a professional far indeed from Basile's aesthetic instances, opens the discontinuous derivation from Basile, the Mediterranean trend of Sicilian modernism. The next two decades record project recoveries, but also analytical interpretations of the Sicilian Mediterranean architectural culture in almost all Basile's most gifted students. Among them, in the peculiar "Latin" variant of Mediterranean modernism, excel Ernesto Armò (Palermo 1867-1924), Camillo Autore (Palermo, 1882-Merano 1936), Salvatore Benfratello (Palermo 1881-1953), Salvatore Caronia Roberti (Palermo 1887-1970), Giuseppe Di Giovanni (Palermo 1876-1967), Saverio Fragapane (Caltagirone 1871-Firenze 1957), Francesco Fichera (Catania 1881-1950), Francesco La Grassa (Trapani 1876-Rome 1952) and Antonio Lo Bianco (Palermo 1870-1946). For the *'offelleria'* realized by Armò in 1912 in a Paler-

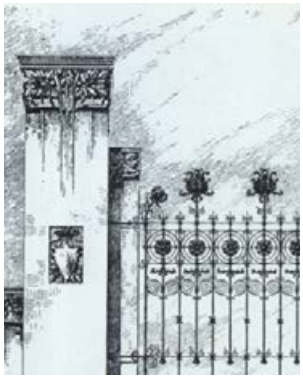
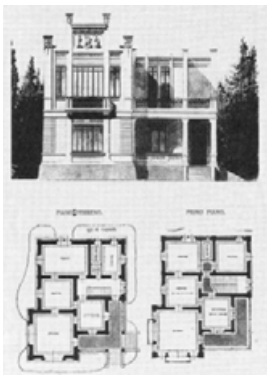



Figura 25. C. Autore, fence, 1905 («Per l'Arte», luglio 1905). Figura 26. S. Fragapane, home-studio by artist, 1910 («Il villino moderno», 1913). Figura 27. A. Alagna, Alagna house, Palermo, 1907, view from via B. Latini (photo G. Pirrone 1970). Figura 28. E. Armò, Chiosco delle Due Palme, Palermo, 1912, view from via Roma (coll. Mauro-Sessa, Palermo)

mitan square named after the victorious "Battle of the two Palmes" in the Maghreb (fought in the same year, by the contingent of the Royal Italian Army commanded by General Ameglio during the Italian-Turkish conflict), predictable as rhetorical (since the key event), exotic styles are not exhumed. On the contrary, Armò declines some of Basile's codes, reinterpreting with vernacular originality with the idea of a modernist "Mediterranean rationality".

Later two other architects of Basile's school, La Grassa from Trapani and Fichera from Catania design and make recreational architectures designed with similar compositional criteria, not least the treatment of wall covering with white plaster on basement band and polychrome finishing in different materials (ceramics, molten glass tiles, wrought iron applications) taken from the Mediterranean spontaneous tradition, already recovered in the *secession* atmosphere. La Grassa with the Casina delle Palme (1922) on the seafront in Trapani, exalts in formalistic key the systematic logic of Basile's idea of "Mediterranean rationality", combining it also with secessionist and Ottoman suggestions; just after his Post Office building in Trapani, he would have provided a singular monumental version. Fichera in 1913 in Catania, at the Bellini Garden, builds a pavilion for the Sport Club, partly affected by the 1905-1906 Florio Stand.

More than the Stand's front wing's Islamic *facies,* stylistic license enabled by the recreational destination, Fichera's Sport Club refers to the seafront compositional system and the unfulfilled recreational complex sector of Romagnolo, the outdoors Kurssal; a structure organized as an architectural frame with eurhythmic modularity of Mediterranean flavor.

Subliminal references to architectural and decorative cultures of the East Mediterranean and North Africa resurface constantly on Fichera's design, but always as hermetic cipher of a particular "feeling" the Mediterranean *koinè*, which would involve, as a compatible sub-area variant, the idea of an international artistry of so-called "Latin soul". A "rationality" exalted in his works of the thirties but detectable, going backwards, from its most distilled *déco* expressions and back again, up to the modernist, even formalistic, of the first decade; from the late futuristic combinatorics in villa Gina project in Nicolosi, 1929 to the metaphorical taste of the project for his home in Catania of the same year and the Messina-Pantò villa in via M. Albertone in Catania, 1926, to the sugar-coated proto rationalism of the Cinema Blu and to D'Aronco's Ottomans etymons in the destroyed Raspa newsstands, in Stesicoro square in Catania, again in 1929, and even further back to the refined osmosis between Basile's formulas with D'Aronco's modernist reinterpretation of Bosphorus domestic constructions in the destroyed villa Simili in via XX Settembre in Catania,

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 201-212 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

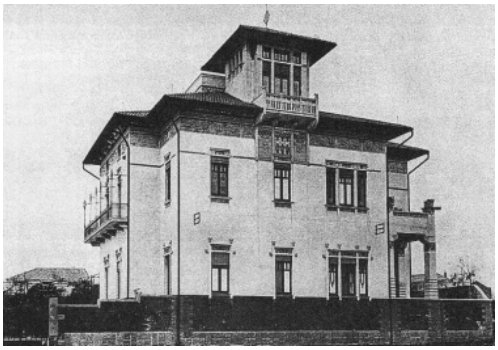


Figura 29. F. La Grassa, Casina delle Palme, Trapani, 1922, view of the waterfront from the garden (coll. privata, Trapani). Figura 30. F. Fichera, Villa Simili, Catania 1908, overview from via XX Settembre (coll. privata Palermo). Figura 31. F. Fichera, Villa Majorana, Catania 1911-1913, overview from via Androne (photo P. Miceli, 2007)

in 1908[5] . Fichera's experimentation of a "Latin way" of Italian modernism dates back to the early years of the twentieth century; such an approach pursued in the case of the magnificent villa Scannapieco (1909-1911) in the Picanello block[6]. As part of this architectural cycle, affected in different degrees from Eastern influences as well as by Sicilian memories, certainly is of particular importance the Sports Club Pavilion; a single elevation structure with quadrangular shaped floor plan and a large rectangular front terrace, conceived with elementary aggregation criteria of regulative type. A part the ornate dome and references to the North African taste for polychrome emphases on white backgrounds and quotes, in abstract forms, of the miter arc type in the porch, framed as an insert, in a loom, this building reveals its true modernist nature of synthesis between Basile's shapes and secessionist references.

Paradoxically, partly because of the critical removal already started in the late twenties and relaunched by Maria Accascina at the end of the thirties, the cultural significance of the experiment implemented by villino Basile's project will mislay; a phenomenon whose echo in Sicily will reach the slender, but not insignificant, rationalistic tendency of the Thirties and the neo-realism of the years of Reconstruction.

3. CONCLUSIONS

Still remembered, in the early eighties of the twentieth century, by Giuseppe Spatrisano (one of the most loyal among his last students) as "architecture of exemplary modernity" that in the twenties imposed its simple elegance, in an urban scene suffering from a variegated traditionalist pathology, Ernesto Basile's house-study could not fully assume the role of declinable model. Well suited for it, therefore, was the attribute "unique" (as inferred from the inscription in the portal), to be understood in relation to its unconditional reverberation of the most introspective aesthetic aspirations and positive instances of functionality of its creator. The dissolution in its prospectuses of any remaining obstacle of tradition did not lead to the renunciation of the much invoked Latin cultural identity; indeed the tools to perpetuate the aspiration to a mathematical harmony had risen to expressive means of a classical ideal, timeless and signless.

** The designs and the photos are preserved in Archivio Disegni or in Archivio Fotografico of the Fondo Basile, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo.*

NOTES

1—Inzerillo S.M., *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo*, «Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo», Palermo 1981, pp. 25-65.

2— On Giovan Battista Filippo Basile (Palermo 1825-1891) role in his son Ernesto professional and scientific training see: Mauro E., *Il Villino Vincenzo Florio*, Grafill, Palermo 2000, p. 88 and ff.

3—Historical Archive of the City of Palermo, LL. PP. 03.05.33 1907 (Public Works Office, Section of Palermo Municipality Building). Two other more substantial Archive units related to Villino Basile are kept at the Basile Scientific Collections Fund of the University of Palermo and in the Basile family Archives.

4— Giuffrida R., Lentini R., *L'età dei Florio*, Sellerio, Palermo 1985; Candela S., *I Florio*, Sellerio Editore, Palermo 1986.

5—Rocca A., *Il Liberty a Catania*, Catania 1984, pp.23-29; Damigella A.M., *Sicilia*, in Bossaglia R., *Archivi del Liberty italiano. Architettura,* Milano 1987, pp.454-466, 485, 486.

6—Arata G.U., *Un geniale artista siciliano. L'architetto Francesco Fichera*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», maggio-giugno 1918, pp.1-14.

BIBLIOGRAPHY

Caronia Roberti S. (1935), *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Edizioni Ciuni, Palermo

Cornoldi A. (2001), *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Edizioni Marsilio, Venezia, pp. 62-64

Iannello M., Scolaro G. (2009), *Palermo. Guida all'architettura del '900,* Salvare Palermo, Palermo, p. 22 e sgg.

Mauro E., Sessa E. (2000), *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. I disegni restaurati della Dotazione Basile,* Novecento, Palermo

Mauro E., Sessa E. (2006), *Dispar et unum. 1904-2004. I cento anni del Villino Basile*, Edizioni Grafill, Palermo

Mauro E., Sessa E. (2016), *I Disegni della Collezione Basile*, Officina Edizioni, Palermo

Pirrone G. (1981), *Villino Basile*, Palermo, Roma

Pirrone G., Sessa E. (1987), *Sicilia: Palermo*, in R. Bossaglia, *Archivi del Liberty italiano. Architettura*, Franco Angeli, Milano, pp. 488-521

Pirrone G. (1989), *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, con testi di E. Mauro ed E. Sessa, Electa, Milano

Portoghesi P. (1980), *Catalogo delle opere*, in *Ernesto Basile, architetto*, catalogo della mostra della Biennale, Venezia, pp. 37-263

Quartarone C., Sessa E., Mauro E. (2008), *Arte e Architettura Liberty in Sicilia*, Edizioni Grafill, Palermo

Sessa E. (1980), *Mobili e arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Edizioni Novecento, Palermo

Sessa E. (2002), *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, Edizioni Novecento, Palermo

Tramonti U., *Ernesto Basile*, in F. Mazzocca (a cura di), *Il liberty – Uno stile per l'Italia moderna*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 354-355

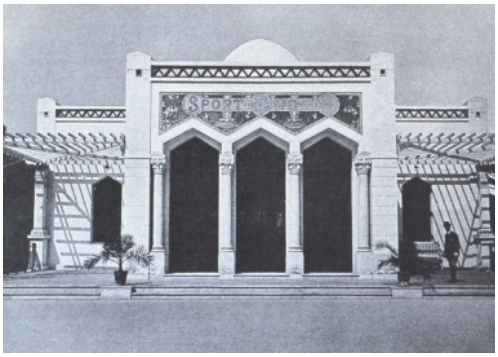


Figura 32. F. Fichera, villa Messina-Pantò, Catania 1926, view (coll. Mauro-Sessa, Palermo). Figura 33. F. Fichera, villa Scannapieco nel quartiere Picanello, Catania 1909-1911, overview (coll. Mauro-Sessa, Palermo). Figura 34. F. Fichera, Sport Club, Catania 1913, entrance view (coll. Mauro-Sessa, Palermo)

LA ESTACIÓN TURÍSTICA BALNEARIA DE MONDELLO EN PALERMO: UN EJEMPLO DE CONSTRUCCIÓN URBANA DE EDAD MODERNISTA

THE SEASIDE TOURIST RESORT OF MONDELLO, PALERMO: AN EXAMPLE OF MODERNIST AGE URBAN PLANNING REALIZATION

Eliana Mauro

Eliana Mauro, Dirigente Storico dell'Architettura, Dipartimento dei Beni Culturali, Regione Siciliana, Italia. eliana.mauro@regione.sicilia.it

RESUMEN

La empresa Italo-belga Les Tramways de Palerme consigue en el año 1909 una concesión de 50 años para la transformación de Mondello, al norte de Palermo, en una estación turística balnearia con la red de tranvía. El plan general de ordenación del antiguo pantano recuperado y de la "spianata" de Valdesi (a los pies del Monte Pellegrino) del 1911 previó un Grand Hotel y un Kursaal, una catedral, un balneario "en hormigón armado" con 350 cabinas, 300 chalets.

El balneario sobre pilotes con la corta "jetée-promenade" (de R. Stualker), los medios de comunicación (por mar y por tierra), la proximidad a una gran ciudad, hizo posible un rápido desarrollo de la estación balnearia y la construcción de chalets, por los cuales la misma empresa propuso los proyectos de S. Caronia Roberti y F. Butera. La imagen de la ciudad costera, de fuerte carácter modernista, venía también confiada a las obras de E.Basile y de sus alumnos y al belga L. François. El 'tipo' de edificio de chalet burgués se multiplica, proponiendo una amplia gama de variantes lingüística modernista de carácter mediterráneo, con referencias a l'English Domestic Revival y a la secesión austríaca.

Palabras clave: Mondello; modernista; chalets; mediterráneo

ABSTRACT

The Italian-Belgian company Les Tramways de Palerme obtained in 1909 a concession of 50 years for the transformation of the beach of Mondello, north of Palermo, in a seaside resort town to be connected to the city with a tram network. The town planning regulation for ancient reclaimed swamp and the "plateau" of Valdesi (at the foot of Monte Pellegrino) submitted in 1911 foresaw a Grand Hotel and a Kursaal, a cathedral, one "reinforced concrete" bathing establishment with 350 booths, 300 small villas.

The bathing establishment on stilts with short "jetée-prom" (R.Stualker), the connection means, the proximity to a big city, is a incentive to the rapid occupation of the zoning areas of small villas, with models proposed by the company, designed by S. Caronia Roberti and F. Butera. The modernist architectural image of the seaside city was also entrusted to the works of E. Basile and his students. The "building typology" of the bourgeois villa offer a wide range of variations of the modernist Mediterranean character language, also references to the English Domestic Revival and the Austrian secession.

Keywords: Mondello; modernist; villas; Mediterranean

1. INTRODUCTION

In 1906, while Vincenzo Florio organizes the "Palermitan Spring festivals" considering "I believe - he wrote in that year - that the international current that typically chooses Sicily and Palermo in especially for a winter vacation, begins to deserve more attention", the Sicilian entrepreneur Luigi Scaglia, moved by similar attention, aims to enhance the Mondello beach (north of the city) as a seaside tourist resort served by an electric tramway.

Few years later the creation of an Italian-Belgian public limited company with headquarters in Brussels (1909), "Les Tramways de Palerme", obtained in 1910 a grant of land for 50 years, after commitment to equip the beach of Mondello and connect it to Palermo with a tram network that, through the suburban park of the Real Favorita, would link the new sites for seasonal tourism with the modern expansion of the city. The master plan and detailed plans of 1911, encouraged by the national law

Figura 1. City plan of Mondello, 1911, view.

Figura 2. View of the Gulf and the seaside town in 1950 (photo Bronzetti)

of 1910 due to the increase in tourist resorts, affect the so-called "plateau" of Valdesi (at the foot of Mount Pellegrino and in continuity with the park) and the entire arc of beach and land on the bay of Mondello, reaching the old fishing village (at the foot of Mount Gallo). For the city government it was also a great project of urbanization for seasonal residences and recreational activities that would achieve the final restoration of the marsh places and existing saltern. At the end of World War I, Mondello will already be configured as a real garden neighborhood for seasonal tourist residence, with wide tree-lined boulevards and pertaining gardens of villas lined up on the road, so that the guidebook of Sicily published by the Italian Touring Club noted in 1919 that many villas had already been built and that the "popular" beach resort was "in modern development".

2. CONTENT

2.1 THE LAND RECLAMATION OPERATIONS

In 1891 begins the recovery plan of the ancient swamp of Mondello (included from 1799 to 1910 in the of Real Favorita estate that King Ferdinand III of Bourbon had established and elected as ideal place for hunting and fishing practice) providing for the burial of all waterway network channels, implemented in several stages from the early eighteenth century. The existing saltern system and the distinct network channels segments had somehow already regularized the orographic structure of the marsh, so that a first draft of a seasonal residence (to be followed by a second in 1901), which dates back to 1894 and is issued by Ernesto Basile (1857-1932) for a "small house" and workshop for the artist Rocco Lentini, testifies already at that time the successful election of the district at a holiday resort. Palermo's bourgeoisie was eager to perpetuate the eighteenth-century rite of recreation, but in the new health-conscious typically positivist seaside projection, and build small seasonal or temporary residences.

The program already presented in 1906 by Luigi Scaglia provided, in addition to construction of the tram line, a large hotel and kursaal, small villas samplers and a bathhouse on stilts with walkway connected to a complex of cabins on the beach. However, there was no clear urban setting and, moreover, if the small villas were of very contracted size without any formal characterization (unless to consider a certain taste for the the secondary level station building, such as small rural stations, storehouses and booths), on the other hand the large settlement showed a vague orientalist syncretism.

2.2 THE URBAN PLAN OF THE ITALIAN-BELGIAN COMPANY

Few indications, therefore, are related to the garden city, that characterize instead the next project of the Italian-Belgian company, that on the model developed by Scaglia, proposed the creation of "four tramway

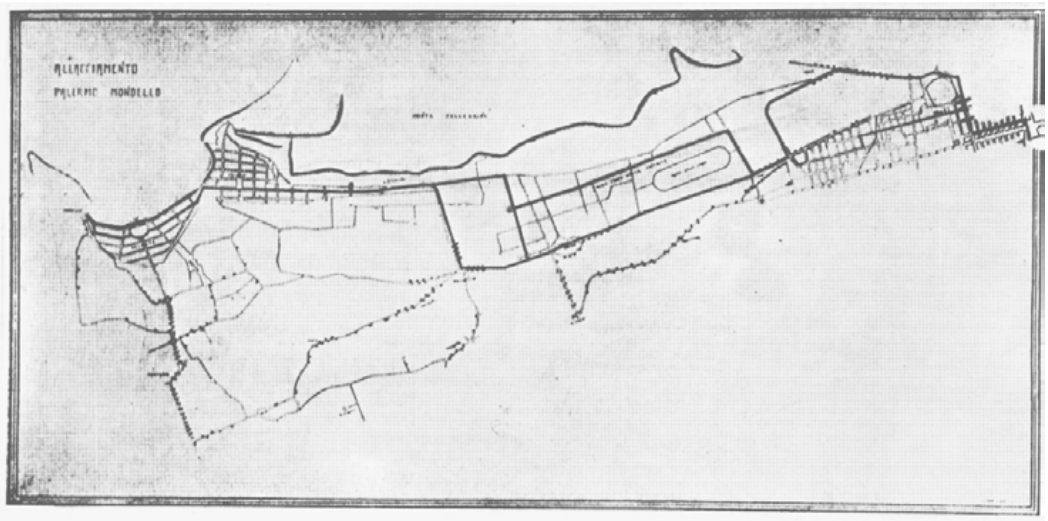


Figura 3. City plan of Mondello, 1911, view. Figura 2. View of the Gulf and the seaside town in 1950 (photo Bronzetti)

paths" that would have linked Palermo to seasonal blocks to be built close to the sandy coast, the same as the wooden pier that would allow, with a ferry, the connection between the port of Palermo and Mondello. The entire shape of the urban development plan of the Italian-Belgian company is similar to a critical reading of patterns of Belgian and French beach towns, though the road system (resulting from the combination of a regular mesh in the Valdesi area and a large avenues plant adapted to the beach arc and with three radiating streets) actually recalls the particular type of system with hubs and arteries adopted by the nineteenth-century expansion of Ostend in its transformation into a seaside town.

The Technical Office of the company, directed by Rudolph Stualker indeed brought the great *promenades* design (ordered on Hippodamian net and radial segments connected by a fulcrum) to a suburban neighborhood scale, derived from the English. Toward Valdesi square, open on the sandy shore and arranged in an irregular garden with tropical species, three tree-lined arteries converge: the wide viale Regina Margherita di Savoia, connecting the square to the Real Favorita park and to the new road bridge coming from the Pallavicino district; viale dei Pioppi, the limit of the first colonization of the backfilling of Mondello; Viale Regina Elena, which favors the arc development of the whole coastline and continues across the Valdesi square until the Celesi cape. Along the avenues, private gardens, all with sea pine and exotic trees, belonging to the lots of between the beach and the viale delle Palme (connecting Valdesi with the Addaura and the city as an alternative to the park).

The different architectures from the original project belong to the character of an easy but graceful Art Nouveau image: the cathedral, the mono or two-family residences with their range of distribution variations, the great viaduct connecting with Pallavicino township, small pavilions for the activities carried out on the sandy shore. Only limited decorative markings evoke Art Nouveau repertoires of Franco-Belgian extraction, or decline, in this key, typical Sicilian modernist motifs, that had achieved its own and independent cultural physiognomy with Ernesto Basile. The lush greenery of the avenues - with rows of columnar palm trees and pine trees with tall and bushy foliage, flanked by fragrant shrub groups and colorful sets of flowers - especially on the viale Regina Elena in direct contact with the sea (from which it is separated from the celebrated white sand beach), finally made the difference with similar systems[1].

Figura 4. R.Stualker, Bridge of Pallavicino (photo D. Cappellani)

Figura 5. Mondello in 1930 (photo D. Cappellani)

2.3 GROUP RECREATION ARCHITECTURE

Among the different equipment a Grand Hôtel was also expected (with two levels; a low, continuous portico terrace in the ground floor and a theory of wide arches with windows on the upper floor) in a large informal garden built in the road junction obtained by the encounter of the different avenues at the center of the gulf (only in 1949 the more modern Hotel Mondello Palace will be built on a project by E. Caracciolo). But the only community structure to be built will be the bathhouse, which in the position and in the relationship with the surroundings reflects the acquisition of qualitative growth formulas used in the most famous seaside resorts. A representative building of the resort destination, at the center of the gulf and the arc of the beach, the bathing establishment, built on stilts in the sea on a platform and designed by Rudolph Stualker in 1911 (with subsequent changes by G.B. Santangelo dated to 1924-25), it seems to derive from the typological admixture between the Dutch Casino of Scheveningen seaside suburb and the establishment on stilts of Nice, both reachable by a *jetée promenade*.

In reinforced concrete and traditional masonry, the establishment of Mondello - overlooking the street with a hemicycle colonnade, a real monumental gate - despite the severe compositional stateliness of the set, typical of nineteenth century thermal or casinos structures, refers to the kind of ephemeral architecture of the Viennese Secession, if not to the disclosed repertoires of the specialist magazine "Der Architekt"[2].

With a central body for collective entertainment, a large terrace overlooking the sea and two side wings consisting of platforms over which line up, on each side, the four structures of the double row battery cabins, alternating with service corridors, the plant relies on large concrete piers sunk in the sand. The decorations, inspired by the marine flora and fauna (such as large dolphins on top of the hemicycle piers), the polychrome glazed tiles, the straight ribbons crowning the structural elements, the coloristic primary emphases in saturated tones (blue, red, yellow) connote the spirited but gentle stylistic form, addressed to the realization of that typical floral taste of the ephemeral architecture of international exhibitions adapted to a modern attraction type.

2.4 SEASONAL VILLAS

Bathing facilities, the grand establishment, the multiplicity of the means of communication (by sea and land), the immediate proximity to a large city and its facilities, are a strong incentive to the rapid occupation of the areas assigned by the master plan to the construction of small villas, of which the same Italian-Belgian public limited company - in an advertising package that was a real sale catalog of 1911 - proposed models, designed by professionals such as S. Caronia Roberti and F. Butera for Giovanni Rutelli's construction company, for sale together with the land lots.

As part of the master plan's forecasts the bourgeois villa 'type' is multiplied to infinity, proposing different stylistic and spatial solutions, and, while respecting a common denominator, offering a wide range of significant variations of the modernist and late modernist language[3].

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 213-222 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

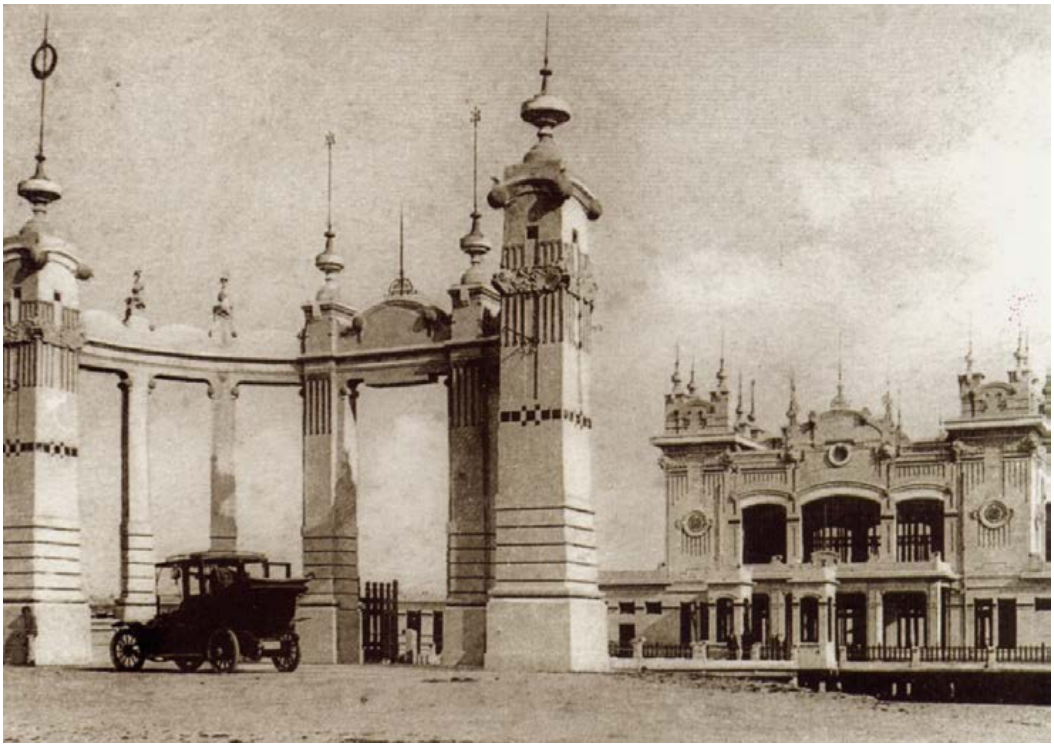


Figura 6. The sequence of arrival at the bathing establishment: portal of the Hemicycle, Jetée promenade, lobby, portico (photo Grassi, 1924)

Figura 7. The bathing establishment and the viale Regina Elena (photo D. Cappellani, 1930)

Figura 8. The bathing establishment and the Palace Hôtel with the garden (photo D. Cappellani, 1960 a.)

The Sicilian-Belgian company, since 1912, entrusts the villas design also to its technical department and to the Belgian architect Lucien François and some of the best professionals in Palermo, in part coming out of Basile's school: G. Capitò, N. Mineo, A. Lo Bianco, S. Benfratello. Salvatore Caronia Roberti (Palermo 1884-1971) carries out, on behalf of the Italian-Belgian company, a related collection of villas-type since 1912: the villino Fernanda, inspired by the ways of the Vienna Secession; the villino Sofia, where the viewpoint tower appears in the first typological variables and will become a distinctive feature of the seaside neighborhood structures; villino Luisa, a twin house with mirrored housing units and two towers which enclose the sides, giving the building a turreted appearance; the villino De Lisi, inspired by traditional English suburban residential architecture (and many other derivations). In 1915 instead he builds the rowing club Roggero of Loria villino, where English

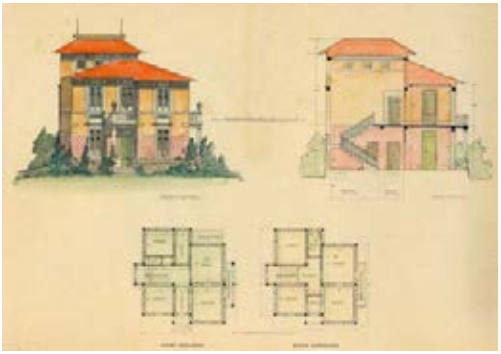


Figura 9. S. Caronia Roberti, cottage type said "Ada", 1912 . 1912

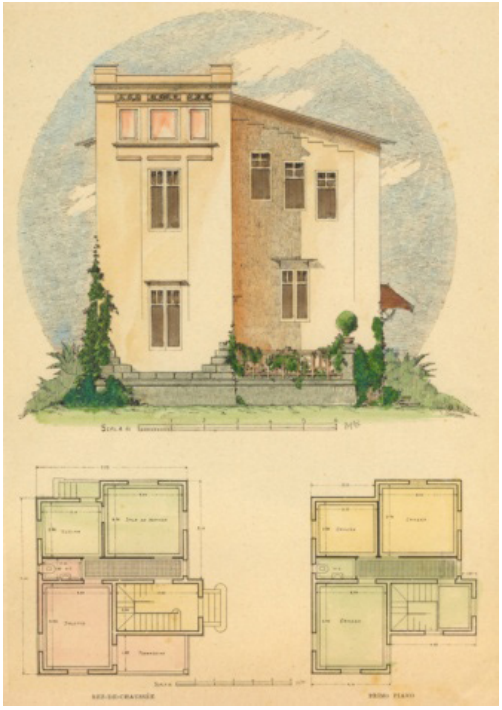


Figura 10. S. Caronia Roberti, cottage type said "Rosina", 1912

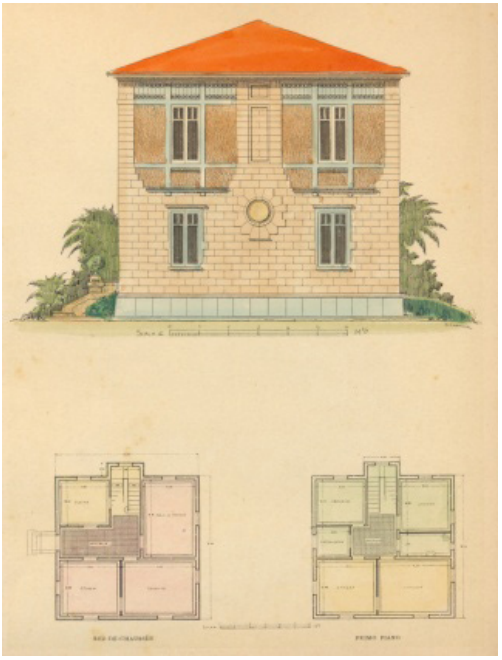


Figura 11. S. Caronia Roberti, cottage type said "Maria", 1912

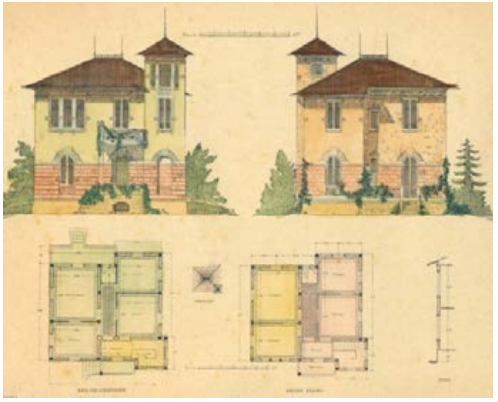


Figura 12. S. Caronia Roberti, cottage type, 1912

Domestic Revival character is tempered by the adoption of decorative and two-tone entirely Mediterranean features.

Federico Butera uses for single-family villas-type an L shape plant with equal arms, whose continuity is represented, so constituting the designer's recognition element, by the insertion in the inner corner of a semi-octagonal porch with terrace on the first floor.

Before the war, Salvatore Rutelli designs one of the seasonal villas on the viale Regina Margherita di Savoia, villino Maria, with modernist, but somewhat simplified decorative repertoires, except the recovery of the much-criticized corner balcony used by E. Basile for his house in 1903 (via Siracusa in Palermo), recalling also the crown joint of curtain rods in wrought iron. Nicolò Mineo in 1914 realizes the Dagnino Cottage, with a gable front, hipped coverings cut on the front, large protruding flaps, weft wooden structured masonry imitation, in a clear reference to the Swiss formal tradition and an ancient European building tradition. Among the examples related to the modernist decorative repertoire is the small villino Lentini in via Al-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 213-222 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 13. S. Caronia Roberti, cottage Sofia, 1912

Figura 14. S. Caronia Roberti, cottage double said "Luisa", 1912

vise Ca 'da Mosto, where its simple volume on two floors with single pitched roof brings out the only main front balcony with coupled shelves of reinforced concrete and the painted decoration, by the painter Rocco Lentini, extended over the entire surface of the prospectuses[4].

At the time of interruption from 1915 to 1918 (due to the Italian participation in the First World War), not few works had been created and during the luster following the end of the Great War many more were brought to fulfillment in the spirit of the original project: a good amount of the seventy houses actually implemented instead of the three hundred included in the project was almost finished; in 1913 the impressive bathing establishment entered into operation and the tram line was completed with its stops and the futuristic viaduct (concrete with lattice beams designed by Stualker) that allowed the tram to connect the Pallavicino township with Mondello; also the stylish power plant structure (no longer

Figura 15. S. Caronia Roberti, cottage of Rowing Club "Roggero di Loria"

Figura 16. cottage Lentini

existing) had been completed, and the trees of the main and secondary avenues planted.

Between 1916 and 1918 the Ducrot furniture factory in Palermo realized a complex of pavilions and buildings for the construction of fighter-bombers seaplanes (on behalf of the Italian, English and French governments). The Ducrot Cologne, in the viale delle Palme, with accommodation for officers and hangars where seaplanes, built in the Via Paolo Gili factory, were assembled, was later restored and

Figura 17. L. François, cottage Petrulla

Figura 18. L. François, cottage Attilia

transformed. It is still possible to recognize some sheds in the villa Ducrot and the present location of the yacht club "Circolo Roggero di Loria", while the nearby seasonal villa of the Counts Tasca d'Almerita, with entrance from the via Principessa Giovanna, is the result of the adaptation of the officers building.

During the war, the greater attention toward the culture of English cottage is evident in villino Pojero, designed by S. Caronia Roberti (1917) which, although shaped as a *chalet* with clear references to the English Domestic Revival presents a treatment of the wall surfaces of Mediterranean character.

A resumption of the Swiss cottage typology is instead referred to by Nicolò Mineo (Palermo 1859) with villino Vetrano (1915-20) where, on a Mediterranean composition, he introduces the characteristic elements of the chalet (vestments in fake brick, gabled façade with protruding flaps and false wood imitation wall structures, bow-window) which, in the most orthodox form, had characterized most definitely his previous Cottage Dagnino (villino Grunau) in 1914. in 1923, instead, he designs villino Ciuppa, in a Moorish style among the most characteristic of the locality.

Pietro Scibilia (Palermo 1889-1971) designed villino Matta (1918), with a sizeable garden of araucarias palm trees.

Of the "self-educated" and private student Lucien François (Schaerbeek, Brussels, 1894- Brussels, 1983) – afterwards professor of interior architecture and design at the La Cambre school (1939-1959) - called by the Italian-Belgian company after the war in 1919 to realize a dozen single-family homes, should be mentioned the Petrulla villa in Mondello, viale delle Palme, his most successful work, villino Attilia in viale Regina Elena and villino Tagliavia in viale Regina Margherita di Savoia. A two floors, with hipped coverings on overturned stepped shelves, plastered prospectuses with alternating elements framed by cornices, the villa of Girolamo Vannucci Prince of Petrulla – of which remain the design drawings and the pictures of the building preserved in the Brussels archive - presents in the foreparts of the main and rear prospectuses a large round arch with porch function. To a rigorous planimetric system and symmetry of the volumes corresponds the absence of decorative adjectives and wall imitative plaster. Albeit with some secessionist impression, the cottage is close, even for the surface composition in the prospectuses and corners solutions, to the European subsidiaries of the first decade of the century referred to the language of F. Ll. Wright. The villino Attilia is characterized by peaked roofs and plastered prospectuses, connoted by a projection-tower porch in the main facade with entrance arch and, upstairs, a large window with a metal structure topped by wooden warp exposed at the front gable. In a revision with strong Mediterranean accents, this house represents the Viennese suburban single family residence of the early twentieth century.

The villino Tagliavia, no longer comparable to the secessionist or modernist taste derived from Wright, has certain affinities with later works in Belgium. The main gable front, the wooden warp plaster treatment obtained with *stucco*, the stepped shelves of the balconies, the entrance porch with round arch denounce strong etymons related to the English Domestic Revival and the Swiss vernacular, but combined with a generically

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 213-222 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Mediterranean treatment of masonry in analogy to similar and contemporary performance of the exponents of Austro-Hungarian modernism for seasonal residences in the countryside. Still by Francois, 1919, the villa on Viale delle Sirene is organized, with its private garden, in a compact volume animated only by two recesses to accommodate the balconies, of which the main one everted by an arched niche and flanked by two pylons-lampposts holders with stepped ending; this seasonal home shows many compositional affinities with the houses of the Viennese Hoffmann colony of Höhe Warte (1899-1903).

The Sicilian experience at the beginning of his professional career, in 1922 earned him an invitation to participate in the realization of the garden city promoted by the workers' cooperative "Floreal", in Watermael-Boitsfort (near Brussels), on an urban and environmental plan by Luois Van der Swaelmen and an architectural plan by Jean-Jules Eggericx, for which he designs and produces, between 1922 and 1930, about fifty single-family homes[5].

In the general configuration and decorations, the villino Gregorietti by Ernesto Basile (1924), located in the confluence point between the great viale Regina Margherita di Savoia and Valdesi square and the entrance to the arched beach, and rotated on the bisector of the quadrangular lot out of respect to the two sea views, is indeed an unspecific style architecture. Built for the painter Salvatore Gregorietti, it is characterized by the use of the mosaic, but not widely evident in the window covers, in the arched opening spandrels, in the decorative panels of the tripartite viewpoint window, in the spherical endings of the porch pillars, in the threshold of emipoligonal terrace, in the oval cartouches of the prospectuses: "with these subtle, but uncharacteristic, references to 'form families' of Basile's previous production, the villino Gregorietti testifies the last season" and closes the period of first urbanization of the resort [6].

The villino Stefania on Viale delle Rose is, finally, one of the many results of manipulation of repertoires taken from neo eclectic formulas and E. Basile's original conceptions (as the crowning pediment of the main façade, the different frames or radial ashlar arch) or even from nearby L. François architectures [7].

Figura 19. L. François, cottage Tagliavia

Figura 20. E.Basile, cottage Gregorietti (photo Bronzetti, 1930)

3. CONCLUSIONS

Mondello seaside resort has actually taken over time the form of a garden-city with lush vegetation, intended for swimming (the climatic season begins in early May and ends in late October). The adaptation of the urban plan to the morphology of the sandy coastline has created high livability and frequentation, while security activities have sanctioned the importance of landscape and cultural heritage. Merged into the upgrade phenomenon of urban planning principles of the positivist period in favor of the experimentations of the british garden cities, Mondello seaside resort uses some accelerators (new media, new social rituals, environmental livability, etc.), that ensure, in contextual and timely implementation of system and architecture, a real integration of the project at different scales, allowing in architectural achievements a formal and typological variability typical of modernist experimentation.

NOTAS

1— Mauro E., Sessa E. (2009), passim.

2— In Luigi Scaglia's proposal, the plant was designed with Chinese forms (although prone to Sicilian readings of English repertoire, as in the Grand Hôtel-Kursaal project, not without a certain colonial taste); Sessa E. (2003), pp. 154-155.

3— One of the first small villas, just beyond the existing seaside village, was the villino Barresi by Salvatore Caronia Roberti 1910.

4— Miceli P. (2004), Mauro E., Sessa E., pp. 383-387.

5— Lucien François' archive is part of the collections of the Archive d'Architecture Moderne association in Brussels. The biographical informations on François are from the AAM's file card.

6— Sessa E. (2002), p. 363.

7— The escape character connected to the theme of "leisure city" is solved, in some cases, with an easy eclecticism ready to receive all styles from Swiss to Moorish, from neo-Gothic to neo Pompeian. More often, though, the adopted solutions refer to a homogeneous Modernist sample that, despite the multiplicity of languages, are attributable to a uniform principle of "quality" on urban scale, obtained by combining a background of Basile's stylistic features with references to the English Domestic Revival or to architectural experiences of the Austrian secession. Later, after World War II, some exceptional works will be realized such as villa Scimemi (1950) by Giuseppe Samonà with obvious Wright and neoplastic accents.

BIBLIOGRAFÍA

Crimi L., Zappulla R. (1991), Mondello. Sviluppo storico urbanistico e analisi delle architetture del primo '900, Il Grifo, Palermo.

Inzerillo L.(2009), Tra cielo e mare. Lo stabilimento balneare di Mondello, Palermo.

Les Tramway de Palerme (1912), Spiaggia di Mondello, Stabilimento Tipografico Brangi, Palermo.

Lo Faso A. (1925), Mondello e Valdese nella evoluzione dei tempi. Le antiche paludi e il loro risanamento, IRES, Palermo.

Marafon Pecoraro M., Rubbino G. (2009), L'Antico Stabilimento Balneare di Mondello, presentazione di Sessa E., Palermo.

Mauro E., Mondello, città balneare, in Pirrone G. (1989), Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty, con testi di Mauro E., Sessa E., Electa, Milano, pp. 230-232.

Mauro E., Sessa E. (2009), Itinerario V. Vocazione ludica e arte della villeggiatura, fasc. 5, in Arte e architettura liberty in Sicilia, a cura di Quartarone C., Sessa E., Mauro E., Palermo.

Miceli P. (2004), Alle origini della mediterraneità nel modernismo di Ernesto Basile. La "casetta" del pittore Rocco Lentini nella città balneare di Mondello, in Dispar et unum, 1904-2004. I cento anni del Villino Basile, Grafill, Palermo, pp. 383-387.

Pirrone G. et alii (1981), Palermo 1900, catalogo della mostra, Palermo, ottobre 1981- gennaio 1982, Storia della Sicilia, Palermo.

Pirrone G., Sessa E. (1987), Sicilia, in Archivi del liberty italiano, a cura di Bossaglia R., Milano.

Sessa E. (1995), Permanenze e declinazioni Art Nouveau nel Modernismo siciliano, in Sicilia e Belgio. Specularità e interculturalità, atti del Colloquio italo-belga, Mondello, maggio 1995, a cura di Gousseau J., Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo, pp. 73-88.

Sessa E. (2002), Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo, Novecento, Palermo, passim.

Scaglia L. (1906), Mondello, con Tracciato schematico per progetto di una tramvia Palermo-Mondello-Tommaso Natale e Monte Pellegrino, Palermo.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

DESARROLLOS URBANOS QUE HAN CONTRIBUIDO EN LA IDEA DE CIUDAD EFICIENTE: EL ENSANCHE MODERNISTA

URBAN DEVELOPMENTS FOR EFFICIENT CITY: THE ART NOVEAU EXPANSION

Enrique Mínguez Martínez, María Vera Moure, Diego Meseguer García

Enrique Mínguez Martínez, Universidad de Alicante y Universidad Católica San Antonio de Murcia, eminguez@eminguez.com
María Vera Moure, Enrique Mínguez Arquitectos, mvmoure@gmail.com
Diego Meseguer García, Enrique Mínguez Arquitectos, dimesga@gmail.com

RESUMEN

La búsqueda de la eficiencia urbana no es un concepto nuevo, se encuentra presente en muchas de las teorías y propuestas prácticas que se han venido desarrollando desde el nacimiento del urbanismo como disciplina a mediados del siglo XIX hasta la actualidad. El Urbanismo planteado en la época Modernista introdujo principios en la planificación urbana que se han mantenido vigentes hasta nuestros días.
La Teoría General de la Urbanización, Reforma y Ensanche de Barcelona de I. Cerdá (1867), pone en valor elementos como la manzana como unidad mínima del diseño urbano, el transporte público o la diferenciación entre tránsito peatonal y vehicular, integrándolos en una trama urbana geométrica y jerarquizada.
El proyecto de Ensanche, Reforma y Saneamiento de Cartagena (1896) de F. de Ramos, P. García Faria y F. de P. Oliver además de las características citadas planteaba una cuadrícula flexible que interrelacionaba el recinto histórico con los suburbios formando un todo unitario, diverso y con identidad propia. Respetando las características de los distintos ámbitos de desarrollo.
Los ensanches del periodo Modernista introducen conceptos tan actuales como la manzana abierta como modelo más higiénico, la jerarquía viaria, las "comunicaciones interviarias" y la integración de la huella verde en el tejido urbano de forma homogénea.
S. Rueda en "Visiones de la ciudad: del urbanismo de Cerdá a la ecología urbana", expone que es en las intervías donde se da respuesta integrada a la habitabilidad y a la vialidad además de ser el módulo de crecimiento de la ciudad.
Apoyando el planeamiento en conceptos como la jerarquía viaria y la importancia de la manzana, el urbanismo desarrollado a través de los distintos ensanches en el arco mediterráneo durante la época Modernista supone una excelente base para establecer las contribuciones que estas actuaciones han representado en la búsqueda de la eficiencia urbana.

Palabras clave: Modernismo, Ensanche, Manzana eficiente, Naturaleza, Cartagena

ABSTRACT

The search of urban efficiency is not a new concept, is present in many of the theories and practical proposals that have been developed since the beginning of urbanism as a discipline in the mid-19th century to the present day. Urbanism in the Art Noveau era introduced principles in urban planning that have remained in force to the present day.
Ildefonso Cerda´s Plan for the Extension of Barcelona (1867), puts on value elements as the urban block as the minimum unit of urban design, public transport or the differentiation between pedestrian and vehicular transit, integrating them in a geometric and hierarchical urban grid.
"El Proyecto de Ensanche, Urbanización y Saneamiento de Cartagena" (1896) of F. de Ramos, P. García Faria and F. of P. Oliver in addition to the mentioned features raised a flexible grid that interacts the historic precinct with the suburbs forming a whole unit, different and with its own identity. Respecting the characteristics of the various areas of development.
The expansions of the Art Noveau period introduces concepts as current as the opened urban block as more hygienic model, the road hierarchy, the pedestrian networks and the integration of the green footprint in the urban fabric in a uniform way.
S. Rueda in "Visiones de la ciudad: del urbanismo de Cerdá a la ecología urbana", shows that it is in the pedestrian networks (intervias) where integrated answer to the livability and roads as well as the growth of the city module is given.
Supporting the urban planning concepts as the road hierarchy and the importance of the urban block, urban planning developed through various expansions in the Mediterranean during the Art Noveau era is an excellent base to establish the contributions which these actions have been in search of urban efficiency

Keywords: Art Noveau, Ensanche, Efficient Urban Block, Nature, Cartagena

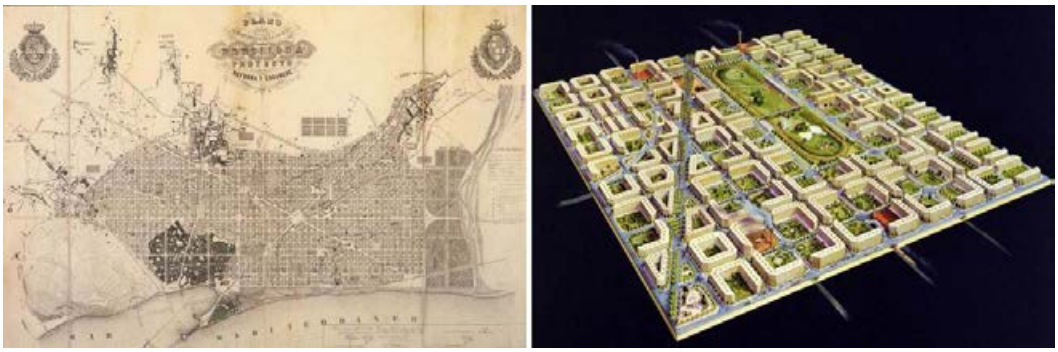


Figura 1. Izq. Plano diseñado por Cerdá aprobado en 1859. Dcha. Maqueta de 1863 que incluye el ferrocarril como medio de transporte en la ciudad. (Fuente: Instituto de Estudios Territoriales de Barcelona).)

1.-INTRODUCCIÓN.

Los sistemas urbanos están formados por asociaciones combinatorias de diferentes elementos relacionados entre sí. *"La ciudad es un ecosistema (…) según lo cual los ecosistemas urbanos pueden describirse en términos de variables interconectadas"* (Rueda, 1994)

Cada uno de los elementos que conforman el ecosistema urbano (la movilidad, la complejidad, la densidad,…) cumple funciones complejas y no deben entenderse como meros elementos cuyo sumatorio es autónomo. Se deben establecer mecanismos de relación que permitan precisar el grado de eficiencia y sostenibilidad de una ciudad.

Los Sistemas Pasivos se definen como las estrategias de equilibrio y reequilibrio que permiten, actuando desde distintos ámbitos de la planificación, desarrollar los aspectos del entorno urbano en toda su complejidad, facilitando la optimización de las nuevas tecnologías urbanas, para lograr auténticas Ciudades Eficientes. Los sistemas pasivos pueden abarcar todas las escalas, desde el reparto del tejido urbano hasta las medidas relacionadas con el diseño edificatorio. Estando presentes, en mayor o menor medida, a lo largo de la historia del urbanismo.

Un ejemplo de esta concepción sostenible que ha llegado hasta nuestros días, son las propuestas basadas en estrategias pasivas por figuras claves como I. Cerdá en el ensanche de Barcelona relacionadas con el soleamiento, las proporciones de las edificaciones y la sección viaria para mejorar las condiciones higiénicas de las ciudades o las planteadas por F. de Ramos, P. García Faria y F. de P. de Oliver para el proyecto de ensanche de Cartagena donde tienen en cuenta tanto aspectos climatológicos como las características del medio físico. (Pérez, 1986).

2. DESARROLLOS URBANOS EN LA EVOLUCIÓN DE LA CIUDAD SOSTENIBLE. 1860 – 1920: EL ENSANCHE MODERNISTA.

La idea de sostenibilidad se halla presente en muchas de las teorías y propuestas prácticas que se han venido desarrollando desde el nacimiento del urbanismo como disciplina a mediados del siglo XIX hasta nuestros días. En la segunda mitad del siglo XIX, aspectos como la dependencia entre la planificación y el transporte, las tipologías de manzana, la relación entre la altura de la edificación y el diseño de las vías urbanas o la calidad de vida de los ciudadanos se desarrollaron, formaron parte del diseño urbano.

Es un momento de oportunidad donde ciudades como: Cartagena, Barcelona… entendieron la necesidad de planificar su crecimiento más allá de sus murallas aplicando nuevos principios de habitabilidad, contribuyendo con sus diseños en el establecimiento de nuevos modelos de ciudad.

De todas las corrientes, referencias y experiencias aparecidas entre la década de los sesenta del S. XIX y la década de los setenta del S. XX que han podido contribuir a generar el concepto de la ciudad eficiente destaca por su concepción y desarrollo teórico el Ensanche de Barcelona. Documentado en *La Teoría General de la Urbanización. Reforma y Ensanche de Barcelona, de* Ildefonso Cerdá (1867), pone en valor aspectos que posteriormente han formado parte sustancial de la Ciudad Eficiente. Entre estos objetivos para las nuevas ciudades destacan:

- La búsqueda de la "higiene" urbana. Para ello, en los ensanches se trabajaba el estudio de la proporción viaria y las edificaciones, la disminución de la profundidad

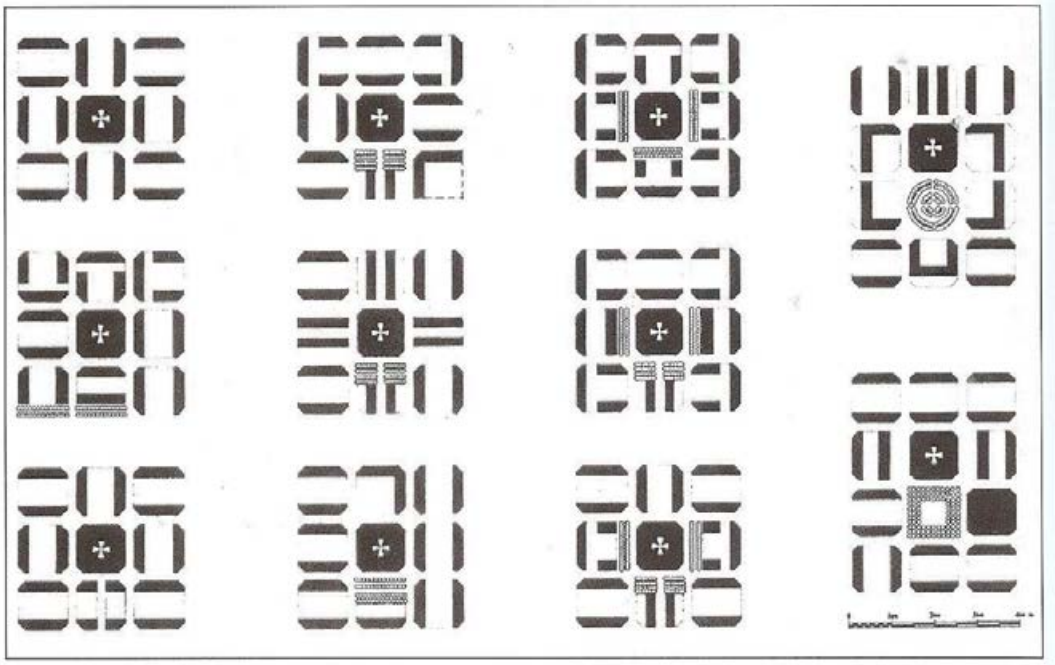


Figura 2. Combinaciones de manzanas del anteproyecto de Ensanche de Barcelona. (Fuente: Martí, 2004)

edificable y el soleamiento de las calles. "*Características que pueden considerarse un anticipo de ideas que formalizará el urbanismo racionalista en el S.XX"* (Solà-Morales, 1997).

- La distinción estructural de las partes de la ciudad (distrito, suburbio, núcleo urbano,..) y sus mutuas interrelaciones. Distinción entre vías e intervías como elementos primarios del núcleo urbano, siendo este concepto tal vez el más innovador del texto teórico de Cerdá según Solà-Morales (1997).
- El reparto de superficie de la manzana tipo y valoración del espacio libre como lugar de uso urbano.
- La convivencia entre los distintos elementos que componen la ciudad, el uso mixto del suelo y los elementos naturales. Materializándose todos ellos en una trama urbana geométrica.
- El equilibrio entre los valores urbanos y las ventajas rurales, iniciando una expansión territorial que no buscaba repetir los modelos vigentes. Buscando la integración en el ámbito urbano de las características espaciales del entorno rural incluyendo espacios de relación dentro del trazado. "*Era darle en la urbe lo que tenía en el rure (permítasenos esta espresion que sirve de pasada para haver comprender la etimología de una palabra nueva que nos vemos precisados à. usar), es decir, era crear una urbe rus ó una urbe rurizadre".* (Cerdá, 1867: 122).

Este movimiento urbano utiliza nuevos mecanismos de crecimiento de la ciudad sentando las bases de una nueva planificación urbanística. Busca herramientas válidas para superar la frontera física que suponían las murallas en distintas ciudades europeas a finales del siglo XIX, buscando conformar una estructura que permita integrar lo existente y lo proyectado creando un marco que permita evolucionar hacia una nueva ciudad unitaria *"La planificación urbanística tal como la conocemos se convirtió en un instrumento clave de la ordenación territorial. Se podría decir que tiene su origen en el siglo XIX, cuando las planificaciones de ciudades enteras se concebían para permitir su transformación. Por ejemplo, la Barcelona de Ildefonso Cerdà (teoría general de urbanización)*" (Vegara, 2008).

3. EL ENSANCHE MODERNISTA Y LA CIUDAD EFICIENTE.

Muchas teorías del urbanismo se apoyan en algunos de los principios que ya anticipó el planeamiento de finales del siglo XIX, y sus mecanismos de crecimiento. Resulta clave dentro de este la nueva visión de la movilidad

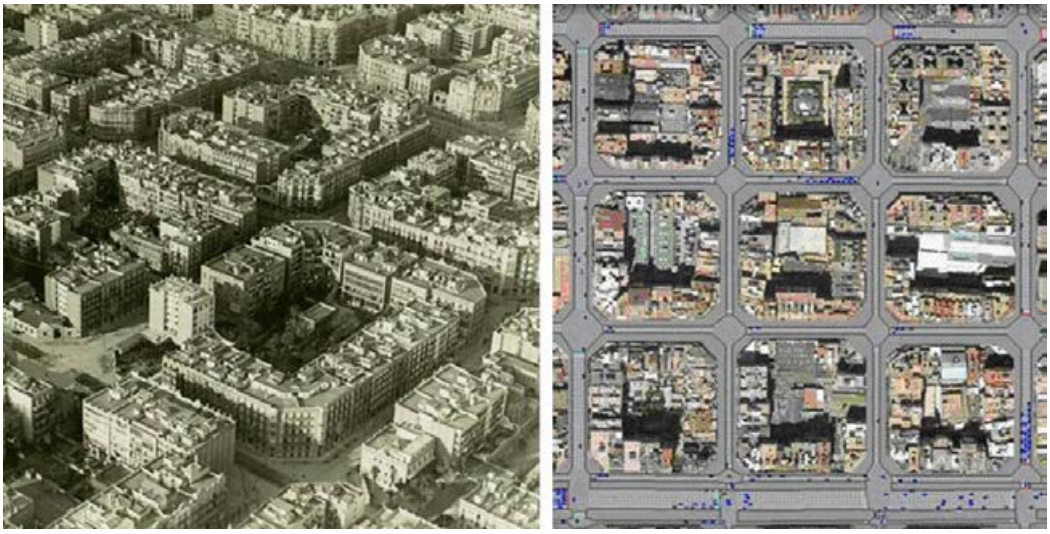


Figura 3. Comparativa manzanas del ensanche en 1925 y la supermanzana de la AEUB. (Fuente: Archivo Cerdá, y revista E-Urban)

como estrategia planificadora, lo que Cerdá llamaba la *"Movilidad Universal"* (Rueda, n.d.). Esta metodología se ha trasladado a nuestros días como base para la planificación territorial y urbana, tal y como enuncia Alfonso Vegara. El reparto de llenos y vacíos y sus propiedades geométricas configuran el tejido urbano y su carácter eficiente. "*Es en las intervías donde se da respuesta integrada a la habitabilidad y la vialidad y ha de ser el módulo de crecimiento de la ciudad*." (Rueda, n.d.)

3.1. PARÁMETROS DE EFICIENCIA.

El ensanche anticipa muchas de las propuestas urbanas que hoy se consideran básicas para una configuración sostenible de la ciudad, pero que debido en gran medida a la repercusión de los principios del Movimiento Moderno se vieron denostadas durante muchos años. "*Critican el modelo de ciudad del siglo XIX por (…) la mezcla de usos y las funciones de la calle corredor, etc."* (Rueda, n.d.).

Se propone un modelo jerarquizado muy claro que permite ordenar y relacionar las distintas escalas urbanas. Comenzando con una ordenación casi territorial, hasta llegar a la unidad mínima de habitación: *"primero (S. I.) de las vías urbanas, en seguida (S. H.) de los intervias ó espacios aislados por las vías, luego (S . III), del solar considerado como campo de asentamiento de la casa, después (S. IV) de la planta de la casa propiamente dicha, más adelante (S. V) de la casa considerada como habitación de la familia ó sea como urbe elemental, a continuación (S . VI) del indicador urbano"* (Cerdá, 1867)

Otra propuesta clave es la redefinición de distintos parámetros urbanos en busca de soluciones que mejoren la higiene, la convivencia, la movilidad incluso el desarrollo económico (Rueda, n.d.). Se comienza por la definición de las vías. Para ello se buscan anchos aproximados de 20 metros, incluyendo una separación clara entre acera y calzada. Hasta el segundo tercio del siglo XIX la calle tradicional no contaba con aceras, se mezclaban indistintamente personas y todo tipo de vehículos. Fue en ese momento cuando en casi toda Europa se pasó a la actualmente vigente vía de dos aceras laterales y una calzada central. *(Soria y Puig, 1999).*

El espacio intervías se define en busca de una mayor higiene tanto en las edificaciones como en el espacio que conforma la calle. Para ello se fijan unos parámetros tipo: un tamaño de manzana de 113 metros de lado, una densidad de 250 hab/ha, una altura de edificación máxima de 20 metros para garantizar el soleamiento. Para ello se produce un retranqueo en los áticos. Se proponen manzanas abiertas que progresivamente se han ido colmatando perdiéndose la riqueza del diseño.

Otro de los conceptos más interesantes es el reparto del suelo que propone entre suelo edificado y suelo verde, una proporción del 50% de suelo verde y 50% de suelo edificado persiguiendo el disfrute de los espacios verdes gracias a su cercanía. (Rueda, n.d.)

Indicador	Valores propuestos por el Urbanismo de 1860 – 1920 (Ensanche)	Valores actuales del Urbanismo Sostenible	
Manzana		Parámetro	Fuente
Tamaño	113 metros lineales	400 metros lineales con 3 manzanas de 115 m	AEUB: Supermanzana
Tipología	Abierta	Abierta	AEUB: Supermanzana
Relación d/h: ancho del viario / altura de la edificación	d=20 metros ancho de viario h=20 metros altura de las edificaciones. d/h = 1	d/h entre 0,25 y 2,2 En más del 80% de los viales. (Indicador Proporción de la calle)	Guía Metodológica
Reparto de espacio verde	50% verde - 50% construido.	14 m2 verde/habitante (Indicador Espacio verde)	Guía Metodológica
		20% verde – 60% construido – 20% viario	EM Arquitectura

Figura 4. Comparativa valores urbanos Ensanche y valores Indicadores Sostenibilidad vigentes. (Fuente: Elaboración propia)

Se busca el confort del ciudadano como un nuevo objetivo de la planificación, y se utilizan los repartos urbanos para ello. Aun cuando las proporciones propuestas se alejan del concepto de ciudad compacta que resulta imprescindible para la ciudad eficiente, se debe considerar que los condicionantes sociales, ambientales y económicos de finales del siglo XIX no coinciden con los de principios del siglo XXI. Por lo que aun con unos porcentajes que favorecen la dispersión, "la ruralización" presente en el ensanche, los principios en los que se basa: la preeminencia de la persona dentro de la ordenación, la búsqueda de la habitabilidad y la higiene… son compartidos por la sostenibilidad urbana del siglo XXI. Con aspectos tan actuales como lo que Salvador Rueda denomina "dicotomía relación-aislamiento" del ensanche de Cerdá, donde se integran los dos lados de la vida ciudadana en general y del espacio público especialmente. Proyectando un espacio de disfrute y de relación que se combina con la función de interconexión, imprescindible en una movilidad fluida.

Los conceptos generales del urbanismo de finales del siglo XIX pueden configurar un marco de desarrollo para las teorías de eficiencia urbana del siglo XXI. Son los valores concretos los que se desvían de la materialización de la ciudad eficiente.

3.2. LA IMPORTANCIA DE LA CALLE COMO ESCENARIO DE LOS EDIFICIOS MODERNISTAS. LAS VISUALES EN EL PAISAJE URBANO MODERNISTA.

El modernismo es un movimiento que se vincula principalmente con la arquitectura y su riqueza ornamental. Su influencia sobre el paisaje urbano condiciona las características de la calle, de la ciudad, mejorando la calidad urbana.

Su riqueza ornamental es una parte más que construye la nueva ciudad. El carácter e identidad que ha proporcionado el modernismo en diferentes ámbitos de ciudades como Cartagena ha facilitado la adopción como propio de estos entornos por parte de sus ciudadanos. Creando un importante foco de atracción económico y turístico gracias al gran

número de ejemplos y a su atractivo *"La calle Puertas de Murcia y la Calle Mayor concentran la construcción de los primeros edificios donde se aplica el eclecticismo inicial de los arquitectos Carlos Mancha y Tomás Rico, de la escuela de arquitectura de Madrid, incorporándose enseguida al paisaje urbano los edificios de Víctor Beltrí y Roqueta (…)" (Rodríguez, 2013)*

Complementando este atractivo aparece la nueva composición de las calles, que gracias a sus nuevas proporciones y distribución contribuyen a la percepción de esta nueva riqueza estilística, potenciándola.

3.3. LA MOVILIDAD SOSTENIBLE MODERNISTA: INTERMODALIDAD, INTEGRACIÓN DE DISTINTOS MODOS DE TRANSPORTE.

La "nueva movilidad" estaba formada por la necesidad de interconectar los nuevos desarrollos con la ciudad existente. El crecimiento más allá de las murallas conformaba un desafío para lograr un entorno urbano continuo. Cerdá en 1861 enunciaba que la "*primera ley de la vialidad (…) es la continuidad del movimiento*" ya sea peatonal o rodado *(Soria y Puig, 1999).*

Para ello trabajaba desde dos ámbitos, una escala macro y una escala micro. En la primera se busca una conexión entre focos de atracción a través de una red peatonal, años antes a que Olmsted y Vaux propusieran el llamado "collar de esmeraldas" (la unión entre parques urbanos mediante paseos para formar redes verdes). De este modo la nueva movilidad condicionaba a nivel estructural el planeamiento de finales del siglo XIX.

El análisis de la red viaria como elemento "constructor" de la ciudad y su influencia en la configuración del tejido urbano se materializa en:

- Las características de las calles (intersecciones, nudos y cruce de vías) y su influencia sobre la morfología de la manzana conforman una de las bases en las que se apoya el desarrollo urbano tanto a finales del siglo XIX como hoy en día.
- Establecer una jerarquía clara de los espacios delimitados por la red viaria, lo que actualmente se denominan manzanas y Cerdá denominó intervías, como elementos que complementan la caracterización del nuevo concepto de movilidad.
- Configurar nuevas estrategias de convivencia entre los distintos elementos que construyen la movilidad.
- La organización por parte de Cerdá de distintos modos de transporte para conseguir una movilidad eficiente. Se podría considerar como germen de intermodalidad: el ferrocarril complementa a los carruajes, peatones y automóviles *(Soria y Puig, 1999).*

A escala micro se configuró un esquema de calle muy similar al que actualmente se encuentra en uso en muchas ciudades europeas. Esto incluye la separación entre acera y calzada, el uso de pavimentos o isletas y pasos para facilitar la convivencia entre peatón y vehículo, tal y como se describe en el *"Libro III, Examen Analítico del estado actual de la urbanización*". Incluso se incluye un capítulo sobre los distintos tipos de materiales propuestos (con especial hincapié en los adoquinados) o lo que actualmente se denomina metabolismo urbano y la importancia de la inclusión progresiva de las instalaciones en el espacio público, a lo que Cerdá califica incluso de "obras de arte". "*Sorprenderemos un gran número de obras de arte, bóvedas, tubos grandes y pequeños, por todos los cuales discurren en más ó menos abundancia, mas ó menos visiblemente, líquidos y fluidos de diversa naturaleza y de índole diversa, en direcciones distintas."* (Cerdá, 1867: 306)

3.4. COMPARATIVA DE LOS VALORES TIPO DEL ENSANCHE CON RESPECTO A LOS INDICADORES DE SOSTENIBILIDAD VIGENTES. GRADO DE EFICIENCIA DEL ENSANCHE MODERNISTA.

El cambio de mentalidad y la necesidad de un nuevo crecimiento urbano desarrollado a finales del siglo XIX tiene puntos en común con los modelos sostenibles que se intentan implementar actualmente. Comparando los parámetros básicos en cuanto a vías e intervías se puede observar que dado que la implantación del automóvil privado todavía no se había desarrollado aun, la presencia del peatón tenía valor dentro del esquema urbano. *"De aquel 50%-50% ideado por Cerdá se ha pasado a un 91% de edificación y un 9% de verde en el actual Ensanche*." (Rueda, n.d.)

Los resultados de la Figura 4 muestran la comparativa entre la ciudad sostenible cuantificada en los distintos Indicadores de Sostenibilidad Urbana y la ciudad de finales del siglo XIX. En este caso se puede constatar que

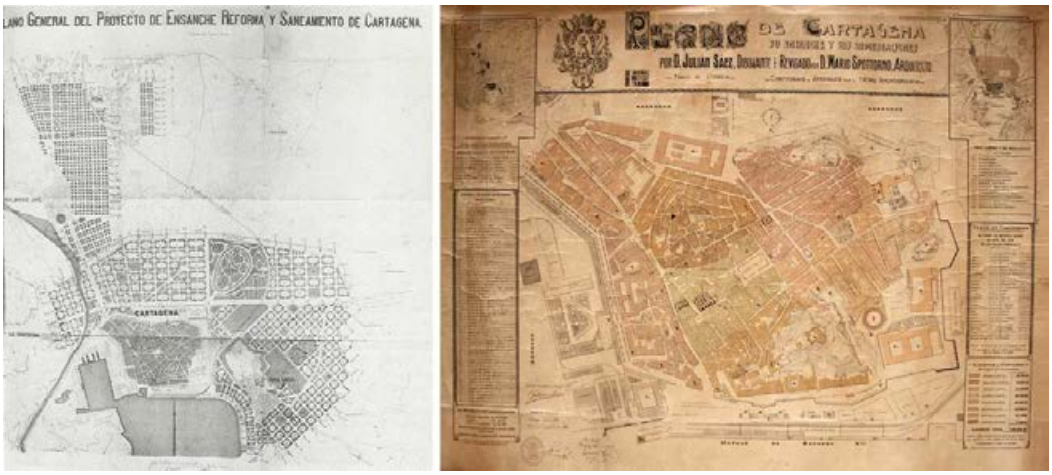


Figura 5. Izq. Proyecto de Ensanche de Cartagena, 1896. (Fuente: Pérez, 1986). Dcha. Plano del Ensanche de Cartagena, 1912. (Fuente: Archivo de Cartagena)

los repartos en el tejido urbano dificultan la materialización de la ciudad compacta, pero a su vez, el marco que configuraron resulta una base adecuada para el desarrollo de los nuevos modelos de ciudad propuestos. Al no existir subordinación respecto del automóvil privado las propuestas de nuevas ordenaciones y desarrollos urbanos presentan similitudes en cuanto a la concepción integradora de los diferentes ocupantes de la ciudad.

El concepto de intervía-manzana ofrece múltiples oportunidades de desarrollo sostenible. El trabajo desarrollado por la AEUB (Figura 3) sobre la adaptación a supermanzanas de la estructura heredada del ensanche de Barcelona es solo un ejemplo de ello.

4. EL CASO PARTICULAR DE CARTAGENA.

El *"Proyecto de Ensanche, Reforma y Saneamiento de Cartagena*" redactado por Ramos, García Faría y Oliver en 1896, es un trabajo que se desarrolla dentro de la tradición a la cuadrícula tan característica en los ensanches del S. XIX.

Se cita en la memoria el ensanche de Barcelona y toda la obra de Cerdá así como los ensanches de Bilbao, Madrid y Sabadell. No es por lo tanto una mera traslación del ensanche de Cerdá sino que incorpora aportaciones originales y avanzadas en cuanto a diseño de manzanas y calles (Pérez, 1986).

El ensanche de Cartagena propone una nueva ciudad. Se plantea como un sistema reticular que engarzaría el recinto con los suburbios. Varios ensanches interrelacionados que formarían un todo unitario, pero a su vez con personalidad propia, formulando nuevas proporciones de sección viaria, materiales, instalaciones. Incluye también un análisis de la altura de las viviendas, proporcionándolas con la anchura de vial recogiendo los principios de higiene y paisaje ya mencionados. Aspectos como el ancho de las calles, alturas de las viviendas y tamaño y forma de las manzanas están trazados con gran detalle. "*…la altura de las casas y la anchura de sus calles deben calcularse de manera que sea posible la entrada de los rayos directos de la luz hasta el fondo de los pisos interiores"* (Pérez, 1986).

El arbolado tiene una importancia enorme en la ciudad proyectada, modelo de higiene y de pureza ambiental. *"En Cartagena, como en muchas zonas del resto de España, se hicieron numerosas plantaciones de eucaliptus globulus para purificar el insano ambiente"* (Pérez, 1986).

La nueva movilidad segregada y la fluidez que se produce por el derribo de la muralla mejora la calidad de las calles incrementando su flujo y actividad comercial. *"Con el derribo de las murallas y por tanto, de ese condicionante de tener que salir de la ciudad por las puertas se produce una segregación del tráfico de personas y por tanto un incremento de actividad comercial en calles que, hasta ese momento, eran casi callejones sin salida."* (Rodríguez, 2013)

Según Pérez Rojas, el modernismo arquitectónico cartagenero, de personalidad evidente, se mueve entre la influencia catalana (V. Beltrí) y la introducida de Madrid por el arquitecto amigo de Beltrí, T. Rico. En este marco conceptual, a partir de 1880 se empiezan a edificar innumerables ejemplos de ar-

quitectura modernista que han construido la identidad de la ciudad. Es en el ambiente del modernismo el que singulariza la Cartagena de 1900. El modernismo finaliza para muchos en 1906 con la vuelta al clasicismo propuesta por D'ors y sus seguidores aunque el modernismo se puede prolongar hasta 1914-18.

Durante el largo proceso de implementación del ensanche y los posteriores planos realizados: plano geométrico de un trozo de la zona norte del ensanche firmado por el arquitecto Oliver en 1901, plano publicado en 1902 en el que aparecen delimitadas las disposiciones de calles y solares edificables, plano del proyecto de Ensanche en 1904, plano de ensanche revisado por el arquitecto Mario Spottorno en 1912, se fueron construyendo algunas de las más importantes construcciones modernistas de la ciudad acercándose desde el eclecticismo al modernismo autores como P. Cerdán, T. Rico y V. Beltrí y evolucionando hacia un clasicismo simplificado como ocurre en la obra de Beltrí entre 1906 y 1918.

La sostenibilidad del Ensanche de Cartagena, aunque muy focalizada, abarca los ámbitos sociales, económicos y laborales, creando un marco válido para los múltiples proyectos de desarrollo urbano sostenible que tienen actualmente lugar en la ciudad.

5. CONCLUSIONES.

Para evolucionar hacia ciudades eficientes hay que mirar hacia el futuro, pero sin olvidar la posibilidad de utilizar la experiencia que los modelos históricos ofrecen. Analizando los elementos que han sobrevivido a lo largo de los siglos, se puede constituir una metodología de desarrollo muy válida. Las ciudades, trabajando desde el desarrollo de su tejido existente, valorando y aprovechando las oportunidades que este ofrece consiguen mantener su identidad, mejorándola.

Hubo una época donde los automóviles no ocupaban un puesto prioritario en el planeamiento de las ciudades. Recuperar esa mentalidad supondría una oportunidad para configurar nuevos modelos de ciudad.

Cada periodo tiene unas necesidades específicas, pero los principios y los objetivos muchas veces perduran a través de los siglos, adaptándose progresivamente a los distintos cambios sociales y económicos. Tal y como sucede con el urbanismo de finales del siglo XIX, donde ensanches como el de Cartagena y su estructura ofrecen una oportunidad para la nueva Ciudad Eficiente.

BIBLIOGRAFÍA

Cerdá, I. (1867). Teoría general de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a las Reforma y Ensanche de Barcelona. Madrid: Imprenta Española.

Martí, C. (2004). "Cerdà: Un puente entre dos civilizaciones". En Revista Ciudad y Territorio Estudios Territorritoriales. Monográfico: Cerdá y su influjo en los ensanches de poblaciones. p. 41-54. Madrid: Ministerio de Fomento. Secretaría General Técnica.

Pérez, F. J. (1986). Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectónica). Murcia: Editora Regional de Murcia.

Rodríguez, J. A. (2013). Renovación de la ciudad, Cartagena 1875-1936. Guía de Arquitectura de Cartagena. Trabajo Fin de Master dirigido por José Laborda Yneva. Cartagena: Escuela de Arquitectura e Ingeniería de Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena.

Rueda, S. (n.d.). Visiones de la ciudad: del urbanismo de Cerdá a la Ecología Urbana [en línea]. Disponible en: <https://sostenibilidadurbana.files.wordpress.com/2008/12/02-visiones-de-ciudad.pdf> (Acceso: 20/06/2016)

Rueda, S. (1994). "El ecosistema urbano y los mecanismos reguladores de las variables autoregenerativas". En Revista de Estudios Territoriales-Ciudad y Territorio- , nº 100-101. Madrid: MOPTMA.

Solà-Morales, M. (1997). Las formas de crecimiento urbano. Barcelona: Ediciones UPC.

Soria y Puig, A. (1999). "El siguiente paso. Diputació de Barcelona". En Revista Espai Public Urbá. Barcelona: Instituto de Ediciones.

Vegara, A. (2008). "La planificación urbanística y sus implicaciones en el mundo en globalización" [en línea]. En UOC Papers Revista sobre la Sociedad del Conocimiento, nº 7, p. 2-11. Barcelona: Gabinete de Comunicación. Publicaciones en Internet. Disponible en: <http://www.uoc.edu/uocpapers/7/dt/esp/vegara.pdf> (Acceso: 02/06/2016)

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

DEL CINE-TEATRO EL JARDÍN AL CINE MONUMENTAL

FROM THE EL JARDIN CINEMA-THEATRE TO THE EL MONUMENTAL CINEMA

Diego Ros McDonnell, Margarita Ros McDonnell

Ros McDonnell, Diego, Universidad Politécnica de Cartagena. diego.ros@upct.es
Ros McDonnell, Margarita , Arquitecto urbanista. rosmcdonnell3@gmail.com

RESUMEN

La aparición y difusión del cinematógrafo durante el siglo XX supuso el desarrollo de una nueva tipología edificatoria acorde a las necesidades de esta moderna manifestación cultural, en cierta forma partiendo y adaptando los modelos existentes de teatro. Lorenzo Ros y Costa, arquitecto por la Escuela de Barcelona en 1914, proyectó durante las dos primeras décadas de ejercicio profesional tres interesantes obras de este tipo, el teatro-cine El Jardín en Figueras, el Gran Cine Sport en Cartagena y el Cine Monumental en Melilla. Estos edificios tuvieron una importante repercusión sobre la escena urbana y la actividad social de estas ciudades, enriqueciendo su vida con un uso lúdico propio de núcleos de cierta entidad, al tiempo que se hacían eco de las corrientes estéticas del momento. Apreciados en su época por su importante carga decorativa y presencia, ocupan una posición acorde en la trama urbana. Las referidas edificaciones, junto con los dibujos y planos realizados en su día por Lorenzo Ros, permiten apreciar el paso de una arquitectura modernista a otra art decó, con formas más geometrizantes, muestra de la evolución formal del arquitecto

Palabras clave: Ros, Modernismo, El Jardín, El Monumental

ABSTRACT

The break out and spread of cinema in the 20th century favoured the development and improvement of a new building typology according to the needs of this modern cultural manifestation, in some way based on the existing theatres. Lorenzo Ros y Costa, architect of the school of Barcelona in 1914, during his two first decades of professional work designed three interesting examples of this type: the El Jardin theatre-cinema in Figueras, the Gran Cine Sport in Cartagena and the El Monumental cinema in Melilla. These buildings had quite an impact on the urban scene and social activity of these cities, enriching life with entertainment, appropriate to big nuclei, at the same time achieving an aesthetic that followed the trends of the moment. Appreciated at the time for their presence and ornamental fineness, they occupy a consistent position in the urban fabric. The buildings concerned, together with the drawings and plans carried out by Lorenzo Ros, show the transition from Art Nouveau to Art Deco, with more geometrical shapes, sample of the formal evolution of the architect.

Keywords: Ros, Art Nouveau, El Jardín, El Monumental

1. INTRODUCCIÓN

El cinematógrafo de los hermanos Lumiere tuvo a finales del siglo XIX una excelente acogida entre la sociedad de la época, llevándose a cabo las primeras reproducciones en Madrid y Barcelona en 1896 y dando lugar en estas ciudades a la aparición de numerosos locales un tanto espontáneos, barracas en las que se llevan a cabo las proyecciones. Atrajo en primera instancia a la burguesía, ávida de novedades, pero pasó a ser entretenimiento de las clases populares que podían pagar una entrada que fue abaratándose. Estas construcciones se ubican en el corazón de la ciudad. El cine recibe críticas por su comparación con el teatro, pero la relación entre ambos surge desde el primer momento de forma natural. Se adaptan edificaciones para llevar a cabo proyecciones, siendo en muchas ocasiones los teatros u otros contenedores de gran volumen los que mejor pueden acoger el nuevo espectáculo.

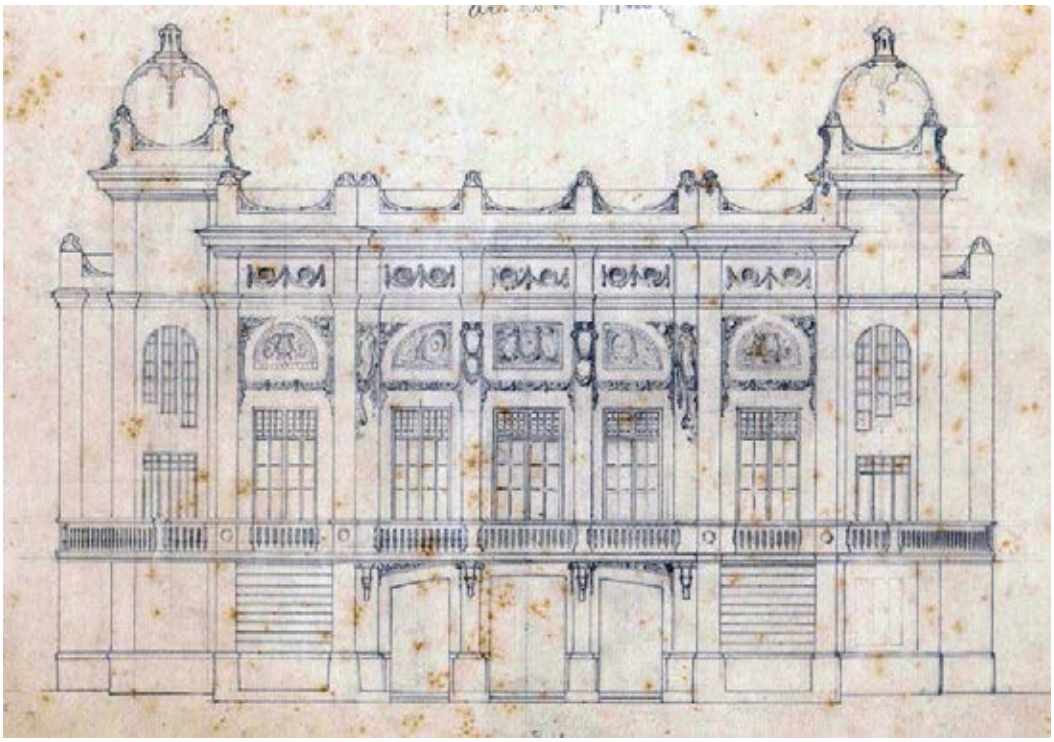


Figura 1. Fachada principal del cine-teatro El Jardín

Por ello en el primer cuarto del siglo XX en el momento de llevar a cabo una edificación destinada a teatro se opta en ocasiones por el cine-teatro que aunaba tradición y modernidad.

Coincide con el movimiento artístico del modernismo, que va unido a la idea de innovación, novedad y proyección de futuro. Este estilo estético urbano con formas refinadas que une funcionalidad y belleza aportando un ambiente elegante, moderno y alegre a la ciudad, encaja con la incorporación del invento del cine.

"La aparición y desarrollo del Cinematógrafo coincide con la actividad del grupo de escritores que comienzan en el periodo histórico-literario de finales del XIX y principios del XX, en el que sobresalen dos movimientos llamados posteriormente Modernismo y Generación del 98" (Utrera Macias, R. 2001)

Si bien, muchas de las edificaciones destinadas al cine han ido desapareciendo a lo largo del siglo XX, se conservan interesantes edificios modernistas destinados a cinematógrafos que se han ido poniendo en valor en los últimos años como el cine Doré en Madrid.

En este trabajo se analiza el cine-teatro El Jardín, realizado en 1914, y su relación con dos obras posteriores.

2. DESARROLLO.

El cine-teatro El Jardín fue realizado por Lorenzo Ros y Costa, arquitecto por la universidad de Barcelona, con raíces catalanas y nacido en Cartagena, que ejerció durante un breve período de tiempo en Figueras. Es en esta ciudad donde lleva a cabo esta obra modernista.

Este edificio se emplaza en la transición entre el centro más antiguo de la ciudad y las nuevas zonas de crecimiento, donde comenzaba la modernidad. Trazados más regulares, calles de mayor dimensión, con mejores infraestructuras y dotaciones, con equipamientos que singularizan y cualifican determinados espacios de la trama y ofrecen al ciudadano la posibilidad de disfrutar de actividades propias de una urbe, formando puntos de encuentro como en este caso, en que el cine-teatro va unido al jardín que complementa su oferta de ocio. Singulariza la plaza a la que da frente y mantiene una relación directa con la Rambla, importante lugar de paseo y relación a la fecha.

"*algunos cinematógrafos se instalaron en parques recreativos o conjuntos lúdicos que albergaban diferentes tipos de espectáculos y entretenimientos*" (Da Rocha Aranda, O. 2009)

Figura 2. Fachada principal del cine-teatro El Jardín

El cine- teatro el Jardín desde su inicio hasta la actualidad ha sido un lugar de desarrollo para las artes, en el que se ha simultaneado la actividad como cine y teatro, como se mostró en la exposición de cartelería que tuvo lugar en mayo del presente año en la biblioteca Fages de Climent en la ciudad con motivo del centenario desde el comienzo de la actividad teatral.

El edificio de planta rectangular emplazado en un lugar denominado Horta d'En Gayolà, fue proyectado con capacidad para 1.787 espectadores con entidad comparable a otros edificios modernistas de uso lúdico como el Palau de la Música de Domenech y Montaner (2.000 espectadores). Las dimensiones del edificio hacen pensar que desde su concepción se esperaba que tuviera una gran aceptación entre los ciudadanos de Figueras y alrededores, teniendo en cuenta las dimensiones de la ciudad con una población municipal en torno a los 12.000 habitantes, muy lejos de la Barcelona de la época con una población que pasaba ampliamente el medio millón de habitantes [1]

"*A partir de 1908, lo que antes básicamente había sido un entretenimiento para los más iletrados, se convierte en un espectáculo de masas, gracias al estreno de mejores películas y al perfeccionamiento de las salas*" (Ripoll Soria, X. 2005)

El cine-teatro El Jardín se encuentra incluido en el Catálogo del Pla Especial del Cataleg de l'Edificacio del Municipio de Figueras con grado de protección 2, protección estructural, identificado como edificio modernista de autor Llorens Ros i Costa y datado de 1914. En la ficha se reconoce como uso original el de teatro y cine y se liga su conservación a la del jardín colindante. Impone la valorización de la configuración volumétrica de las crujías frontales con el acceso, vestíbulo y escaleras, así como sus motivos ornamentales con las cerámicas, molduras, elementos de piedra y yesos.

"*Se utilizan los medios técnicos más avanzados del momento: cimientos de hormigón, estructura de pilares de hierro laminado y muros de carga de ladrillo, techos con forjado de viguetas de hierro y bovedillas de ladrillo y cemento, tejado de fibrocemento ondulado- material nuevo entonces muy utilizado en cubiertas de grandes luces-, e instalaciones como una cortina de agua en la embocadura del escenario como medida de seguridad contra incendios, y finalmente, luz eléctrica.*

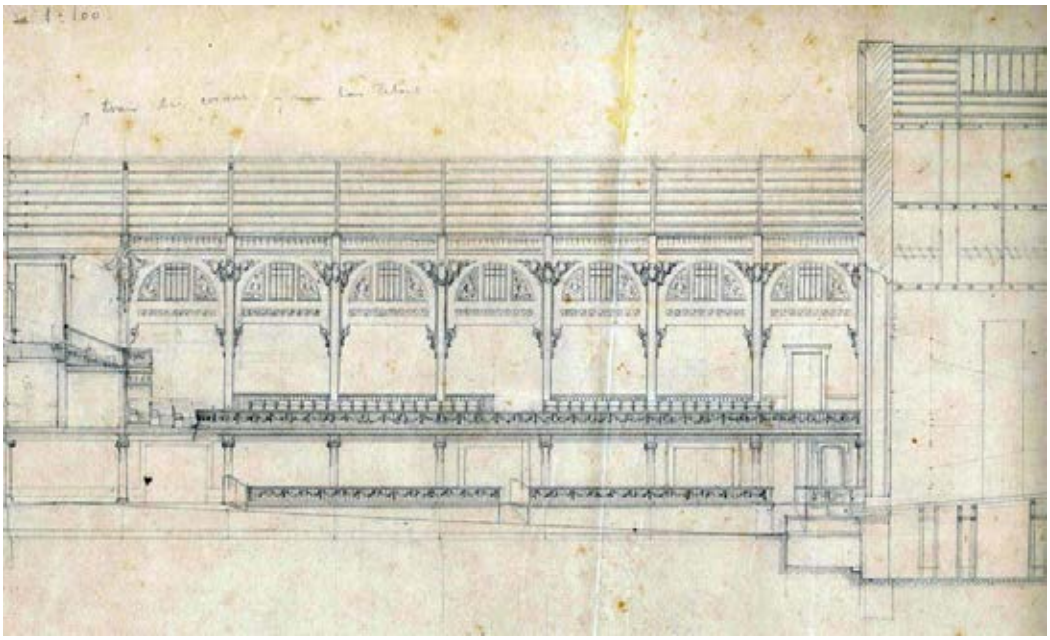


Figura 3. Sección longitudinal del cine-teatro El Jardín

Se trata pues de un edificio que partiendo de la tipología teatral perfectamente definida del siglo XIX, introduciéndole algunos cambios que ya se estaban ensayando en otras partes, dándole un uso preferente de cine" (ARVHA. 2000)

La fachada principal dispone de una importante carga ornamental que recoge la estética modernista y que colabora a crear un ambiente optimista en este rincón de la ciudad.

Se utilizan elementos florales en distintos puntos como en las guirnaldas que decoran toda la fachada o la azulejería que aporta toques de color con alusiones a las artes escénicas y con elementos fantásticos como los dragones del cuerpo central, con toques exóticos e imaginativos.

La fachada se corona con antepechos curvilíneos que imprimen movimiento y refuerzan el efecto de las guirnaldas y se remata con dos cúpulas, una a cada lado de la fachada, recubiertas de trencadís en color azul y blanco que añaden colorido al conjunto.

La carpintería de los huecos toma referencias de la escuela de Glasgow

Las secciones longitudinal y transversal muestran un tratamiento diferenciado, reservando la decoración más recargada para el frente de escena. Esta obra, por su doble uso, mantiene un cuerpo completo dedicado a escenario y tramoya que no aparece en las dos siguientes, dedicadas únicamente a cine.

Las tres edificaciones tienen importantes dimensiones, con medidas aproximadas de 27 por 61 metros en El Jardín, 19 por 37 metros en el Sport y 22 por 53 metros en El Monumental.

El cuerpo de acceso de El Jardín concentra el esfuerzo decorativo, enfatizando el eje central y el piso principal, en coherencia con su carácter representativo y su función, al albergar espacios de distribución que permiten la apertura de huecos. El resto de paramentos son tratados con sobriedad y economía de medios, aunque Ros proyectó una fachada lateral más elaborada que la finalmente ejecutada.

Se aprecian algunos elementos de cierta influencia clásica barroca, como sucede en otros ejemplos de arquitectura modernista, como son el balcón corrido, elementos a modo de capiteles, frisos, cornisas, ménsulas o elementos de remate.

"En el mes de julio se inauguró el cine Pablo Pagés, construido en la huerta Gayolà al aire libre. Pero enseguida presentó el proyecto de un nuevo cine cubierto, más grande que el de su contrincante Miquel Cusí. Le fue aprobado por el Ayuntamiento el 23 de septiembre de este año y sus dimensiones eran 115 por 60 metros y con capacidad para 1784 espectadores" (Bernils Mach, J. 1974)

En 1926, ejerciendo ya en su ciudad natal, recibe el encargo de acondicionar un antiguo

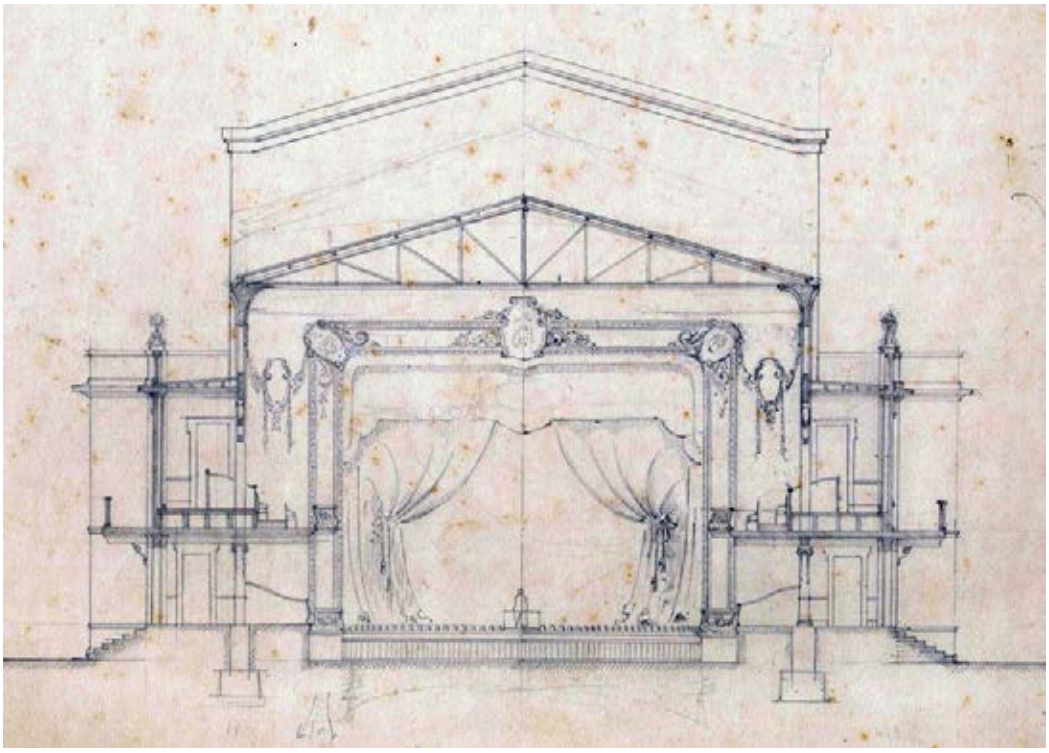


Figura 4. Sección transversal del cine-teatro El Jardín

mercado proyectado por el arquitecto Carlos Mancha en 1880, que se estaba utilizando desde 1916 para la proyección de películas, y transformarlo en un gran cine. Lorenzo Ros utiliza este gran contenedor, y proyecta una sala de gran capacidad, similar a la anterior, para 1500 espectadores, pero esta vez el esfuerzo decorativo se realiza en su interior.

El cine Sport, posteriormente denominado cine Central, se halla emplazado igualmente junto a un espacio de recreo, la plaza de la Merced (la Constitución en 1926), y como en el caso del Jardín, próximo al ferrocarril, otro avance técnico que traía la modernidad. Cartagena, ciudad portuaria, con una población municipal aproximada de 100.000 habitantes[2] en el momento de su construcción, es un núcleo importante que hace presuponer el éxito de la obra.

Destacan los comentarios elogiosos de la época tras su inauguración en 1927 en los que se detallan las bondades de la obra, tanto los elementos decorativos como los avances técnicos que incorpora, con datos de la maquinaria de proyección y arquitectónicos, así como cuestiones relativas a la seguridad, tanto del local como de la cabina de proyección, y enfatizaban las diferencias con otras instalaciones precarias proclives a sufrir incendios y otros accidentes.

"El auge del cine corresponde a los años veinte y fue entonces cuando se construyó el cine más importante y del cual queda constancia, esto es: el Cine Sport del arquitecto Lorenzo Ros" (Pérez Rojas, F.J. 1986).

Esta obra muestra el paso a un lenguaje Art Decó con una profusa decoración ejecutada por el escayolista Agustín Sánchez, haciéndose eco de la reciente corriente estilística que fructificó en la Exposición de las Artes Decorativas celebrada en París en 1925. La influencia clásico barroca que se aprecia en El Jardín se despliega con fuerza en el cine Sport creando un interior neobarroco, un lenguaje muy aceptado en edificaciones destinadas a espectáculos, aunque se mantienen algunas reminiscencias modernistas.

"En el abigarramiento decorativo barroco, hay algunos detalles de pervivencia «modernista», como las guirnaldas de las columnas. Pero en el conjunto hay un exotismo que de manera efectista recuerda el arte indomusulmán. Estas decoraciones de Ros, son una de sus obras donde con más claridad se trasluce

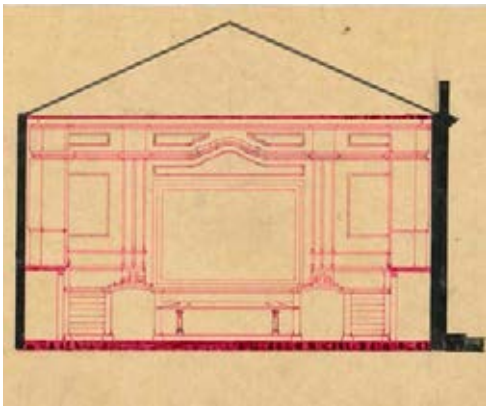


Figura 5. Sección transversal del cine Sport

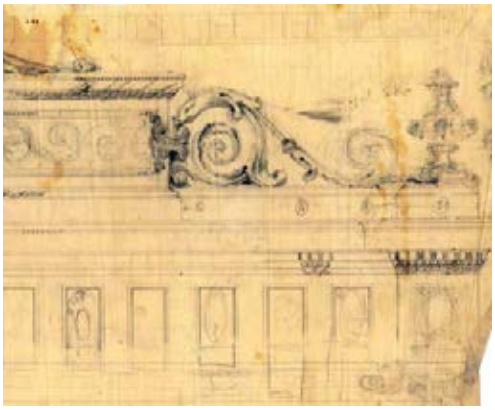


Figura 6. Detalle de ornamentación para cine Sport

el paso al decó" (Pérez Rojas, F.J. 1986).

"Los motivos de inspiración en las decoraciones eran muy variados, así para el cine Sport de Cartagena, Sánchez nos contó que el arquitecto Ros tomó los temas decorativos de unas telas" (Pérez Rojas, F.J. 1986).

La colaboración y confianza entre Ros y Sánchez es máxima, y prueba de ello es el trabajo realizado por ambos en su siguiente cinematógrafo.

Cuando el empresario Julio Liarte, propietario de un solar en Melilla, decide llevar a cabo un cinematógrafo tras el éxito del derribado Alfonso XIII, toma referencias del cine Sport. De esta forma Lorenzo Ros recibe el encargo para la ejecución de un gran edificio destinado a este uso cuya obra comienza en 1930, tan sólo cuatro años tras el inicio del cine Sport, y se inaugura en 1932, en esta ocasión con la proyección de una película sonora, para la que se incorporaron todos los avances técnicos de sonorización necesarios.

Esta plaza norteafricana con más de 60.000 habitantes[3], que había experimentado durante la década de los años 20 un notable crecimiento, tenía capacidad para recibir un gran cine, monumental, como se denominó, ocupando un solar rectangular de 21,92 por 53,50 con un aforo de 2.500 espectadores.

"*El arquitecto de la obra, D. Lorenzo Ros Costa, especializado en esta clase de construcciones, puesto que es el séptimo cinematógrafo que ya ha proyectado y construido en España, confeccionó los planos del que nos ocupa con arreglo al cine que lleva el mismo título de Cartagena, uno de los mejores, no ya de España sino de Europa*" (El Telegrama del Rif. 1932).

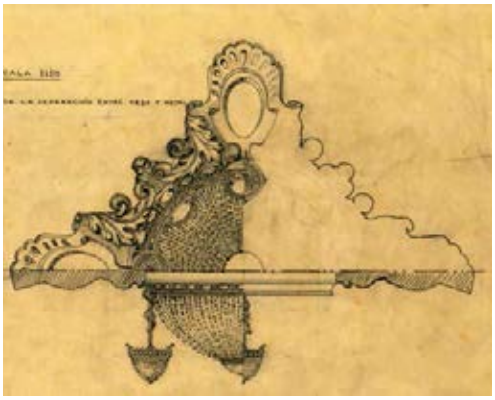


Figura 7. Planta y sección de lámpara para cine Sport

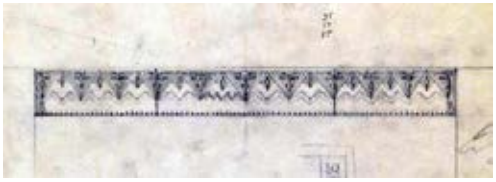


Figura 8. Detalle de ornamentación del cine Monumental

Esta obra, continuación de la anterior, con lenguaje Art Decó, fue ejecutada igualmente por Agustín Sánchez bajo la dirección de Ros, como muestra la profusa y constante correspondencia entre ambos. Ubicada en la zona nueva de topografía más llana, frente a un lugar de esparcimiento, colabora en la cualificación y transformación de Melilla que comienza a adquirir verdadera entidad de ciudad.

"Fue uno de los cines más grandes de España y en él destacaba su exuberante decoración de estilo Art. Déco. Su fachada principal asemeja la portada de un templo clásico y su interior contaba con escaleras imperiales, amplísimo vestíbulo y fastuosa sala de butacas y anfiteatro. Y mientras la decoración exterior

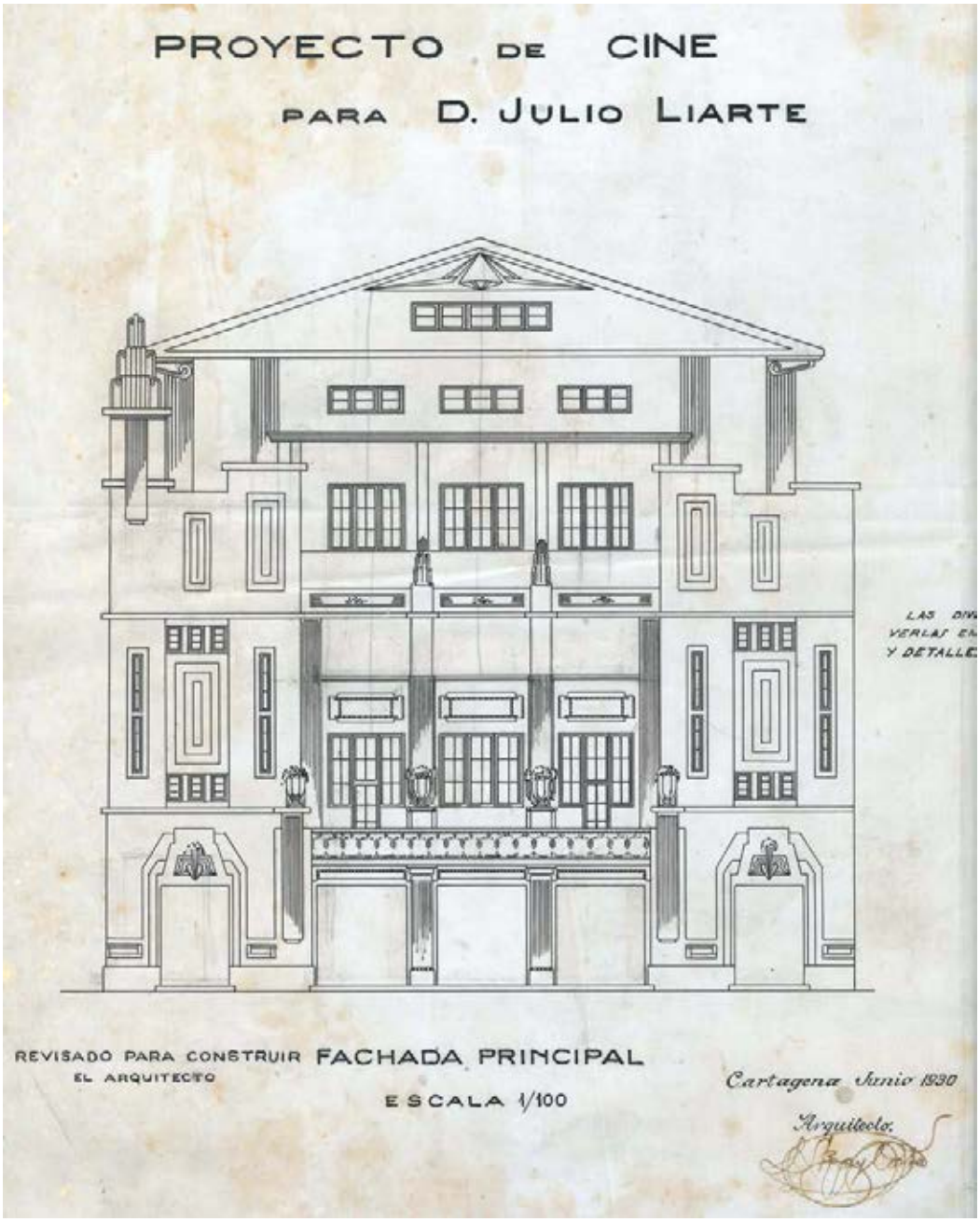


Figura 9. Alzado principal del cine Monumental

era de albañilería y aplicaciones de piedra artificial, la decoración interior consistía en pinturas y placas de yeso Staff.

Si quienes contemplan la fachada del edificio Monumental se sienten sobrecogidos por su grandiosidad, aquellos que recordamos su interior de barroca decoración floral geometrizada y pintada de tonos metálicos , no podemos sentirnos menos que huérfanos de una parte de nuestra reciente historia" (Blog queverenmelilla. 2012)

El arquitecto realizó numerosos dibujos de los distintos detalles del edificio, entre ellos del pináculo que refuerza la esquina, rompe la fuerte simetría de la fachada e indica la diferencia entre los dos laterales del edificio, señalando el que realmente tiene condición de fachada.

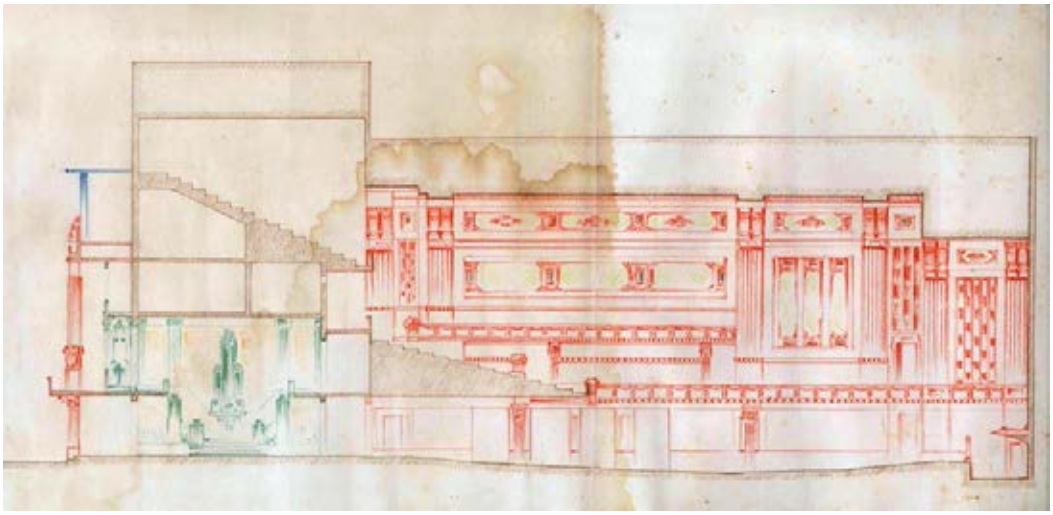


Figura 10. Sección longitudinal del Monumental

3. CONCLUSIONES

El invento del cinematógrafo coincide en el tiempo con el modernismo y encuentra en este estilo un medio de expresión de las ideas de innovación, modernidad y optimismo que transmitía este nuevo espectáculo popular del cambio de siglo que rivalizó con el teatro, compartiendo en ocasiones el mismo edificio.

El cine-teatro El Jardín, en Figueras, del arquitecto Lorenzo Ros y Costa es un ejemplo representativo de la unión entre modernismo, cine y teatro de principios del siglo XX, con interpretaciones propias de su autor, como sucede con otros arquitectos modernistas españoles.

Desde esta obra hasta la del Monumental en Melilla se aprecia su evolución hacia un estilo Art Decó que se hace eco de la Exposición de las Artes Decorativas celebrada en París en 1925, al tiempo que mantiene constantes su preocupación por la técnica constructiva, las cuestiones de seguridad, las mejoras sanitarias y la incorporación de innovaciones lumínicas y sonoras.

Estas obras, con una gran carga decorativa, son muestra del necesario seguimiento de su ejecución con numerosos bocetos y estudios que detallan y complementan el proyecto y de su compenetración e interacción con los oficios, responsables últimos de su ejecución.

NOTAS

1—Fuente INE histórico. Población de hecho de Figueras en 1910: 12.027 habitantes; Barcelona: 587.411 habitantes

2—Fuente INE histórico. Población de hecho de Cartagena en 1920: 96.891 habitantes

3—Fuente INE histórico. Población de hecho de Melilla en 1930: 62.614 habitantes

BIBLIOGRAFÍA

Archivo familiar de Lorenzo Ros y Costa

ARVHA. (2000) Art Nouveau

Bernils Mach, J. (1974) Figueras. Cien años de ciudad. Instituto de Estudios Ampurdaneses.

Blog queverenmelilla (2012) http://queverenmelilla.blogspot.com.es. 19/04/2012. Consultado el 11/05/2016.

Da Rocha Aranda, O. (2009) El modernismo en la arquitectura madrileña. Genésis y desarrollo de una opción ecléctica. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El Telegrama del Rif. (1932) Crónica publicada el 13 de marzo.

González, P. La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1 896-1 900) Universitat de Barcelona

Pérez Rojas, F. J. (1986) Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura)

Ripoll Soria, X. (2005) Historia del cinema http://www.xtec.cat/~xripoll/hcinec1.htm

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

DOS MILL BUILDING MODERNISTAS EN ALCOY: LAS FÁBRICAS TEXTILES FERRÁNDIZ Y CARBONELL

TWO MODERNIST MILL BUILDINGS IN ALCOY: FERRÁNDIZ AND CARBONELL TEXTILE FACTORIES

Alejandro Gregori Ferrer, Gracia López Patiño, Mª Inmaculada Tormo Clemente

Alejandro Gregori Ferrer, Universitat Politècnica de València, algrefer@csa.upv.es
Gracia López Patiño, Universitat Politècnica de València, glopez@csa.upv.es
Mª Inmaculada Tormo Clemente, Universitat Politècnica de València, intorcler@csa.upv.es

RESUMEN

Alcoy vive una época floreciente en el cambio de siglo XIX al XX, donde una industria consolidada sigue animando a los inversores a conformar espacios con un estilo determinado por distintas influencias.

Los Mill Buildings son edificaciones industriales construidas a la manera inglesa. En cuanto al encaje dentro de esta acepción de las fábricas Ferrándiz y Carbonell, proyectadas por Vicente Pascual Pastor, arquitecto alcoyano formado en Barcelona se confirma tanto en cuanto son edificios en altura, con diferentes cuerpos rectangulares en los que predomina una de las dos dimensiones, cuya producción está accionada por motor único, en un espacio industrial donde todo el proceso se encuentra concentrado y cuyas máquinas dependen de ese punto motriz. La forma de conseguir la iluminación en su interior es claramente intencional, mediante la disposición regular de grandes ventanales. En el presente estudio se pretenden identificar las características formales y funcionales que presentan estos dos mill buildings alcoyanos a partir de la comparativa con otros de origen inglés y las influencias del Sezesionismo vienés.

Palabras clave: Patrimonio industrial, Mill building, Modernismo sezesionista, industria, Alcoy

ABSTRACT

Alcoy lives a flourishing period at the turn of nineteenth and twentieth centuries, where a consolidated industry is encouraging investors to form spaces with a style determined by different influences.

The Mill Buildings are industrial buildings constructed in the English manner. As The Ferrándiz and Carbonell factories, designed by Vicente Pascual Pastor, an architect from Alcoy trained in Barcelona, are confirmed to fit within the meaning of mill building as long as they are tall buildings with different rectangular bodies, whose production is driven by single motor in an industrial space where the whole process is concentrated and whose machines depend on the driving-point. The way to get the lighting inside is clearly intentional, by the regular arrangement of large windows. The intention of the present study is to identify the formal and functional characteristics that present these two mill buildings through the comparison with other English mills and the influences of Viennese secessionism.

Keywords: Industrial heritage, Mill building, Sezessionsstil, industry, Alcoy

1. INTRODUCCIÓN

La Revolución Industrial, iniciada en Inglaterra a finales del siglo XVIII, encontró en la mecanización textil, favorecida por la invención de la máquina de hilar de Richard Arkwright, como posteriormente por la fuerza motriz de la máquina de vapor de James Watt (alrededor de 1780), el elemento básico y fundamental que condujo a la transformación industrial. Con la conexión de varias *water frame* de Arkwright a un sistema de accionamiento por ruedas hidráulicas, se pasó a la construcción de un tipo de edificio fabril de varios pisos, que constituiría el modelo estándar de hilatura y fábrica textil de las primeras décadas de la industrialización. Este modelo perduró porque demostró ser, desde un principio, el que mejor respondería a la exigencia de máxima eficiencia productiva, objetivo en el que se sustentaba la sociedad industrial.

Figura 1. Casa del Pavo de Pascual Pastor (Art Nouveau) y Círculo Industrial de Timoteo Briet (Sezession vienesa). Alcoy

Los *mill buildings* se convirtieron en el tipo de espacio fabril preferido por los industriales ingleses a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. En su origen se identificaban por cuatro características: la utilización de un sistema de accionamiento motriz de su maquinaria, a modo de motor único, una planta estrecha y alargada, el empleo de materiales y métodos constructivos novedosos en el campo de la construcción y, por último, ser edificios en altura, de varias plantas.

Si se compara este modelo de edificio para la industria, como origen de la revolución industrial a nivel mundial, con la industria valenciana, se obtienen grandes paralelismos interesantes de evaluar.

El territorio valenciano sufre una moderada industrialización desde finales del siglo XVIII y durante el XIX, con una proliferación, entre otros sectores, de edificaciones y complejos fabriles dedicados a la producción textil. En realidad, el fenómeno no abarcó todo el ámbito territorial de la región, sino que se desarrolló principalmente en unos emplazamientos determinados: Alcoy, Morella, Valencia, la Vall d'Albaida, etc.

Por otro lado, la evolución manufacturera valenciana resulta muy interesante de estudiar por cuanto no sigue un modelo establecido de desarrollo como lo hicieron otros núcleos industriales como Cataluña o el País Vasco. El tipo de industria, en contraposición a estas dos regiones, era de un tipo de actividad generalmente de pequeño tamaño y muy diversificada, no solo sectorial, sino geográficamente hablando.

Alcoy es una ciudad alicantina que, por sus condicionantes orográficos y el caudal del los ríos y cauces que la circundan y atraviesan, es el primer lugar de la Comunidad Valenciana donde se instauró el vapor y, consecuentemente, la industria. La pañería de lana era la principal actividad económica, aunque anteriormente ya se producía papel allí, lo que de alguna manera acercó a la industria del tabaco, y a la fabricación de maquinaria, por la incipiente mecanización, junto a la ciudad de Valencia.

A través del estudio de los mill building ingleses y las fábricas alcoyanas, esta investigación buscará las similitudes que pudiera haber entre ambas, así como el lenguaje modernista que aportan los arquitectos proyectistas de las fábricas.

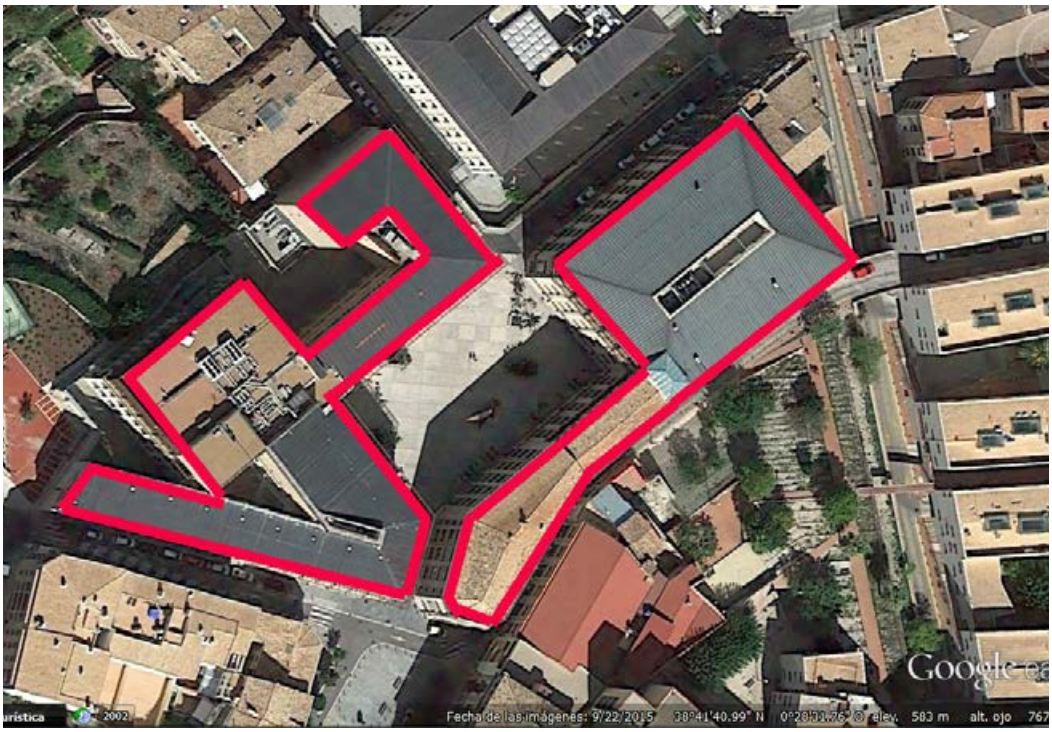


Figura 2. Vista de la plaza formada por las fábricas Carbonell (izquierda de la imagen) y Ferrándiz (derecha) (Fuente: Google Earth)

2. CARACTERIZACIÓN DE UN MILL BUILDING

El término que se acuña a los mill buildings, dentro de un contexto histórico, comenzaría en los orígenes de la Revolución Industrial durante la 2ª mitad del siglo XVIII en Inglaterra, debido a su origen vinculado a los molinos. Aparentemente, la primera vez que aparece escrita la palabra 'factory' en un manual técnico, según se tiene constancia, es en el libro 'Life and Times of Samuel Crompton', publicado en Manchester (French, 1862). Sin embargo, la legislación inglesa de 1802 se refiere a ella cuando se trata el tema de la salud física y moral de los aprendices en las "fábricas". En esta época, las palabras en inglés 'mill' y 'factory' se utilizaban indistintamente[1].

Un mill building está caracterizado por los siguientes puntos:

a) Sistema de accionamiento y transmisión de la energía motriz:

Estos edificios fabriles se caracterizan por ser un conjunto con edificio, motor único para el accionamiento y varias máquinas, diferenciándose del molino cronológicamente predecesor que era edificio de motor-máquina (Gregori, 2015). Esta agrupación coincide con la envolvente de todo un complejo sistema de transmisión de la energía, mediante ejes giratorios, engranajes, poleas, correas, etc, todo ello funcionando armónicamente, de forma sincronizada y de forma continua, como si de un todo se tratara.

b) Forma característica:

Se trata de edificios específicamente en altura, con exterior escasamente ornamentados, de planta rectangular, estrechos y alargados, condicionados exclusivamente por las posibilidades de la estructura y la captación de iluminación interior para el trabajo, así como por la máxima torsión a la que podían estar sometidos los ejes de transmisión del movimiento.

c) Edificio de varias plantas:

Los condicionantes que llevan a construir edificios para producir en varias plantas, fueron:

- -Su ubicación cerca del punto de accionamiento hidráulico, con poca disponibilidad de terreno.
- -La máxima longitud en función de la torsión máxima de los ejes motrices, tanto verticales como horizontales.
- -Los sistemas constructivos y su avance tecnológico.

d) Aspectos constructivos:

Generalmente los "mill buildings" estaban construidos mediante muros de carga de sillería perimétricos con aberturas repetidas. La evolución del sistema constructivo estriba en el cambio desde un entramado interior de madera a otro parcialmente metálico, que se produjo en

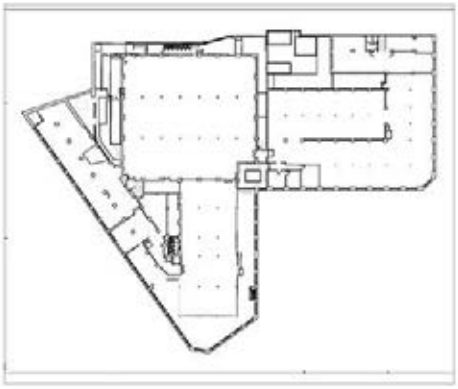


Figura 3. Fábrica Carbonell. Estado actual después de la restauración. Planta baja.

Figura 4: Fachadas de la fábrica Carbonell

primer lugar en los soportes, con la utilización de hierro macizo de sección cruciforme, como el utilizado por primera vez por William Strutt en 1792-1793, en Derby, y en la fábrica de lino Ditherington Mill, en 1796.

Por necesidades de protección al fuego se utilizaron más tarde vigas metálicas con revoltón de ladrillo entre viguetas formando los forjados, aunque se continuó pavimentando con gruesos tablones de madera de pino sin protección ignífuga alguna durante largo tiempo.

Resumiendo, un mill building es un edificio específicamente en altura, con exterior escasamente ornamentado, estrecho y alargado, condicionado exclusivamente por las posibilidades de la estructura y la captación de iluminación interior para el trabajo, así como por la máxima torsión a la que podían estar sometidos los ejes de transmisión del movimiento.

3. ARQUITECTOS DE ALCOY

La Escuela de Arquitectura de Barcelona y el mismo origen alicantino unió los destinos de Vicente Pascual Pastor (1865-1941) y Timoteo Briet (1859-1925) que recibieron clases de Lluis Doménech i Montaner (Doménech, 2010) y finalizaron sus estudios en 1890, siendo los arquitectos que más cambiaron la fisonomía de Alcoy durante los años de pujanza económica e industrial. Ambos comparten también el servicio de arquitectura del ayuntamiento de Alcoy, aunque el primero se hace cargo del puesto en 1891, mientras que el segundo lo hace en 1902 (Doménech, 2010).

Vicente Pascual Pastor fue un hombre dinámico y camaleónico, como lo demuestra su arquitectura enriquecida por diferentes estilos, sus facetas sociales y sus 50 años de profesión. Pascual Pastor está ligado a la sociedad industrial de Alcoy, siendo socio de mérito del

Figura 7: Fachadas de la fábrica Ferrandiz a la plaza de antiguo nombre Mosén Gisbert

Figura 6. Detalle de la piedras calizas utilizadas en la fábrica Ferrandiz donde se observa la diferencia de color entre las mismas, entre los proyectos primeros y las elevaciones posteriores

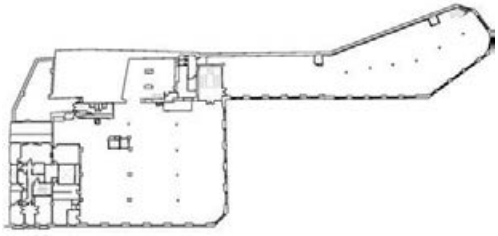


Figura 5. Fábrica Ferrándiz. Estado actual después de la restauración. Planta baja.

Círculo Industrial en 1896, alcanzando ser su presidente en 1904 y, posteriormente, nombrado arquitecto del mismo en 1908.

Entre su obra se encuentran las edificaciones residenciales urbanas y masías rurales, grupos de viviendas obreras, fábricas, hospicios, conventos, iglesias y hasta grupos escolares, aunque las obras que van a ser analizadas en el presente estudio tendrán un marcado carácter industrial.

En su primer periodo como proyectista, hasta 1905, sus obras son eclécticas y academicistas. Un hecho que cambió el rumbo de su creación sería una visita en 1903 a las obras del parque Güell organizada por la asociación de arquitectos de Cataluña (Charron, 2009). Asumió la alcaldía de la ciudad entre los años 1909 y 1913, periodo en el que proyectó y construyó la fábrica Carbonell.

Las características de la arquitectura modernista de Pascual Pastor se resumen en las ventanas de arcos rebajados o dinteles rectos con ménsulas rectas, curvas o combinación de ambas. Este tipo de arco lo utilizaba indistintamente en interiores y exteriores. También utiliza profusamente el latiguillo o coup de fouet y una concepción diferente de la distribución e iluminación interior.

La casa Tassel de Victor Horta, construida en 1893, marca el inicio del estilo Art Nouveau. Pasarán más de diez años de movimiento en Europa hasta que el Modernismo llegue a Alcoy, de la mano de Briet en 1905, con la construcción de la Casa Laporta. El lenguaje utilizado por Timoteo Briet tiene más que ver con el utilizado por los arquitectos austriacos del movimiento Sezession, con colores verdes o azulados en fachada, flechas y círculos, expresiones minimalistas de las flores y latiguillos .

Aunque no firmarán proyectos conjuntos, ambos arquitectos firmarán fases de los proyectos de las fábricas y darán su conformidad como se puede apreciar en las firmas de los planos originales de las fábricas

4. LAS FÁBRICAS CARBONELL Y FERRANDIZ

Las fábricas estudiadas de Carbonell y Ferrándiz conforman una plaza rectangular (Figura 2), que actualmente recibe el nombre de los propietarios de las mismas (plaza de Mosén José Gisbert, hasta el año 1989, excepto el periodo entre 1931-1939 (Abad, 1999: 151)) que se atraviesa diagonalmente entre los dos edificios con plantas en forma de L.

La ubicación de las fábricas viene determinada por el paso de una conducción de agua proveniente de El Molinar para regar las huertas de la actual Beniata y Avenida País Valencià, así como varios pozos o manantiales propios excavados en el subsuelo de las instalaciones. Este agua no era necesaria como fuente de energía, sino para su proceso de elaboración industrial y de acabado[2].

La singularidad de los edificios radica *en la dignificación del contenedor de una actividad productiva*[3] *que evolucionan de un anteproyecto modernista hacia un resultado de corte más clasicista*.

Actualmente ambos edificios son sede de la Universitat Politècnica de València tras la rehabilitación que llevaron a cabo los arquitectos Juan Francisco Picó y José Vicente Jornet.

La fábrica Carbonell[4]

Fábrica dedicada a la industria textil que fue construida entre 1909-1917 en diferentes fases, manteniéndose en funcionamiento hasta 1974. Su promotor inicial fue el Monte de Piedad y su arquitecto Vicente Pascual Pastor. El primer proyecto[5] contempla una casa vivienda con locales para fábrica de género de punto en los solares de la plaza M. Gisbert y calle Algodonera. Se trata de dos naves adosadas, con cubierta a dos aguas y armadura mixta, una de las cuales es la que da fachada a la plaza y calle mencionadas, y tiene forma de L en planta. En este caso utiliza huecos alargados, terminados en arco rebajado y claves resaltadas con ménsulas de forma recta y curva, que recuerdan en su forma a frascos, y donde se enclavan las ventanas que no llegan al suelo. La rejería de las puertas en el proyecto presenta un estilo modernista con coup de fouet o latiguillos vegetales. Charron (2009) mantiene que era la fábrica de Santiago Miró Moltó.

En 1915 eleva dos pisos más sobre la edificación. Traslada el arco rebajado a la última planta y transforma en un hueco alargado y rehundido donde se recortan las ventanas que con dintel recto también tienen pequeñas ménsulas, esta vez rectas, que acortan la anchura del mismo. Ente los huecos, las pilastras con acanaladuras horizontales de la primera fase continúan hasta la última planta.

Figura 8: Detalle modernista de las fábricas Carbonell (arriba) y Ferrandiz (abajo)

La esquina entre la plaza M. Gisbert y la Sant Domenech se proyecta en 1917[6] directamente en edificación en altura, siendo la altura entre forjados mayor a pesar de repetir el mismo número de alturas que en la fase anterior. El hueco vertical termina en arco de medio punto y ya en proyecto se adivina el estilo sezesionista de los capiteles de las pilastras, que finalmente se reducirán al capitel estriado en horizontal y sobre él un relieve modernista con motivos estriados en vertical y círculos por debajo, expresión minimalista conceptual de una flor, que si aparece en su estilo Art Nouveau en la parte superior del remate. En una foto de la guía de Vicedo (1925) se aprecia un cuerpo de una altura junto a este último que forma el ángulo recto de la plaza. También se aprecian otras naves en altura en la parte

de atrás de este cuerpo, y un pequeño callejón justo en el ángulo.

El material con el que están realizadas las fachadas es sillería de piedra caliza, con cierto número de oquedades y acabado abujardado. Se desconoce si la piedra procede de las canteras de José Laporta en Bocairente, como muchas de las construcciones de Alcoy.

El sistema constructivo empleado para la formación de los forjados es el de revoltón de rasilla apoyando sobre viguetas metálicas, como ya comenzaron a hacerse los predecesores "mills" ingleses durante todo el siglo anterior.

La fábrica Ferrándiz

Las primeras fases de esta fábrica, dedicada asimismo a la industria textil, fueron encargadas por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Alcoy en 1917 al arquitecto Joaquín Aracil Aznar. El primer edificio[7], en la esquina de la plaza M. Gisbert, cubre una superficie rectangular de unos 21 x 9 m. y ofrece sala de máquinas en planta baja y almacén y vivienda en la planta superior. Utilizando el mismo elemento que Pascual de arco rebajado y clave resaltada, el lenguaje, sin embargo, es muy simétrico y clasicista, aunque los materiales utilizados son armadura mixta y vigas de acero celosía tipo Warren. El segundo edificio[8], del mismo año y arquitecto, que ocupará casi un cuadrado en la esquina de la plaza con la calle Gravina, será solo de una altura y su fachada recuerda más a la ventana utilizada por Pascual en Carbonell, con la clave resaltada, arco rebajado y ménsula recta curva, tal como explica Joel García (2001). Las curvas que se observan en la fachada serán premonitorias de las que actualmente coronan la fachada de pisos actual.

La unión de los proyectos de Aracil será encargada a Timoteo Briet en 1918 y cerrará así el ángulo de la plaza, aunque se tratará de una fachada de una sola planta, con ventanas y detalles que recuerdan a la fábrica Carbonell (García, 2001). También colmatará la esquina y el espacio con la calle Sant Doménech, edificio que es visible en la foto que aparece en la guía de Vicedo.

La ampliación retomada por Pascual Pastor en 1922[9] consiste en la elevación de dos plantas más de la esquina que forman la plaza M. Gisbert, con la calle Sant Doménech, redefiniendo la estructura mediante vigas de acero y columnas de fundición, y redistribuyendo la distribución de los patios interiores. Así, el edificio definitivo estaría constituido por tres alturas en la plaza y dos en la calle trasera de Santo Domingo. Utiliza el mismo tipo de ventana que en Carbonell en las dos primeras plantas dejando la tercera con unas ventanas alargadas en número de dos por cada hueco inferior.

El 27 de febrero de 1940 tiene lugar un incendio en la parte recayente a la calle Marquesa de Tejares (hoy Gravina) y plaza M. Gisbert. José Ferrándiz Belda, primera vez que aparece en papeles como propietario de la fábrica, solicita permiso para derribar lo que ha quedado y además construir un proyecto de 1926 firmado por Vicente Pascual para el que ya había sido solicitado[10] y concedido[11] el permiso pertinente. Existe una memoria descriptiva[12] en la que dice que se trata de un edificio de cuatro plantas de fachada de sillería blanca (Figura 5) y entramado metálico en techos y columnas. Cuenta también que parte del edificio fue construida en 1926, la correspondiente a los dos huecos contiguos a la casa vecina de la calle Tejares, tratándose de dejar esta vez las plantas diáfanas con un patio en esquina y aseos para mujeres[13] en número de dos en cada planta. Incide el escrito particularmente en la iluminación exterior bien a través de los huecos de fachada o del patio interior, para que no falte la luz diurna directa a los trabajadores.

Como materiales de construcción a utilizar nombra los baldosines blancos hidráulicos, los enlucidos de yeso, los azulejos hasta 1,50 m. de altura en el aseo las mayólicas en lavabos. En cuanto a instalaciones, la iluminación artificial será con pantallas de gran potencia distanciadas entre sí, de forma que no se produzcan sombras, los desagües verterán a la alcantarilla pública prolongándose hasta la cubierta para ventilación, habiendo agua potable en los servicios y sifones en los lavabos. Todo ello con un presupuesto de 250.000 pesetas, firmado al día siguiente del accidente incendiario por el arquitecto que se hará cargo de las obras Joaquín Aracil.

Salvando las distancias y la magnitud económica y dimensional la fábrica Ferrándiz se aproxima al "mill" tipo de Fairbairn (Fairbairn, 1863), unos 70 años anterior, en tanto en cuanto se trata de grandes fachadas con espacios huecos para iluminación y ventilación dispuestos de forma regular en cada una de las diversas plantas. Al mismo tiempo su interior se aproxima al edificio inglés coetáneo East Mill, a pesar de que en este último sus fachadas ya son prácticamente diáfanas, todas ellas conformadas por huecos de ventana tan solo interrumpidos por una liviana estructura de hierro.

5. CONCLUSIONES

Las fábricas de Carbonell y Ferrándiz, pese a su construcción por fases, presenta una apariencia de tipología mill building en cuanto que:

1. Se trata de un edificio de producción centralizada: todo el proceso de producción se realiza dentro de un mismo espacio.

2. Su geometría, especialmente alargada, responde a los requerimientos de la producción textil, con sendos telares a ambos lados de un operario para su fácil maniobrabilidad.

3. Tiene varias plantas, por lo que se viene a llamar un "edificio en altura", siendo la distancia entre forjados considerable, sobradamente grande para los operarios, pero muy adecuada para la entrada de iluminación gracias a sus grandes ventanales, en general

4. Su fachada sigue siendo portante, aunque a base de pilastras.

5. Construido con vigas metálicas, en ocasiones, a base de celosías de tipo Warren, que permiten conseguir grandes separaciones entre soportes.

6. Los forjados están hechos a base de bóvedas de rasilla apoyando sobre viguetas metálicas en doble T, más resistentes al fuego que las estructuras de madera. Esta metodología constructiva, junto a la utilización del hierro como material fundamental, caracterizó la construcción de las fábricas de la revolución industrial inglesa y europea del siglo XIX

7. Por lo dicho anteriormente, se permite una gran diafanidad, con lo que se logra mayor libertad para la instalación de maquinaria y movimiento de operarios. Esta característica permite también libertad de planta.

En cuanto al lenguaje modernista, se entremezclan los estilos Art Nouveau y Sezesionista, y mientras los elementos de ménsula recta- curva y los arcos rebajados con clave resaltada se repiten en la obra de Carbonell, los círculos de lenguaje sezesionista son más utilizados por Briet en su arquitectura.

NOTAS

1 Se trataba de edificios de tipología característica inglesa, si bien el edificio fabril en altura ya contaba con algún antecedente, como por ejemplo la fábrica de seda ya mecanizada de los hermanos Lombe, en Derby, de 1722.

2 Agulló, Paco J. "La Plaza Ferrándiz y Carbonell, de la industria al saber" Doble 6.com. 9 mayo 2016. http://pagina66.com/not/106234/la-plaza-ferrandiz-y-carbonell-de-la-industria-al-saber/

3 Gadea, L. "La Universidad Politécnica recupera la herencia de la industrialización en Alcoi" El País. 4 abril 2006. http://elpais.com/diario/2006/04/04/cvalenciana/1144178301_850215.html

4 Enrique Carbonell Antolí

5 Archivo Municipal de Alcoy (AMA) 5686/126

6 AMA 5686/179

7 AMA 11498/94

8 AMA 5686/181

9 AMA 7537/74

10 8 de julio 1926

11 28 de julio 1926

12 AMA 7563/029

13 Dice que los hombres son menos numerosos y pueden acudir a otros aseos. Manifiesta de alguna manera la gran cantidad de trabajadoras.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Segura, R. (1999). "Alcoy sus calles y su historia". Cocentaina: Rafael Abad Segura

Charron, J. (2009). "Alcoy contado por sus piedras y vida de Vicente Pascual". Alcoy: Jacqueline Charron Brignolas

Domènech Romá J. (2010). "Modernismo en Alcoy, su contexto histórico y los oficios artesanales". Alcoy: Editorial Aguaclara, SL

Fairbairn, W. (1863) "Treatise on mills and millwork". London: *Longmans, Green and Company*

French, G. J. (1862). "The life and times of Samuel Crompton". Manchester: Charles Simms & Co ed.

Garcia, J. (2001). "Arquitectura i indústria alcoianes en els anys del modernisme". Eines Revista de cultura i ensenyament núm. 19. Alcoy: IES P. Eduard Vitòria.

Gregori, A. (2015). "Factores determinantes de la arquitectura de los "mill buildings" y su influencia en la arquitectura industrial valenciana". Tesis Doctoral. UPV

Vicedo, R. (1925). "Guía de Alcoy". Alcoy: Impr. El Serpis

VV.AA. (Vicente Colomer Sendra) (2002). "Registro de Arquitectura del Siglo XX en la Comunidad Valenciana" Valencia: COACV, COPUT-GV, IVE y UPV

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA CASA RUANO DE ÁGUILAS. APORTACIONES A SU ESTUDIO Y AUTORÍA

THE RUANO HOUSE IN ÁGUILAS. CONTRIBUTIONS TO ITS STUDY AND AUTHORSHIP

Silvestre Quiñonero López

Silvestre Quiñonero López, Licenciado en Historia del Arte, silvestre.quinonero@murciaeduca.es.

RESUMEN

La recopilación y puesta a disposición de los investigadores del archivo del arquitecto diocesano provincial del obispado de Cartagena, D. Justo Millán Espinosa, en Hellín (Albacete) ha proporcionado nuevas referencias para el estudio de su obra. No solamente trabajó para encargos eclesiástico, si no que realizó gran cantidad de edificios civiles y viviendas particulares, de los que poco a poco tomamos conciencia. Entre los proyectos y planos existentes en el Fondo Justo Millán que conserva el Archivo Municipal de Hellín, perteneciente a sus herederos, se encuentra la correspondencia sobre la construcción de la casa de los Ruano, en Águilas (Murcia). Fue mandada edificar por Francisco Ruano y Blázquez, hijo de Francisco Ruano Soto, importante minero, industrial del esparto y hacendado de finales del siglo XIX en Murcia. Con intereses comerciales, casado con Concepción Marín Menú, miembro de otra destacada familia de la localidad, fue un personaje relevante en la sociedad aguileña de su tiempo.

En la correspondencia se aprecian las inquietudes y preferencias del comitente y el interés por los planos y los elementos materiales del edificio. Señala la distribución de las plantas, y su función (comercial, vivienda) quedan especificadas, del mismo modo que los materiales empleados (sillares, ladrillos, rejería y carpintería).Su fachada, equilibrada y armónica, se corresponde también con los planos y la obra que en conjunto se lleva a cabo casi con total fidelidad al proyecto diseñado, excepto por lo que se refiere al remate.

El estudio en profundidad de la vivienda, su posible influencia posterior en la arquitectura de la Región de Murcia, su sutil relación con un Modernismo geométrico vinculado con la Secesión vienesa, y dar a conocer esta documentación, es ciertamente aconsejable para subrayar la importancia de este edificio. Además, su análisis permitirá mejorar su situación actual y su posible declaración como monumento histórico artístico.

Palabras clave: Arquitectura. Diseño Mecenas. Águilas. Conservación.

ABSTRACT

File collection Justo Millán Espinosa in Hellin (Albacete) has provided new references for the study of his work. He worked for ecclesiastical commission and also held private buildings.

Among existing projects and plans, correspondence on the construction of the house of Francisco Ruano Blázquez appears. Francisco was the son of Francisco Ruano Soto, important mining and trader of the late nineteenth century in Murcia.

The letters show the concerns and preferences of the client, his interest in the building plans, etc. The distribution of plants, and its function (commercial, housing) are specified, just as the materials ordered for the purpose (stones, bricks, ironwork and woodwork). The contributions of the architect and his project are carried out, except the closing thereof. Architect details appear in the decoration of the building. Its facade is made according to the plans provided.

The study highlighting the building typology, within eclecticism style, influence in Art Nouveau and its documentation, it is advisable to improve information and situation we have of him.

Keywords: Architecture. Design. Patron. Águilas. Conservation

1. INTRODUCCIÓN

El 4 de enero de 1883, D. Raimundo Ruano Blázquez (1855-1904), político, banquero y empresario, se pone en contacto con D. Justo Millán Espinosa (1843-1928), en ese momento, arquitecto diocesano del obispado de Cartagena, para que realice un proyecto de vivienda en Águilas, destinado a servir de residencia y oficinas a su hermano Francisco.

Francisco Ruano Blázquez, había nacido un año más tarde que su hermano, y en 1877 contrajo matrimonio con María Concepción Marín Menú en Águilas, ciudad en la que dejaron establecida su residencia en la Calle Floridablan-

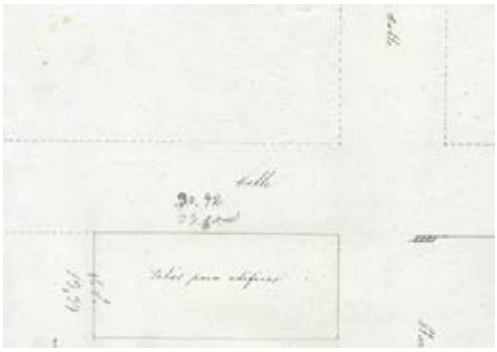


Figura 1: Plano de situación. Casa Ruano. AMH. Fondo Justo Millán. Hellín. Albacete.

ca. Aquí vivieron una vez casados, pero, quizás, porque la casa pudo resultarles antigua o no apta para las condiciones de la familia (Díaz Martínez, 1999), decidieron construir una nueva vivienda que se adaptara mejor a las condiciones de una familia de buena posición social y económica.

El desarrollo del proyecto, las aportaciones y observaciones del comitente fueron tenidos en cuenta por el maestro Millán, que se plegó a la mayoría de deseos de la familia Ruano Marín. Aun así, el arquitecto, que se hallaba en una etapa de esplendor y madurez artística, les orientó sobre las mejores opciones a la hora de construir el inmueble, conjugando tanto los gustos de los propietarios como el estilo y los rasgos técnicos y estéticos que eran característicos a sus edificaciones.

El resultado final podemos apreciarlo a día de hoy en esta casa de los Ruano que se halla en uno de los lados de la Plaza de España de Águilas, también conocida como Casa de los Aznar por el apellido de la familia que posteriormente regentó un conocido establecimiento comercial. El edificio, de cuya autoría no se tenía constancia hasta la actualidad, por su interés arquitectónico y el nombre del autor, bien merece un detenido análisis.

2. DESARROLLO.

Como se ha manifestado, conservamos parte de la correspondencia entre Justo Millán y Francisco Ruano con motivo de la construcción de la vivienda, en concreto, las contestaciones o peticiones que realiza Francisco al arquitecto (1). En ella se establece un diálogo fluido entre ambos con el objetivo de realizar una obra que se adaptara al gusto del empresario, pero que al mismo tiempo fuera útil, bonita y moderna, acorde a una arquitectura de su tiempo y al espacio representativo, con gran relevancia jerárquica en la trama urbana, donde se enclavaba.

2.1. La Correspondencia.

Entre los documentos que existen en el Fondo Justo Millán del Archivo Municipal de Hellín (AMH) se encuentra la correspondencia iniciada entre el arquitecto, D. Raimundo y D. Francisco Ruano Blázquez sobre el diseño y construcción de una vivienda para la familia Ruano. En ella se solicitan planos, se expresan ideas para la misma, opiniones sobre materiales, y diseño del edificio, o se aceptan por parte de los promotores algunas de las propuestas y sugerencias del arquitecto.

En la primera misiva, escrita en Lorca, Raimundo Ruano trata al arquitecto diocesano con bastante cercanía y confianza, llamándolo "distinguido amigo". Es la primera, cronológicamente hablando, enero de 1884, y hace referencia a la tardanza que está sufriendo un proyecto, que sin duda, llevan en conjunto, "la Plaza". Hay que recordar que en 1887 Millán hizo la plaza de toros de Murcia, y la de Cieza dos años después. No creemos que haga referencia a la Plaza de toros de Lorca, edificio proyectado también por el manchego, cuyos planos conserva el AMH, pues esta fue construida algunos años después, en concreto en 1892.

Aprovechando la cercanía con el maestro y la estancia de Raimundo en Lorca, ciudad cercana su lugar de origen, Águilas, su hermano, Francisco, le solicita la invención para encargar al arquitecto el diseño de una vivienda en esta localidad.

En cuanto a la vivienda, aunque tenía diseños previos, de los cuales no hay documentación, el consejo de Raimundo, hace que su hermano menor, cambie de opinión y prefiera uno nuevo (en teoría, más moderno y actual)

La construcción de la residencia se hará sobre el solar propiedad de Raimundo, ya que lo había comprado en 1882entre otras propiedades junto a un almacén a Leodolinda Corotto (2), en la calle del Loro de Águilas (Actual Isabel la Católica). Francisco, a su vez, se lo habría comprado en 1884 a su hermano, pero no realizaron la escritura hasta años más tarde (1890) por los motivos que se verán.

El edificio anterior, había sido derribado, la propiedad del solar, pertenecía a Raimundo, pero

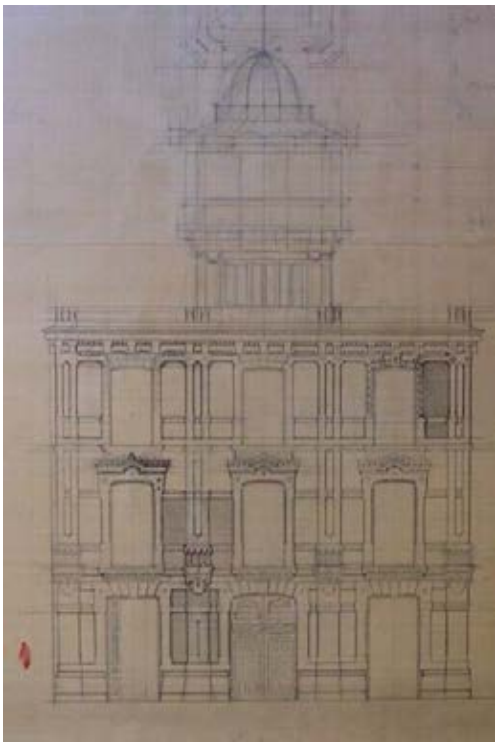


Figura 2: Plano del alzado de la Casa Ruano. AMH. Fondo Justo Millán

la vivienda será destinada a Francisco y su mujer Mª de la Consolación Marín Menú. La pareja se había casado en 1877, contando él con 20 años y ella 18 (3). En un principio viven en la casa paterna, en la calle Leonés de Águilas, posteriormente - 1881- Francisco compra otra más grande en la Plaza del Muelle, alineada con la calle Floridablanca.

Esta última vivienda debió de resultarles anticuada, o poco práctica debido a su tamaño (13 metros de frente por 35 de fondo), aunque era de las más destacadas de la ciudad. Ambos habían vivido en Francia, antes de contraer matrimonio y estarían al tanto de los nuevos edificios construidos en el país vecino o de las comodidades de las nuevas y modernas edificaciones (entre las especificaciones habla de baños, para la familia y el servicio).

La nueva casa con fachada a la Plaza de la Constitución y calle del Loro, un lugar principal de la ciudad, debió de empezó a construirse ya en 1883 o principios de 1884, pero no fue hasta mayo de este año cuando Francisco formalizó la escritura de compra a su hermano, pues el dinero de la adquisición este último ya lo había abonado. La escritura de compra, de fecha 5 de mayo de 1884, dice que el solar «forma y constituye un rectángulo perfecto», y ya entonces, se señala, la casa se estaba construyendo (4). El inventario y partición de bienes de Concepción Marín se postergó hasta 1890, adjudicándose la casa por mitad, a las dos hijas del matrimonio (5)

Para que el arquitecto pudiera empezar con el proyecto, se le facilitan algunas indicaciones, entre ellas las medidas del terreno, adjuntando plano (Figura 1), y unas mediciones del mismo (que no coinciden con las tomadas por el arquitecto, notas en el folio 15, 24/04/1884). Los materiales que se querían emplear, sillería y ladrillo francés barnizado para el zócalo y los muros, respectivamente. También se le pide que envíe dos proyectos, uno *"a su capricho"* y otro al *"estilo de Sevilla".* Le apremia porque quieren empezar en febrero (la carta es de enero) y ya tiene materiales preparados (la sillería). En las mismas instrucciones habla de la orientación de la fachada principal así como el aprovechar los bajos para tiendas.

No poseemos la contestación o los impedimentos que puso el arquitecto, pero en otra misiva, contestando ya Francisco, 21 días después de la primera, el 24 de enero, nos habla de la negativa al proyecto de "estilo Sevillano" por ser el solar de fachada norte muy estrecha, según había indicado el arquitecto. Aún así, pide un proyecto con fachada a poniente, para ver cómo podría quedar el edificio y elegir proyecto.

Ahora bien, en este momento, me surgen dudas, ya que otro de los hermanos Ruano, Ángel, construyó un edificio en la misma localidad, situado en la misma plaza y de estilo neomudéjar. El edificio en cuestión fue vendido por sus herederos a la corporación aguileña y es el que se dedica actualmente a sede del ayuntamiento ¿podría tratarse este plano del que habla la correspondencia del modelo «sevillano» con patio al que hacen referencia los escritos del archivo de Hellín? El estado actual de la documentación y la ausencia de proyecto y licencias de obras en el Archivo Municipal de Águilas, no permite una constatación fehaciente de esta suposición.

El 24 de febrero de 1884 recibe otra comunicación indicando que tiene en su poder un proyecto con puerta a la plaza, y del cual espera tenga todas las comodidades para el mismo. Le pide

Figura 3. Edificio Ruano de Águilas. En la actualidad. Foto del autor.

medidas para puertas y ventanas ya que le urgen los carpinteros que tiene contratados.

El 11 mayo, en una carta recibida se aprecia una anotación sobre la cantidad de ladrillos estimada para la obra, de 18 a 21 mil piezas. En la misma, Francisco informa al arquitecto de la terminación de los cimientos y que la sillería está preparada, a falta de colocar, esperando su llegada o en su defecto empezar a hacerlo. Las obras están avanzadas, la pared medianera *«será preciso sacarla en cajones hasta la altura a que llega en defecto, algo más de la primera madera»,* es decir, el piso bajo está acabado.

Para completar las indicaciones le adjunta en la carta diseños de tejas y ladrillos provenientes de Barcelona, de los que no se ha localizado nada, a fin de pedir los necesarios –de ahí la anotación de ladrillos–, que se traerían en un buque. Al respecto conviene destacar que las relaciones comerciales de la familia son importantes con Barcelona, Marsella y con otras ciudades del Reino Unido. Su hermano Raimundo Ruano estuvo varios años viviendo en Edimburgo, y allí se encargó de los negocios familiares antes de regresar a España.

En distintas notas aparecen las indicaciones para el edificio pedidas por Francisco*: los bajos para cuartos para comercio, un despacho y cuarto reservado, cochera (para carruajes) patio y corral. El segundo piso debía tener otra vivienda. Y además indica los materiales, sillería el piso bajo, ladrillo el segundo junto a jambas de piedra y dos retretes (familia y criados).*

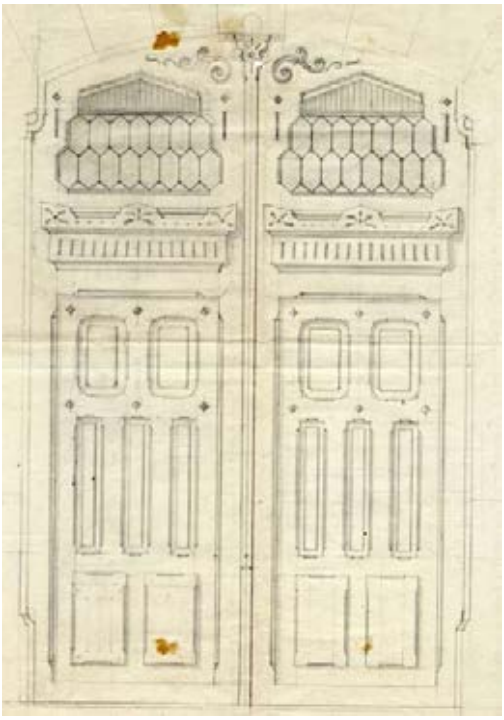


Figura 4. Puerta de la Casa Ruano, Águilas. AMH

2.2. El Edificio

Siendo uno de los requisitos imprescindibles, el situar la puerta principal a la Plaza de España de Águilas, la fachada se va a articular en tres calles, dividida a su vez en tres cuerpos.

En la planta baja, junto al zócalo de piedra natural, del que se habla en la correspondencia, aparecen anchas pilastras también de piedra, pero esta vez artificial, que articulan las calles de la fachada. Justo Millán usaba moldes y tenía en su poder diseños realizados a priori para elaborar las decoraciones de sus edificios (6) Los vanos están enmarcados por sencillos guardapolvos en relieve, que contribuyen a reforzar la planta baja, a la par que hace más macizos los paramentos de ladrillo rojo. Los huecos laterales, se rematan por un dintel formado con dovelas planas sin decoración, remarcadas, sobresaliendo la clave de las mismas y una decoración superior a modo de pico de sierra, con incisiones. Sencillos florones circulares se colocan en el remate de los guardapolvos.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 247-252 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

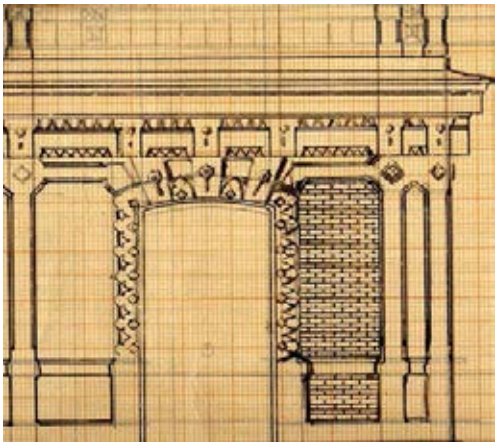


Figura 5 Detalle del Plano AMH.

Figura 6 Detalle del segundo piso. Foto del Autor.

El hueco de la puerta principal, a diferencia de las dos laterales, posee un dintel curvo, con la misma parca decoración. La línea de impostas comienza con una moldura convexa sencilla y continúa, enmarcando los paramentos de ladrillo lo que contribuye a ritmar el primer cuerpo. La puerta de madera también pertenece a un diseño a Justo Millán, aunque realizada por artesanos locales como manifiesta la correspondencia figura 4 (7). Ello nos indica que el arquitecto, hacía un diseño, proyecto o dibujo y lo reutilizaba en diferentes obras.

Las pilastras, en este primer cuerpo, están rematadas con capiteles corintios corridos, que dan un sentido geométrico al espacio.

Una cornisa actúa de separación entre los pisos, sensiblemente más grandes que el resto del conjunto. Una moldura, en la misma línea que las pilastras, con decoración geométrica en relieve y forma de cartela, contribuye a delimitar la separación de las pilastras de la planta baja y la siguiente. Esta decoración, se termina con cinco piezas a modo de sierra ritmadas con orificios circulares, todo en un tono blanco más destacado.

La primera planta, comienza con una cornisa recta a la misma altura que los balcones, continuada por un basamento de ladrillo. Una línea de piedra corrida a modo de moldura, divide el lienzo. Aparece en las pilastras una «basa» prismática, que comienza en la línea de separación de los pisos, con cinco puntas, ritmados con un orificio en la central y las laterales. A continuación cinco prismas triangulares ocupan el espacio del zócalo de ladrillo y separa la moldura de palmetas invertidas y horadadas en su centro y ángulos, a semejanza de basa. Con estas palmetas invertidas y figuras prismáticas poligonales, la pilastra presente en el piso bajo, pasa a ser pareada, sin variar la anchura de la misma.

El remate se hace con un ensanchamiento, a modo de capitel, pero liso. Una pequeña moldura simple, más sencilla que la primera línea divide el paramento y presenta otras dos pilastras pareadas, que terminan en la línea divisoria del segundo piso, esta doble y a la altura de los balcones.

Los balcones del primer piso, son todos del mismo tamaño. Enmarcados con una moldura sencilla, su remate se hace con un frontón decorado con incisiones geométricas triangulares, con una moldura ritmada con elementos circulares y finalizada con palmetas. Detrás se intuye una decoración geométrica cuadrada. El trasdós de hueco de los balcones se decora con ovas circulares.

El segundo piso comienza con la misma división que el primero, a diferencia del tamaño de las pilastras, las primeras son mucho más cortas y achatadas que las del anterior, y el remate de las segundas es diferente. El capitel ha cambiado, se hace libre con un elemento circular, a modo de ojo, rehundido, que enlaza con el enmarque de los huecos de las ventanas del segundo.

Los huecos, más pequeños que los de la primera planta, se enmarcan igualmente en sencillas molduras, pero, el dintel se articular con tres dovelas sobresalientes, incluida la clave, estando en contacto con el friso que hay debajo de la cornisa, mientras que las otras dos, son rehundidas y de menor tamaño.

El remate del edificio se realiza con una cornisa lisa, en dos escalones, y bajo esta existe un friso corrido, decorado con puntas de diamante y ritmado por sillares rectangulares con una incisión, distribuidos al mismo ritmo que pilares y huecos de los paramentos.

La fachada lateral a la actual Calle Isabel La Católica presenta tres plantas con siete huecos cada una. La planta baja tiene sus siete huecos destinados a bajos comerciales, como indicaba la carta del comitente. La decoración de la fachada es la misma que en la portada principal.

2.3. Estado de Conservación.

El edificio presenta importantes deficiencias. Parte de la cornisa en el ángulo de la vivienda cayó en fecha relativamente reciente. Las ventanas sufren rotura de los cristales y maderas, en los pisos superiores. Pero lo más preocupante es el hundimiento de parte del tejado, visible, en la lejanía desde el Castillo de la ciudad y desde el propio ayuntamiento. No tiene la declaración de BIC y su grado de protección es ínfimo.

3. CONCLUSIONES

La aparición de los planos del edificio Ruano de Águilas y la correspondencia entre autor y comitente, nos proporciona la base para saber y tratar las condiciones de construcción del mismo.

Su estilo, por cronología, sería el de un eclecticismo, moderado, pudiendo relacionarse con las primeras formas de un modernismo geométrico. Debemos de tener en cuenta que Justo Millán fue el arquitecto encargado del diseño, construcción y ejecución de la plaza de toros de la Exposición Universal de París en 1889.

En sus diseños muestra una contención y austeridad digna de destacar, pudiendo situarlo en una búsqueda de nuevas formas que se verán reflejadas con posterioridad, si bien no se puede considerar modernista como tal (es un arquitecto ecléctico), sí debemos destacar sus posibles influencias posteriores como el uso de la piedra artificial y el ladrillo en rojo brillante del mismo (Gran Hotel, Cartagena, Víctor Beltri), como bien referenció Pérez Rojas, F.J (8) (1986).

Figura 7. Vista del tejado del edificio desde el Castillo de Águilas. La flecha indica el techo caído. Foto del autor.

Figura 8. Vista del tejado desde el Ayuntamiento de Águilas, al fondo el ascensor y castillo. Foto Autor.

NOTAS

1—Archivo Municipal de Hellín (Albacete) Fondo Justo Millán Espinosa. Correspondencia con Francisco Ruano Blázquez

2—Archivo Histórico Municipal de Lorca. Protocolo. 2528 Juan Luna Pérez. Folio 569 recto. 05/05/1884

3—Registros parroquiales de la Iglesia de San José de Águilas (Murcia), partidas de bautismo y enlace (Familysearch.org)

4—Archivo Histórico de Lorca (AHL). Protocolo 2528, ante Luna, 1884, fol. 569

5—AHL. Protocolo 2135, ante Puche, 1890, fol. 3010]

6—Archivo Municipal de Hellín (Ab) Existen fotografía de los mismos que conserva la familia del arquitecto.

7—La imagen 4 proviene del AMH, aunque en la anotación a lápiz pone *«Puerta de la casa de Lillo, Calle Alfonso XII»*

8—Pérez Rojas, FJ, Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Página 494.

BIBLIOGRAFÍA

Cegarra Beltrí, G. Sánchez Espinosa, E. (2013) Arquitectura Modernita en la Región de Murcia. Libros Mablaz. Madrid.

De Fusco, R. (1997). Historia de la Arquitectura Contemporánea. Ediciones Celeste. Madrid.

Díaz Martínez, L. (1999) La Minería en Águilas. Los Marín Menú. Cuadernos de Temas Aguileños. Águilas.

Nicolás Gómez, D (1993). Arquitectura y Arquitectos en Murcia en el Siglo XIX. Colegio oficial de Arquitectos de Murcia. Murcia.

Pérez Rojas, F.J. (1986) Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editum. Murcia

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

REAFIRMACIÓN SOCIAL Y DECORATIVISMO: LA ICONOGRAFÍA DE LA FACHADA DEL PALACIO AGUIRRE

SOCIAL REAFFIRMATION AND DECORATIVISM: THE ICONOGRAPHY OF THE FAÇADE OF AGUIRRE´S PALACE

Natalia Grau García

Natalia Grau García, Museo Regional de Arte Moderno – Palacio Aguirre, natalia.grau@carm.es

RESUMEN

El Palacio Aguirre es un importante ejemplo de la irrupción del modernismo en el eclecticismo, la arquitectura de la Región de Murcia y Cartagena, impulsada por la burguesía cartagenera enriquecida por la actividad minera a finales del s. XIX y comienzos del s. XX. El cliente, Camilo de Aguirre es un ejemplo de esta burguesía foránea, self made man protagonista en la vida social de la ciudad y el arquitecto Víctor Beltrí de origen y formación catalana, se convirtió en el preferido de esta burguesía y uno de los principales introductores de las nuevas tendencias artísticas, como el modernismo. Uno de los principales instrumentos son los motivos elegidos en la decoración de la fachada de este edificio, ligados a la reafirmación de la identidad del propietario y sus actividades económicas gracias a motivos clasicistas y del pasado arquitectónico reinterpretados y otros naturalistas de influencia modernista, en un afán de búsqueda de la novedad para mostrar esa recién adquirida riqueza y legitimarlo, reafirmando su pertenencia a la alta burguesía industrial a través de una decoración de carácter simbólico-estructural.

Palabras clave: Iconografía, Palacio Aguirre, eclecticismo, modernismo, burguesía

ABSTRACT

The Aguirre´s Palace is an important example of the irruption of the modernism in the eclecticism, the architecture of the Region of Murcia and Cartagena, promoted by the bourgeoisie enriched by the mining activity at the end of s. XIXth and beginning of s. XXth. The client, Camilo Aguirre is an example of this foreign bourgeoisie , self made man leading role in the social life of the city and the architect Victor Beltrí, catalan origin and education, he became the preferred of this bourgeoisie and one of the principal persons who introduced the new artistic trends, like the modernism. One of the main instruments are the chosen motifs in the decoration of the façade of this building, related to the identity reaffirmation of the owner and their economic activities thanks to classicism and from architectural past motifs which are reinterpreted and other naturalist motifs with modernism influence, in an effort to search of novelty to show this newly acquired wealth and be legitimised, confirming his belonging to the high industrial bourgeoisie through a symbolic and structural decoration.

Keywords: Iconography, Aguirre´s Palace, eclecticism, modernism, bourgeoisie

1. INTRODUCCIÓN

El Palacio Aguirre se construyó en pleno casco antiguo, en la emblemática Plaza de la Merced o del "Lago" en 1901 y los artífices fueron el cliente, Camilo Aguirre y el arquitecto, Víctor Beltrí. Camilo de Aguirre y Alday (Bilbao -Alicante 1916) es ejemplo de burguesía foránea (llegó en 1872 procedente de Bilbao) y del *self made man* enriquecido gracias a la minería y el comercio; además de este edificio, también son prueba de su riqueza e importancia social, su presencia y protagonismo en las más importantes instituciones políticas, comerciales y de ocio locales (Pérez Rojas, 1986, 34). Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862-Cartagena 1935) se formó en la Escuela de arquitectura de Barcelona donde recibe la influencia de sus profesores y del incipiente modernismo, adquiriendo un amplio conocimiento de diferentes estilos arquitectónicos. Se afinca en Cartagena en 1893, y en seguida comienza a realizar encargos para la burguesía local. Junto a Tomas Rico, es introductor del modernismo en Cartagena con el Palacio Aguirre, Casa Cervantes y Casino aunque dentro de un predominante eclecticismo, siendo arquitecto que más utilizó el modernismo en la Región dentro de un tono eclecticista y contenido.

El Palacio Aguirre se encuentra ubicado en la citada Plaza de la Merced, importante para la ciudad en aquella época que se creo tras

Figura 1. Fachada del Palacio Aguirre.

la desamortización y derribo del convento de San Diego. Se reedificó en 1898-1901 y mientras se construía el proyecto fue cambiando, de hecho hay dos proyecto en el Archivo Municipal de Cartagena (el primero de 1898 y un segundo de 1899[1] donde se aprecia como evoluciona el estilo y los gustos de arquitecto y cliente, hacia el modernismo. La realización final difiere incluso de ese segundo proyecto ya que al arquitecto le gustaba ir cambiando hasta llegar a un resultado que le fuera satisfactorio.

Los materiales escogidos para su construcción son lujosos y combinan tradicionales (caliza, piedra de Novelda, ladrillo, forja), nobles (bronce, madera, cerámica, etc.) con otros novedosos, (acero y hormigón). Se cuidó especialmente el diseño y acabado tanto de la fachada como del interior, buscando esa integración modernista de todas las artes gracias a la colaboración directa entre los artesanos y el arquitecto. Destaca en esta fachada el aprovechamiento de la ubicación, colocando en la esquina que da a la plaza, una torre angular con mirador rematada por una brillante cúpula que también permite unir las dos fachadas a diferentes calles, plaza de la Merced y calle San Diego, logrando generar una importante hito en la perspectiva urbana. Su composición es muy axial, destacando los puntos importantes con elementos constructivos (torre con cúpula, mirador, balcones) y decorativos, creando una composición equilibrada y ordenada, gracias a su simetría. También resalta la incorporación del color como un elemento muy importante a través de los materiales, especialmente la cerámica tan del gusto de Beltrí y el relieve escultórico de los elementos de esta fachada que crean un bonito juego de luz y sombra. El modelo tipológico es el palacio urbano renacentista de origen italiano reinterpretado por el rococó francés Luis XV. El Palacio Aguirre junto con la Casa Cervantes son los primeros encargos importantes de Beltrí en Cartagena, los que le darán la fama y el prestigio que el convertirán el arquitecto preferido de la burguesía cartagenera y donde va incorporando el modernismo de forma temprana junto con la pervivencia del eclecticismo.

Figura 2. Detalles de hojas de acanto en la fachada del Palacio Aguirre (De arriba abajo, de derecha a izquierda: Puerta principal, ático, mirador y puerta principal).

Posteriormente a la familia Aguirre, el edificio ha tenido varios propietarios a lo largo del tiempo, siendo comprado por la Falange Española Tradicionalista y de la JONS en 1943, pasando a tener un uso público y fue declarado B.I.C. en 1982. Finalmente en 2009, se inaugura el Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), conservándose la fachada, parte de la planta baja y la planta primera noble, siendo reformado el resto para su uso museístico. A pesar de todos estos usos, la fachada ha conservado sus principales características formales gracias a importantes restauraciones que se llevaron a cabo en los años 80 y 90 del pasado siglo.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

Los historicismo y el eclecticismo utilizan motivos iconográficos y decorativos del pasado arquitectónico y de otras culturas, entre ellos los vegetales, animales, etc., especialmente del renacimiento, gótico, románico, arte clásico, rococó de Luis XV con su línea curva ornamental, etc. (López Pérez, 2012, 254-267 y 577); en el caso del eclecticismo junto a su reinterpretación y mezcla, se le suma la observación naturalista, como corresponde a un momento de exaltación de la naturaleza, tal vez precisamente como reacción de la Revolución Industrial. Algunas corrientes modernista claramente adoptan esta inspiración naturalista (especialmente la franco-belga) con las líneas sinuosas del *coup-de-fouet*, las formas caprichosas, torcidas, inclinadas, etc. aunque se inspira en ella, no la copia servilmente, siendo interpretada con gran libertad creativa (López Pérez, 2012, 600-601) y combina con elementos del neobarroco, neoárabe y la secesión más geométrica, llegando a coexistir incluso en el mismo edificio. Los motivos iconográficos modernistas se toman esencialmente de la naturaleza con flores, vides, carrizos, etc., también animales como mariposas, cisnes o pavos reales con líneas ondulantes, roleos, volutas, círculos, composiciones paralelas, flores, jarrones, plantas, … todo con dinamismo y movimiento en una producción muy similar entre todas las empresas y/o artistas, con frecuente copia de diseños e intercambio de pintores ceramistas y demás oficios y gran diversidad de tendencias artísticas (Feliú Franch, 2001,200-203). También se ve la naturaleza como un medio que permite expresar un mundo de símbolos y de imaginación, expresado a través de mitos o símbolos universales (Sala, 2014, 151). Para inspirarse, lo primero que recomiendan la mayoría de profesionales, es la copia y observación directa de la naturaleza. También tienen gran importancia las publicaciones, sobre todo los repertorios en general y especialmente, los especializados en flora y fauna o más indirectamente los manuales de artes decorativos que se centran en el potencial de-

Figura 3. Detalles de roleos en el Palacio Aguirre. (De arriba abajo, de derecha a izquierda: Puerta principal, ventana planta baja y mirador).

corativo de la naturaleza y en la decoración en general; algunas de las más influyentes fueron: Eugene Grasset, *La planta y sus aplicaciones ornamentales* (1896), Owen Jones con su *Gramatica del ornamento* (1856) (López Pérez, 2012, 252, 279-281), los de Viollet-le-Duc (1863-72) y un largo etcétera. La fotografía que surge ahora y los gabinetes de historia natural, también sirven de inspiración.

La mayoría de elementos de la decoración "figurativa" se concentra en la parte de la decoración cerámica aunque motivos como el acanto y los roleos, aparecen por todo el edificio y en diferentes materiales. Según el tipo de iconografía podemos observar:

- Motivos vegetales. La más abundante en la fachada del Palacio Aguirre, existiendo cierta correspondencia entre la vegetación del jardín glorieta de la plaza y la existente en la iconografía de la decoración de azulejos, que en cierta manera convierte en su jardín ya que en esta zona no era posible tenerlo dado lo denso del parcelario. También se prodiga en el interior del edificio. Según el referente botánico hay:

* Acanto y roleos. El acanto (*Acanthus mollis*) es un hierba muy robusta con hojas amplias, rizadas y algo espinosas (Ching, 1997, 219), propia del mediterráneo occidental y su popularidad probablemente se debe a su uso medicinal y sobre todo ornamental en el arte greco-romano (López Pérez, 2012, 783). La utilización del acanto va a ser recurrente en este periodo, de finales de siglo XIX y comienzos del XX, en todo tipo de edificios en la arquitectura occidental. Evidentemente, su utilización en la antigüedad y con posterioridad, lo convierten en un referente vegetal historicista importantísimo, sobre todo por su utilización en los capiteles y en forma de roleos en los frisos; pervivió durante la Edad Media en formas estilizadas y se recuperó totalmente a partir del Renacimiento, siendo uno de los motivos decorativos más utilizados en la arquitectura occidental.

Motivo central la hoja de acanto que podemos ver en diferentes puntos de la fachada con un cuidadoso tratamiento naturalista, procede de edificios griegos y es elegido probablemente por sus formas curvas y perfiles recortados son fáciles de modular y se adaptan a diferentes formas, prestándose a la ornamentación arquitectónica. Siendo el motivo decorativo principal decora la clave

Figura 4 Detalles del plantas de cardo en el Palacio Aguirre. (De arriba abajo, de derecha a izquierda: ático, tribuna y cúpula).

de la puerta principal, los capiteles de esta y laterales de esta, mirador, pináculos, azulejos, etc. En su forma más estilizada tomada del arte mudéjar o musulmán, aparece en algunos pequeños capiteles o los guardapolvos de la segunda planta, de forma muy libre, evidentemente. Precisamente el acanto por su profuso uso desde lo clásico, es utilizado como símbolo del arte, especialmente de la arquitectura (Verneuil, 1897, 16).

Las hojas de acanto son uno de los motivos decorativos más usado por Beltrí, apareciendo en prácticamente todos sus edificios, muchas veces como surgiendo de huecos, Casino (h. 1897 y 1919),Casa Cervantes (1897-1900), iglesia San Diego (h. 1906), Casa Alesson (1906), Casa Dorda (1908-1909), pero no sólo por él, también por Carlos Mancha en la Casa Pedreño (1872), Coquillat i Llofriú en la Casa Maestre (1906) con gran abundancia, Tomas Rico, Palacio consistorial (1899-1907), etc. y era de uso común en la arquitectura española y europea del momento. Lógicamente, está ampliamente representada en diferentes interpretaciones desde lo clásico y posteriores (árabe, renacentista, barroco, rococó, etc.).

El zarcillo del acanto, se suele disponer en roleos**,** ampliamente utilizados en la Antigüedad y retomándose con fuerza a partir del renacimiento y al igual también son muy flexibles y adaptables a diferentes formas. Los podemos observar en la fachada, en la rejería de bronce de la puerta principal, arquivoltas de la puerta principal, rejería de las ventanas, rejería del mirador, etc. Estos últimos son muy parecidos a los que aparecen en otros edificios de Beltrí como el de la calle San Francisco, 24 (1906) que son iguales que los de la Casa Llagostera (1916) y los del edificio en calle Jaboneries, 30 (h. 1890) de Tomas Rico, por lo que debe tratarse de un modelo de catálogo, adaptado el del Palacio Aguirre. También los vemos roleos similares a los de las arquivoltas de la puerta principal en Casa de Pedro Berruezo (1906) a modo de frisos decorativos. Podemos ver roleos en barandillas de obra en la Casa del Niño (1918), calle del Duque 31 (1934), etc. certificando que son uno de sus motivos preferidos.

- Cardo es el nombre vulgar para numerosas plantas que se caracterizan por amplias hojas espinosas y pequeña flor con un largo tallo. A veces es difícil distinguirlo del acan-

Figura 5. Detalles de animales en la fachada del Palacio Aguirre De arriba abajo, de derecha a izquierda: ático cúpula, ático).

to, si aparece con flor, se trata claramente de este, pero a veces sólo aparecen las hojas por lo que las cardinas pueden tratarse de cualquiera de las dos plantas, aunque las de un perfil más anguloso o espinoso, suelen ser de cardo, siendo las más redondeadas, de acanto. No siempre aparece con la flor propia del cardo en la decoración cerámica de esta fachada y por su abundancia es el otro motivo más utilizado en esta fachada: abrazando el escudo con la fecha, laterales de la balaustrada con una rueda, la decoración de plancha de cinc recortada de la cúpula y es omnipresente en toda la decoración cerámica.

Botánicamente, el más similar por tener largas y espinosas hojas con un tallo largo para la flor no espinoso, es el *Carduus nutans,* aunque es posible que el diseño no se atenga fielmente al modelo natural, ya que como hemos señalado este es sólo una inspiración desde la que crear con libertad pero puede que fuera este el tipo más tomado sobre el que trabajar.

Aparece en muchos edificios de Beltrí en Cartagena, siendo otro de sus motivos decorativos preferidos, como calle del Carmen, 76 (h. 1903), Puertas de Murcia, 14 (1906), cúpula del Gran Hotel (1916), etc. También lo utiliza su amigo el arquitecto Pedro Cerdán en Murcia, edificio de la calle Pinares (c. 1905-1906) y en el Colegio de las Luisas (c. 1904-1905). Debió de ser un motivo vegetal de moda con el modernismo, entre otros evidentemente, como vemos por ejemplos como el edificio *Les Chardons* (1903) de Charles Klein en Paris donde es el motivo principal, en cerámica y por su numerosa aparición en publicaciones. No parece tener ningún simbolismo asociado, centrándose en lo decorativo.

- Otras plantas también están presentes pero en mucha menor medida, sobre todo en la decoración de azulejos, como la hiedra, la viña (que portan algunos cupidos), planta típicamente mediterránea que suele simbolizar la embriaguez y la fecundidad (López Pérez, 2012, 848), el trébol estilizado en cenefas, también muy presente en el Mediterráneo con simbolismos variados (descanso, eficiencia, previsión, …) (López Pérez, 2012, 842), naranjo en guirnaldas, un árbol muy del mediterráneo con flores y frutos, suele simbolizar, entre otras cosas, generosidad y seducción (López Pérez, 2012, 836), juncos o aneas y diferentes tipos de flores de difícil identificación botánica concreta que tal vez no correspondan a una planta real, sino a una elaboración libre a partir de la inspiración en estas y/o repertorios decorativos. También hay flores de múltiples pétalos decorando alguna de las rejerías de los balcones gracias al desarrollo de la decoración en hierro de plancha recortada y colocada con remaches. En la decoración pétrea también hay cenefas vegetales muy estilizadas.

- Animales. Este tipo de motivos son muchas veces símbolos de dioses o mitos y/o símbolos de virtudes y defectos, etc. En este momento, al igual que la flora, se retoman estos motivos, a veces del pasado (en Cataluña, especialmente del gótico) así como de la ob-

servación directa, tanto por esa revalorización de la naturaleza, como para expresar ideas poéticas, constituyéndose en símbolos llenos de significado (Sala, 2014, 161). En la fachada del Palacio Aguirre además de la abeja en piedra, sólo aparecen en la decoración cerámica.

***** La abeja que aparece con una rueda perforada detrás (posible referencia a los avances tecnológicos de este momento) por tres veces en la decoración escultórica de la base del tambor de la cúpula, en el lugar más visible de toda la fachada. Iconográficamente, su simbolismo está asociado a la laboriosidad desde el cristianismo (Cirlot, 1992, 49) y con ese significado aparece también en edificios de este momento en Cataluña como la Cooperativa Mataronenses de Gaudí (1874), etc. Evidentemente, el objetivo es señalar como la riqueza del propietario tiene origen en su trabajo, señalando como su preeminencia económica y social no es fruto de la simple herencia como es el caso de la anterior clase dominante, la aristocracia, sino que se considera un *self-made man* y lo muestra orgulloso a través de este símbolo que se constituye en su "enseña". Probablemente su forma se debe a la influencia de uno de sus profesores en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, José Vilaseca, ya que son iguales a las de la antigua fachada de los Talleres Vidal de Barcelona en 1879-1884 (Cegarra Beltrí, 2005, 102). En conversaciones con el estudioso y descendiente del arquitecto, Cegarra Beltrí, ha apuntado la posibilidad de que también sea un símbolo masónico ya que pertenecían a esta Vilaseca y otros adinerados burgueses de la ciudad como Celestino Martínez pero actualmente no hay fuentes fehacientes para poder afirmarlo. En todo caso, también aparece en Cartagena, en el Panteón Hinojosa (Cementerio de Nuestra Señora de los Remedios) de autor y cronología desconocidos. Con el mismo simbolismo de industriosidad, aparece en los guardapolvos del Círculo Industrial de Alcoy (1911) de Timoteo Briet.

***** El dragón es un animal fantástico de carácter telúrico que vive en grutas subterráneas y protege tesoros, en forma de serpiente, a veces con alas, fauces enormes que vomita llamas. Aquí lo podemos ver en la decoración cerámica, a ambos lados de los óculos del ático, como sosteniéndolos con sus garras de águila, en una postura tomada probablemente de la heráldica, en forma de serpiente sinuosa con cola en forma de dardo y larga lengua por lo que toma la forma occidental. Aparece en la mayoría de mitologías del mundo como enemigo primordial. En occidente y la Edad Media suelen tener busto y cuerpo de águila con importantes garras, cuerpo de serpiente enorme, alas de murciélago y cola terminada en dardo y vuelta sobre si misma (Cirlot, 1992, 177) encarnando el mal. Es un animal fantástico, cuya iconografía ya sea occidental u oriental, está de moda en este momento, probablemente porque se podía diseñar con estas formas sinuosas propias del modernismo.

Otro posible factor en Cataluña y para los artistas catalanes, como el caso de Beltrí, es su amplia representación en esta zona, ya que está asociado a la historia de su patrón, San Jordi que mata a un dragón para salvar a una princesa de un sacrificio pagano. Lógicamente su simbolismo esta asociado contra el paganismo y el mal, al identificarse el dragón con Satán aunque también puede simbolizar orgullo, vanidad, etc. (Verneuil, 1897, 58). Es profusamente utilizado por el modernismo catalán, tanto por ser un motivo del gótico catalán que se recupera ahora, como por su componente nacionalista, ya a veces simbolizaría Castilla contra la que lucha San Jordi/ Cataluña. Ejemplos los tenemos por toda Barcelona, casa de Bruno Quadros, de Vilaseca (1883), en la reja de la Casa Vicens de Gaudí (1883-1888), la Casa Terrades de Puig i Cadafalch (1905), la Casa Lleó Morera (1905) con una escultura de Eusebi Arnau, el Palacio de la Musica Catalana de Domenech i Montaner (1905-1908), etc. (Sala, 2014, 163-164). Dado que nos encontramos fuera de Cataluña, es probable que no tenga ese cariz nacionalista, simplemente se haya escogido por su exotismo y forma que es otra de las razones por las que se popularizó en toda Europa. Podemos verlo en el interior del Palacio Aguirre, en el arranque de la escalera imperial de la planta baja y en el en otros edificios de Beltrí, como este divertido uso en el Casino (1897-1919) donde sostienen una barra con su boca, en las puertas Casa Cervantes (1897-1900) Ningún otro arquitecto lo utiliza por lo que muestra su posible familiaridad y gusto por el motivo por provenir de Cataluña.

***** Aparecen otros animales en la decoración cerámica, son pequeños animales con los que juegan los cupidos, como las mariposas, uno de los motivos más utilizados por los modernistas tanto por su estética sinuosa, como por su simbolismo referente, entre otras al amor y

los placeres (Sala, 2014, 166; Verneuil, 1897, 135), pájaros como tórtolas, golondrinas, garza, papagayo, etc. bastante fieles a los naturales.

- Los cupidos. Otro de los motivos más repetidos en la decoración de azulejos y verdadero *leif-motiv* de esta decoración junto con los cardos. Son alados, de color rosado y con el cabello de diferente color (rubios y morenos) y juegan con plantas, flores, animales y flechas (uno de sus atributos usuales, las flechas del amor), con un bello diseño neorococó lleno de gracia y elegancia que evoca cierta alegría y despreocupación vital. Los cupidos son motivo muy antiguo, también de origen clásico y suelen simbolizar el amor ya que acompañan a la diosa clásica del amor, Venus (de la cual, son hijos) y son los que provocan el enamoramiento con sus flechas. Aquí el claro referente temático y formal es el rococó francés que vemos profusamente en los pintores de este periodo como Boucher, Fragonard, etc. y en la decoración escultórica y/o arquitectónica, donde están inmersos en un ambiente de lujoso hedonismo aristocrático.

En el neorococó salón de Baile del Palacio Aguirre, vuelve a aparecer en la pintura del techo, Alegoría de la Primavera de Cecilio Plá (donde está a punto de lanzar una amorosa flecha a una joven), incidiendo en el principal referente, el rococó francés estilo Luis XV pero es un motivo que no aparece más en los exteriores ni de Beltrí ni de otros en Cartagena, tal vez por reservarse para el interior en otros edificios.

- Otros motivos están ligados al recién llegado mecanicismo industrial. Como la rueda con agujeros que podemos ver en los laterales de la balaustrada del primer piso y detrás de la abeja que determina el significado de esta, al señalar que la laboriosidad del cliente está enfocada a actividades industriales. También se repite en el interior, en los cristales grabados al ácido del patio-vestíbulo junto con decoración vegetal así como en la barandilla metálica de la escalera de servicio y en otras fachadas suyas, como la Casa Cervantes (1897-1900) en este caso dentada y en los guardapolvos del Casino pero no en otros arquitectos de Cartagena.

Las puntas de diamante (que recuerdan remaches metálicos) también pueden hacer referencia semántico-formales a este significado aunque aparecen desde el románico, apareciendo en la tribuna, enmarques de las ventanas del segundo piso y en la base del mirador. Es un motivo que se utiliza muchísimo por todos los arquitectos en la ciudad y fuera de ellas, como Rico en el Palacio Consistorial (1899-1907), Paula Oliver en la casa del cónsul (1900), Cerdán en el edificio de la Constructora Moderna (1902), etc. parece ser uno de los motivos preferidos del momento por la plasticidad y la versatilidad que ofrece. El conjunto de ménsulas, columnita y capitel geométrico que recuerda la forma de las bielas mecánicas (probablemente influencia Viollet-le-Duc y Vilaseca) que aparecen en el ático, es usado abundantemente por Beltrí en otros edificios, el Casino (h. 1897 y 1919), la casa Dorda Bofarull (1903), la iglesia de San Diego (h. 1906) y también por Pedro Cerdán en la Casa modernista de Novelda (1903-1904) y el Colegio de Las Luisas (c. 1903-1904) y en Cataluña, por Domenech i Estepà en el Poliorama (1883) y Vilaseca en Casa Bruno Quadros (1896)de Barcelona.

También aparecen otros símbolos con función eminentemente informativa como son las iniciales del propietario (CA) sobre una hoja de acanto en la clave de la puerta principal y la fecha de 1901 sobre un pergamino (referencia heráldica) en el remante central de la fachada de la plaza de la Merced, como propaganda personal, haciendo hincapié también en el individualismo del hombre hecho a si mismo, recurso que también utiliza en la Casa Cervantes (1897-1900).

3. CONCLUSIONES

En la decoración de la fachada del Palacio Aguirre que adopta la moda modernista en su deseo de sobresalir y destacar su riqueza, poder y gusto, dentro de un eclecticismo de corte clasicista que extrae del pasado unas sólidas bases de cara al futuro. La mayoría de los motivos se reparten entre dos tipos principales, referencias del pasado arquitectónico (sobre todo clasicistas reinterpretados y mezclados) transformadas al gusto de Beltrí y los tomados de la naturaleza en forma naturalista; la vegetación, ya sea la tomada del clasicismo como el acanto y sus roleos, evidentemente reinterpretadas, los cardos y sus cárdinas muy utilizados por este autor y otros de su

Figura 6. Detalles de cupidos en el Palacio Aguirre (en el ático).

entorno ya que por sus formas fluidamente circulares de adaptan bien los espacios; junto con otras plantas y flores presentes en la decoración cerámica, formando un bello jardín, a los que se suman animales algunos fantásticos como dragones de y la abeja, junto a los cuales tenemos a los cupidos, motivo rococó por excelencia y por ello presentes también en el interior del edificio.

La iconografía está ligada a la reafirmación de la identidad social del propietario con motivos como la abeja que indica como ha alcanzado su riqueza por medio de su propia actividad, ligada a lo industrial (ruedas, puntas diamante, etc.) junto con referentes de al pasado arquitectónico con los motivos clasicistas (escudo con la fecha, etc.) y para dar una imagen de alegría aristocrática, los motivos rococó, (los cupidos) así como los coloristas motivos naturales, tanto flora como fauna, donde también se aplica la fantasía y la creatividad (dragones), reafirmando y difundiendo la escalada hasta la cúspide de la alta burguesía industrial en la decoración con un carácter simbólico-estructural que incorpora novedades como el modernismo para destacar. La burguesía como nueva clase social dominante empieza a crear nuevos símbolos donde muestran el origen de su fuerza económica, su pujante poder y su afán de novedad, dentro del ambiente de alegre despreocupación basado con la confianza en que el progreso gracias a las irrupción de las nuevas tecnologías.

La forma de plasmar y los referentes de estos motivos iconográficos muestran que Beltrí y los artífices del Palacio Aguirre, probablemente conocieron y se vieron influidos por referentes artístico-visuales pertenecientes a las corrientes artísticas y arquitectónicas en boga en ese momento en España y en Europa como el modernismo y el eclecticismo, gracias a la facilidad de difusión de estas por medio de las publicaciones, sobre todo revistas de arquitectura (como *Arquitectura y Construcción y La Construcción Moderna*) y libros (especialmente los de Viollet-le-Duc, manuales de artes decorativas, repertorios decorativos, catálogos, álbumes, …) así como tros medios de difusión como los viajes, las exposiciones y congresos. Es evidente su pertenencia a un ambiente cultural, visual y artístico común, en un momento de gran difusión de las corrientes culturales, ya que ni la ciudad, ni el arquitecto, ni el cliente ni el resto de artífices estaban aislados y se pueden ver la amplitud y diversidad de estas posibles referencias en un momento de cultural común sobre todo en Europa; por otra parte debemos tener en cuenta que tanto la adaptación como la modificación y reinterpretación de todos estos referentes, se realizan de forma personal y creativa por los artistas que participaron en la fachada del Palacio Aguirre, especialmente el arquitecto Víctor Beltrí.

NOTAS

1—Texto Nota 1: A.M.C., Serie Licencias de obras. Legajo CH02666, BELTRÍ Y ROQUETA, V.: *Licencias concedidas a Camilo de Aguirre y Alday para reconstruir primero y reformar después su casa de la plaza de la Constitución.* Cartagena, 12 de marzo de 1898 a 23 de junio de 1901.

BIBLIOGRAFÍA

Cegarra Beltrí, G. (2005). Adelante siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 - Cartagena 1935). Colegio de Oficial de Arquitectos de Murcia. Murcia.

Cirlot, J. E. (1992). Diccionario de símbolos. Labor. Madrid.

Ching, F. D. K. (1997). Diccionario Visual de Arquitectura. Gustavo Gili. México.

Feliú Franch, J. (2001). La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX. Ayuntamiento de Onda. Onda.

López Pérez, F. (2012) Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900. (Tesis inédita) Universitat de Barcelona.

Pérez Rojas, J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia. Murcia.

Sala, T. M. (2014). "L´estudi del bestiario modernista" en CAPELLA SIMÓ, P. & GALMES MARTÍ, A. (coords.) Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900.: Universitat de Barcelona. Barcelona, pp. 151-168.

Verneuil, M. P. (1908) Étude de la Plante. Son application aux industries d´art. Libraire Centrale des Beaux-Arts. Paris.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL PALACIO CONSISTORIAL DE CARTAGENA. COMPENDIO DE LA ARQUITECTURA Y LOS AVANCES TECNOLÓGICOS DE UNA ERA

THE PALACIO CONSISTORIAL OF CARTAGENA.
COMPENDIUM OF THE ARCHITECTURE AND THE TECHNOLOGICAL ADVANCES OF AN ERA

Vicente Miguel Ferrándiz Araújo

Vicente Miguel Ferrándiz Araújo, Doctor Arquitecto. Profesor de la Universidad Politécnica de Cartagena. vicente.ferrandiz@upct.es

RESUMEN

En los últimos decenios del siglo XIX en la mayoría de las ciudades del continente europeo, y ante las necesidades surgidas de todo orden, se construyen una serie de edificios públicos que además de la misión destinada, tienen un fuerte carácter de representación y afianzamiento del poder civil.

Cartagena construye lo que será la sede del poder municipal, solucionando uno de los problemas endémicos de la ciudad: las malas condiciones de las antiguas Casas Consistoriales.

Se edifica el nuevo Palacio Consistorial según los parámetros arquitectónicos, funcionales, constructivos y tecnológicos del momento, convirtiéndose en ejemplo de edificio institucional.

Palabras clave: Muralla, Cartagena, urbanismo, proyecto, eclecticismo, tecnología.

ABSTRACT

At the end of the last third of the nineteenth century, the need to provide the cities with representative public buildings becomes evident in Europe. This offers Cartagena the opportunity to bring new solutions to several problems that had dragged on for long time. The new Consistorial Housebuilt according to the existing architectural, functional, constructive and technological parameters becomes a reference of the city.

Keywords: Wall, Cartagena, urban planning, project, eclecticism, technology.

1. INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XIX, debido a la fuerte corriente de industrialización que recorre Europa, que conlleva una intensa emigración de la población rural a las ciudades, se desarrollan en el continente diversos planes de regeneración urbana, París, Bruselas, Roma, Florencia, Marsella, Estocolmo, entre otros, que propiciaron la aparición de nuevos trazados urbanos, así como de gran variedad de equipamientos y edificios, entre ellos los institucionales que la nueva sociedad demandaba, pues el modelo medieval de ciudad se mostraba totalmente inoperante para satisfacer las nuevas necesidades.

España sigue la estela europea del desarrollo e inicia un cierto despegue económico, en parte basado en la industria. Las ciudades españolas comienzan su transformación mediante la demolición de murallas, actuaciones en el tejido urbano, creación de ensanches, así como con la planificación y ejecución de diversas infraestructuras, entre otras actuaciones. Todo ello queda recogido en diferentes planes urbanísticos como los de Barcelona, Madrid, Valencia, Bilbao, San Sebastián, etc.

Cartagena es un claro ejemplo de lo expuesto. Una ciudad con una fuerte impronta castrense, plaza fuerte, rodeada de murallas

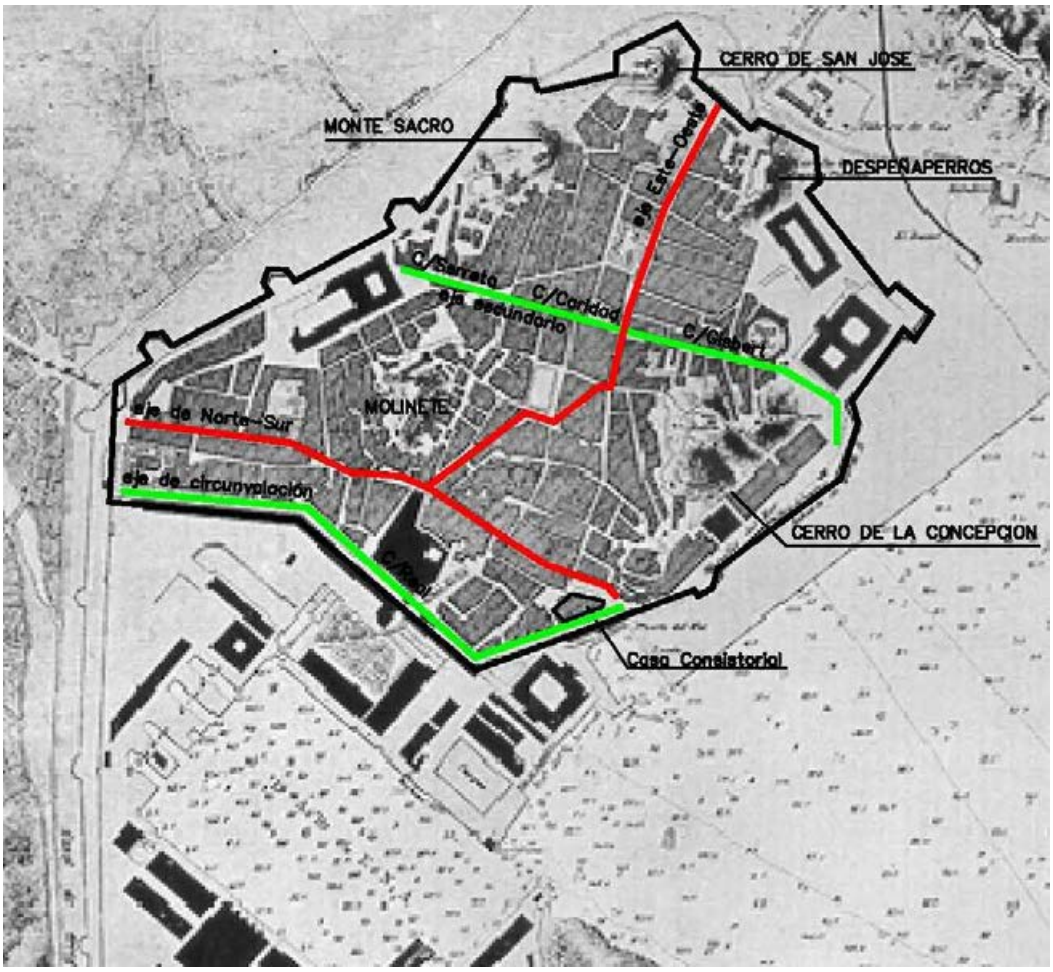


Figura 1. Comisión Hidrográfica mandada por don José Montojo y Salcedo. 1875-76. Detalle del plano de la Ciudad, Puerto y Arsenal de Cartagena. Apéndice del tomo III. A.H.M. Cartagena.

fue una de las últimas en demolerlas, pese a la oposición del estamento militar y de ciertos sectores civiles, y por tanto con escaso suelo urbano disponible, con poco margen para una ambiciosa transformación interior y, por su peculiar situación geográfica, con escasas posibilidades de expansión.

Hacia 1860, la ciudad experimenta un auge económico debido al desarrollo de la minería y por consiguiente de las industrias derivadas, lo que genera a la vez un intenso tráfico portuario. Esta situación atrae nuevos contingentes humanos que incrementan la población en una urbe no preparada para acogerlos.

Es a partir de esta década cuando se pone de manifiesto una serie de acontecimientos que inciden en su morfología urbana, en sintonía con las transformaciones que de manera generalizada se daban en otras ciudades españolas: 1862, creación de la línea de ferrocarril Madrid-Cartagena; 1863, inicio de reformas en el interior del recinto con la apertura de nuevas calles; 1867, ampliación de las instalaciones portuarias con la construcción del frente marítimo; 1900, demolición sistemática de las murallas y aprobación del Plan de Ensanche e inicio de obras.

La guerra cantonal (1873-74), que tuvo como una de sus consecuencias la destrucción de gran parte del recinto, ofreció la oportunidad de disponer de gran cantidad de suelo para la realización de las transformaciones urbanas y la renovación del parque de edificios.

Figura 2. Tomás Rico Valarino. Detalle del plano de la Ciudad, Puerto y Arsenal de Cartagena. 1909. A.H.M. Cartagena

La fisonomía de la ciudad a finales del siglo XIX queda reflejada en el plano de don José Montojo y Salcedo (1875-76). Se aprecia al norte la zona pantanosa de El Almarjal; al sur la bahía; al Este una zona montañosa, y a poniente las instalaciones navales del Arsenal. En el recinto se elevan cinco colinas: Monte Sacro (norte); Cerro de la Concepción, Despeñaperros y San José (Este); y Molinete (noroeste). Entre ellas y acotado por el cinturón de murallas, se distribuye el tejido urbano.

En 1891 comienza el derribo del lienzo de muralla en las inmediaciones del puerto [1].

En 1894 se comienza la elaboración del 'Proyecto de Ensanche, Reforma y Saneamiento de Cartagena' [3], aprobado el 27 de marzo de 1900 por el pleno municipal, precisamente el mismo año en el que se inician las obras de la nueva Casa Consistorial[2] .

En 1909 el arquitecto municipal don Tomás Rico Valarino (autor del proyecto del nuevo edificio municipal) elabora un documento gráfico en el que incorpora las conexiones de los ejes norte-sur del recinto con el ensanche ya urbanizado, además de la apertura de nuevas calles en el centro histórico, la ubicación del nuevo Palacio Consistorial y la desaparición del tramo de muralla próxima al mismo.

2. EL PALACIO CONSISTORIAL.

Antecedentes.

A la necesidad de una reforma interior de la ciudad, se une la de dotarla de una serie de edificios singulares que alberguen las instituciones locales, realidad que ya se manifiesta en otras ciudades europeas y españolas.

Hay que considerar la singularidad de Cartagena desde su vertiente de plaza fuerte, pues es una urbe que desde su fundación está fuertemente militarizada y en la que el poder castrense es omnímodo.

Al parecer, desde la Edad Media contaba con una Casa del Concejo, aunque documentalmente se tiene constancia de ella desde la promulgación de la pragmática de los Reyes Católicos, obligando a las poblaciones de cierta relevancia a dotarse de una estructura municipal y un edificio que la albergase.

Casal Martínez en su 'Catálogo de los Bienes de Propios del Excmo. Ayuntamiento de Cartagena', manifiesta: "...en virtud de la pragmática expedida en Toledo por los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel para que en todas las ciudades y villas del Reino se construyesen Casas Grandes para los Ayuntamientos y Concejos..." [4].

Pero esta edificación de pobre factura contrastaba con los edificios relevantes que poseía el estamento militar, tanto en tamaño como en calidad material y ubicación. No obstante, la Casa del Cabildo cartagenera se levantó en un lugar destacado de la población, próxima al muelle comercial, aledaño a la muralla, en zona muy poblada y transitada.

El cronista de la ciudad Casal Martínez así lo constata: "...se acordaron corridas de toros en la Plaza Mayor y frente a la Casa del Concejo, para que desde sus balconadas y galerías pudieran las autoridades y gente principal presenciar el espectáculo. Al no resultar suficientemente amplio dicho espacio ciudadano... se compraron algunos edificios vecinos, propiciándose con ello algún ensanche, ampliación que se completo en el año 1592" [5].

Se confirma por diversos autores y queda reflejado en las actas del cabildo que el precario estado del edificio es una constante a través de los siglos. Preocupación permanente por parte de los concejales, que en el año 1890 llegaron a manifestar a través de una moción ante el pleno municipal: "los concejales que suscriben, tienen el honor de proponer a V.E. se sirva a acordar que por el Arquitecto Municipal, se forme un anteproyecto para reedificar la Casa Consisto-

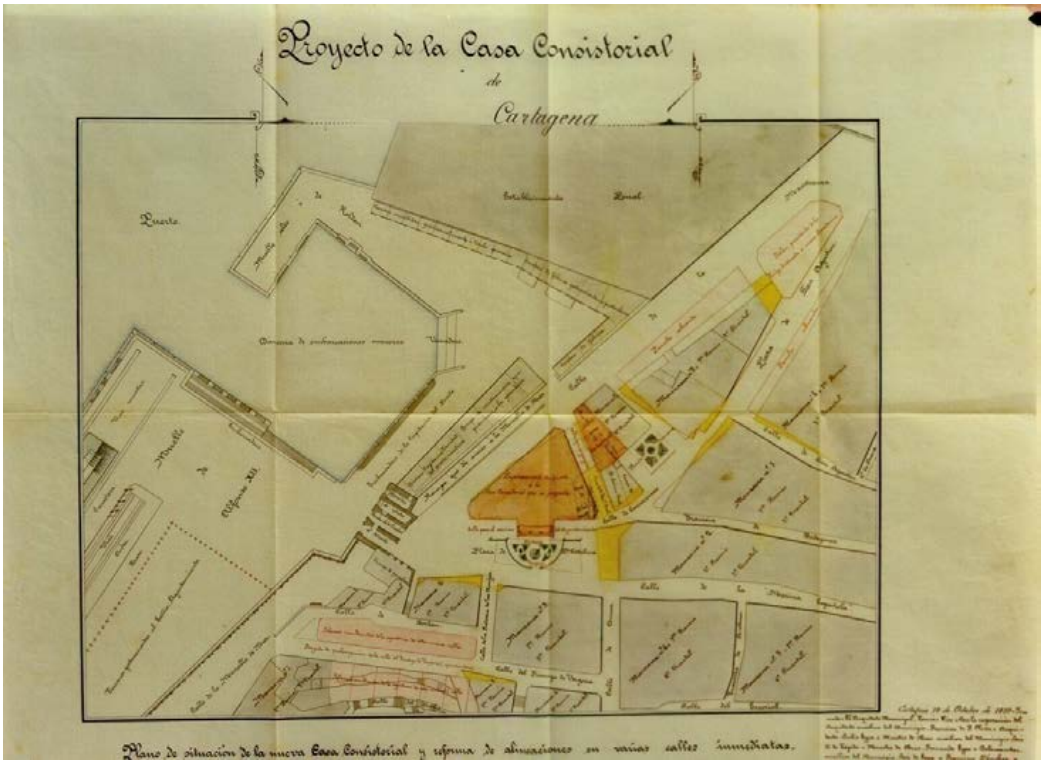


Figura 3. Plano de proyecto. Situación de la Casa Consistorial. Cartagena. Tomás Rico Valarino. 1899. A. H.M. Cartagena.

rial en el mismo punto en que hoy se encuentra, estableciéndose en ella todos los servicios Municipales, los Juzgados y la Audiencia…" [6].

Este lamentable estado es mencionado por Amador de los Ríos en su 'España: sus monumentos y artes', quien al escribir sobre Cartagena explica: "…al extremo meridional de la calle de la Marina Española, plantada de palmeras enanas, se abre la Plaza de Sta. Catalina; y en uno de los frentes que la encuadra, demandando a la ciudad nueva y más decorosa fábrica, levantase el edificio insignificante y no del mejor gusto, donde se hallan a la par establecidas las Casas Consistoriales y la Aduana…"[7].

En 1892 se demuele el edificio y en 1907 se inaugura el nuevo.

El conocimiento de lo expuesto es importante pues el Palacio Consistorial, heredero de los Concejos, Casas Consistoriales o Regimientos precedentes, ocupará la misma ubicación, realizando similares funciones y convirtiéndose en el agente generador y articulador de nuevos espacios urbanos.

El actual Palacio Consistorial.

La arquitectura pública española del último tercio del siglo XIX se construye con la intención de satisfacer distintos fines: dotar a las ciudades de una infraestructura administrativa acorde con los nuevos tiempos y albergar al poder civil en un edificio adecuado del que carecían. Ser también la imagen de la autoridad municipal y contrapeso al poder militar, que en ciudades como Cartagena era muy importante, y en el que las relaciones entre ambos estamentos no estaban exentas de dificultades. Ordenaron el área de la ciudad en donde se asentaban, potenciando el espacio de plaza heredado, creando incluso otros y otorgándoles el carácter de hito urbano, elemento articulador y referente ciudadano.

Con estos postulados de monumentalidad, símbolo, hito, posición estratégica, respeto, etc se proyecta y construye el nuevo Palacio Consistorial de Cartagena.

El edificio se diseña dentro de los postulados eclécticos, con una potente impronta clásica, aunque este lenguaje se reelabora y

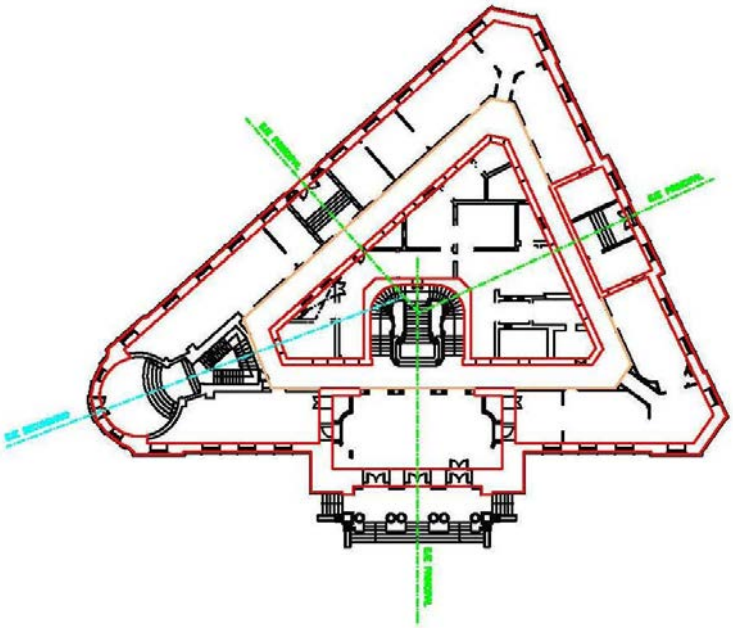


Figura 4. Plano de la planta baja del Palacio Consistorial. Cartagena. Juan Antonio Serrano Molina. 1998. Murcia.

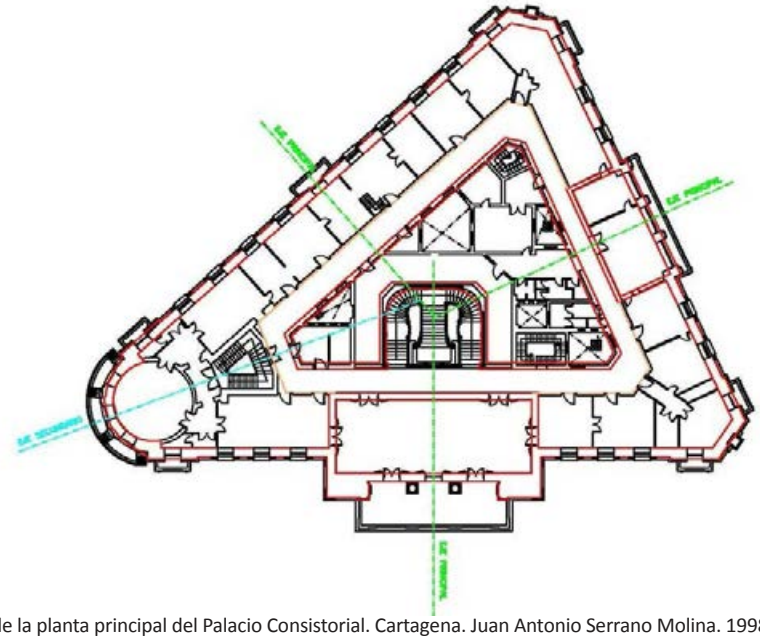


Figura 5. Plano de la planta principal del Palacio Consistorial. Cartagena. Juan Antonio Serrano Molina. 1998. Murcia.

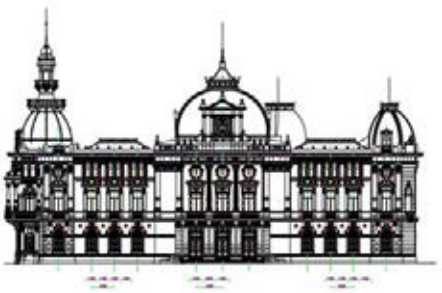


Figura 6. Plano de la fachada principal del Palacio Consistorial. Cartagena. Juan Antonio Molina Serrano. 1998. Murcia.

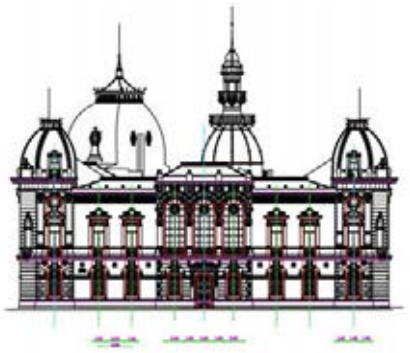


Figura 8. Plano de la fachada oeste del Palacio Consistorial. Cartagena. Juan Antonio Molina Serrano. 1998. Murcia.

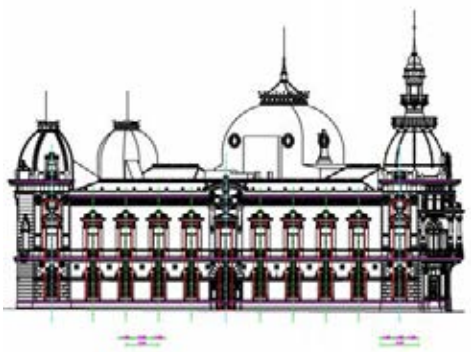


Figura 9. Plano de la fachada este del Palacio Consistorial. Cartagena. Juan Antonio Molina Serrano. 1998. Murcia.

descontextualiza y en la etapa del cambio de siglo comparte protagonismo con las corrientes 'art nouveau' emergentes llegando incluso a un eclecticismo modernista.

Son continuas las referencias a la ciudad tanto en exteriores como en interiores, lo que unido a la utilización de materiales nobles, otorga al edificio ese carácter de monumento. Se asumen los adelantos tecnológicos que proporcionan el hierro y el hormigón armado, combinados con los sistemas constructivos tradicionales.

En la memoria de proyecto figuran anotaciones del autor, Tomás Rico Valarino, sobre el estilo elegido: "…hemos elegido aquél que viene a representar la época de la restauración de esta ciudad y que simboliza para nuestra España la de su renacimiento…". Sigue el arquitecto: "… para estas fachadas la fuente de inspiración fue el Alcázar de Toledo y las obras zaragozanas del renacimiento español…", que se materializa en el edificio cartagenero en los cuerpos laterales de las fachadas o en la triple arcada del alzado oeste.

Respecto a la funcionalidad del edificio, el arquitecto manifiesta en la Memoria: "… el cuerpo bajo debe participar algo de la vía pública, el cuerpo central superior necesitaba galerías o grandes balcones para que los elegidos den cuenta al pueblo de los intereses colectivos a su cargo y una torre horario deberá siempre coronar la obra arquitectónica…" [8].

Nikolaus Pevsner, en su 'Historia de las tipologías Arquitectónicas' deduce que los planteamientos de los edificios administrativos de la etapa que nos ocupa e incluso actuales, responden a los esquemas tradicionales de época medieval: las funciones de carácter público en plantas baja y última, las de representación en la principal y las administrativas en las restantes. Por consiguiente nuestro edificio municipal se atiene al mencionado esquema medieval, de lo que deja constancia en la Memoria el autor del proyecto [9].

El Palacio Municipal, de configuración triangular, se levanta en la misma ubicación que las antiguas Casas Consistoriales (extremo del eje principal Norte-Sur), aunque aumentando su superficie. Se encuentra próximo a la muralla, lienzo que durante la redacción del proyecto seguía en pie y que casualmente fue demolido al poco de comenzar las obras, lo que permitió la creación de un nuevo espacio urbano.

Esta apreciación es importante porque, como se desprende de las diferencias que

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 263-272 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

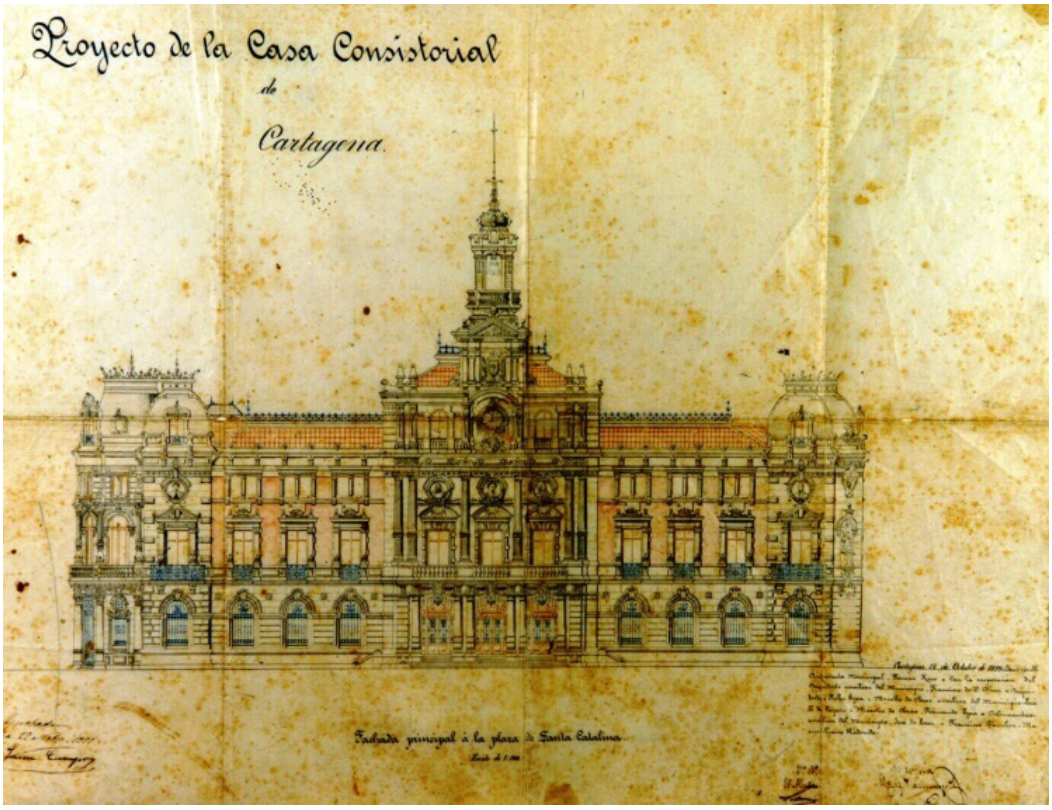


Figura 7. Fachada principal de la Casa Consistorial. Cartagena. 1899. Tomás Rico Valarino. A.H.M. Cartagena.

pueden derivarse de la comparación entre los planos inicial y final del emplazamiento del edificio [Fig. 4], el único elemento que se mantiene es la plaza (orientación Este), permaneciendo el resto de frentes encorsetados entre calles. Esta disposición, que cambiará en el transcurso de las obras, generará espacios más amplios y convertirá al inmueble en elemento articulador de los espacios indicados anteriormente. Por tanto es un edificio orientado al mar y abierto a tres espacios públicos relevantes.

Es un edificio de geometría sencilla, en tres alturas, con ejes de simetría en donde se posicionan los distintos accesos, convergentes en el núcleo central de escaleras. Otros elementos de comunicación vertical se distribuyen estratégicamente en las plantas. En la orientación SE, a modo de proa y desde donde se visualizan las instalaciones portuarias y la bahía, se ubican las dependencias de la alcaldía.

Interesante es la jerarquización de espacios que se concatenan en el eje del acceso principal. Desde un espacio público con carácter de plaza y por tanto abierto, se suceden uno semiabierto, cubierto en su parte superior, y dos interiores, el último a doble altura y coronado por un lucernario que permite la entrada de un gran caudal de luz natural, lo que enfatiza la posición central de la escalera. Por tanto, el visitante transita por una secuencia de espacios modulados y fija su atención en el extremo del mencionado eje. En los tres niveles se distribuyen diversas dependencias administrativas, con el salón de plenos, la sala de concejales y despacho de Alcaldía en la planta principal.

Las fachadas responden a una organización muy académica, mediante ejes de simetría y ritmos repetitivos en las tres, con similares esquemas compositivos. El edificio ofrece una secuencia de ejes verticales, con triple disposición de vanos en el alzado principal

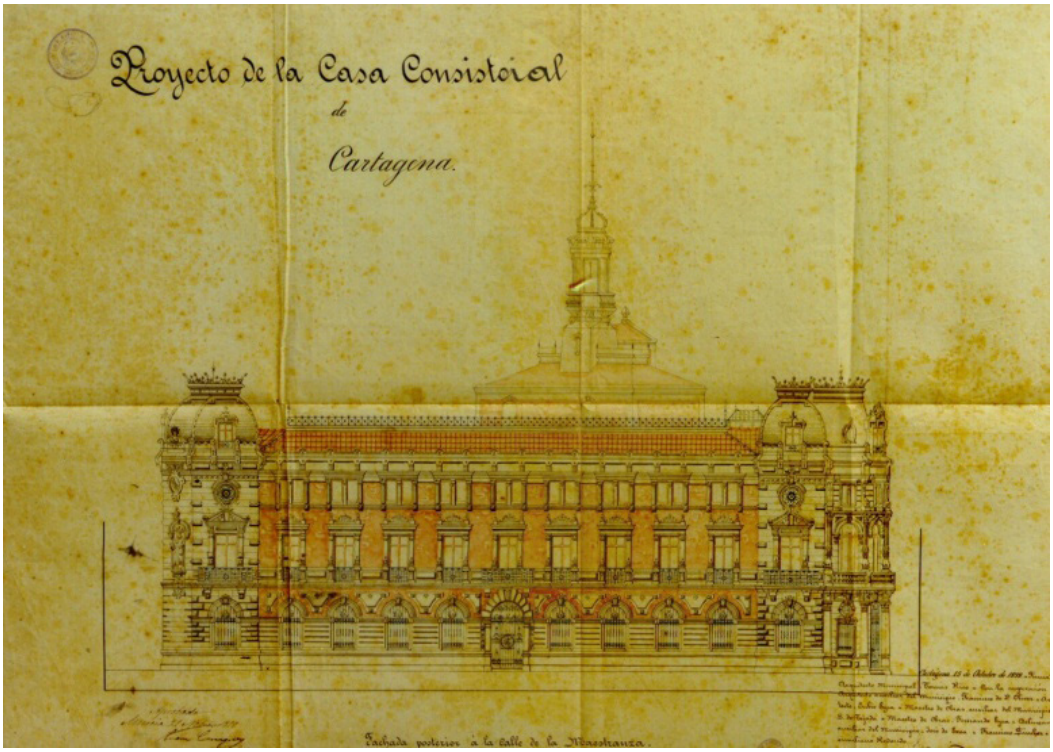


Figura 10. Fachada posterior de la Casa Consistorial. Cartagena. 1899. Tomás Rico Valarino. A.H.M. Cartagena.

y doble en los restantes, junto con arcos de medio punto en el primer nivel y adintelados en los otros, que establecen correctamente la proporción hueco-macizo. Esta composición queda equilibrada con la compartimentación horizontal formada por los elementos del zócalo, las impostas de separación entre plantas y la cornisa de coronación. El despiece de sillería en granito de la planta baja le proporciona la sensación de firmeza y asentamiento en el terreno, en contraste con la blancura y ligereza del mármol del resto del lienzo.

Destaca el cuerpo columnario central de la fachada principal, que se adelanta hacia la plaza, se corona con una gran cúpula rectangular de cuatro paños y sustenta el escudo de la ciudad. Es un elemento de gran carga compositiva.

Relevante es así mismo el volumen circular del extremo izquierdo de la mencionada fachada (rompe la perfecta simetría del frente), que se erige como elemento de charnela entre alzados contiguos, contiene la caja del reloj y se corona con esbelta cúpula de doble curvatura vertical rematada por el cuerpo de campanas, orientándose directamente hacia el mar.

La gran cúpula de fachada, así como la circular, constituyen una variación respecto al proyecto inicial en el que se mantenía una absoluta simetría.

Las esquinas del edificio se achaflanan mediante cuerpos coronados por cúpulas de cinco hojas que actúan a modo de cierre de las fachadas. Son volúmenes ligeramente adelantados, que destacan por las dobles pilastras rematadas por alegorías de la ciudad y están revestidos por material granítico gris que les aporta solidez. Figura7

El resto de alzados no experimentó cambios . Estas cúpulas, de inspiración francesa, muy utilizadas en toda la arquitectura europea del momento y revestidas de escamas de cinc, así como otros elementos arquitectónicos comunes, aparecen en los ayuntamientos de Bilbao (1883-1892)[10], La Coruña (1904-1927)[11], Valencia (1905-1930)[12, 13] y Valladolid (1901-1908) [14], así como en la escuela de Ingenieros de Minas (1886-93) y Ministerio de Fomento (1891-97) ambos en Madrid [15]. Todos ellos

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 263-272 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

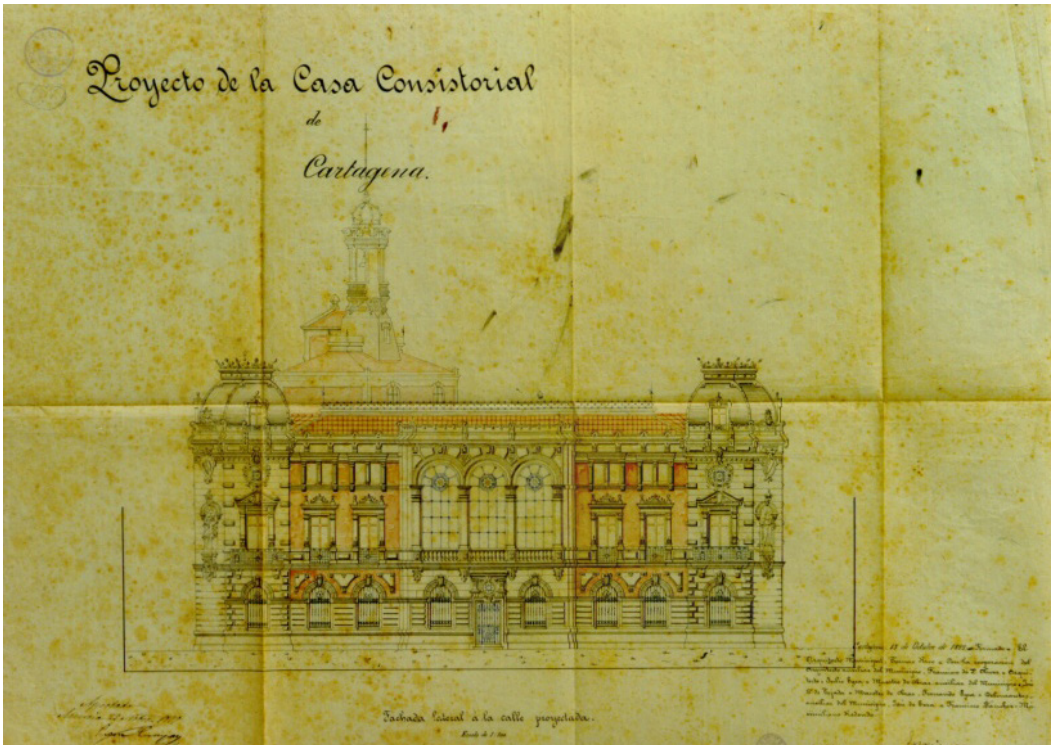


Figura 11. Fachada lateral de la Casa Consistorial. Cartagena. 1899. Tomás Rico Valarino. A.H.M. Cartagena.

son edificios que cuentan con simetrías, ritmos, elementos compositivos y escultóricos, etc., comunes en sus distintas fachadas. Figura 10 y 11.

Exponer que en el transcurso de las obras se cambiaron los materiales de fachada, a base de ladrillo visto y forja en los balcones, por sillería y balaustres de mármol blanco macael y granito gris.

Especial mención sobre la incorporación de los avances técnicos de la época. La utilización de materiales históricos, el hierro, el hormigón con nuevos fines, en sistemas estructurales que sustituyeron, en parte, a los entramados murarios portantes y a forjados tradicionales. Es de destacar el empleo que Rico hace de losas armadas en sustitución de los dobles tableros de madera y los revoltones cerámicos sobre perfilería metálica y el uso generalizado del cemento (tal y como reflejan los capítulos de materiales, mediciones y presupuestos). Aparecen como habituales las instalaciones de suministro de electricidad, agua corriente, saneamiento, los pavimentos hidráulicos, así como las grandes superficies acristaladas que se materializan en el gran lucernario sobre la escalera imperial y que conviven con los tradicionales.

Todo ello es consecuencia de la constante actualización de conocimientos de los arquitectos españoles del cambio de siglo, la mayoría no residentes en grandes ciudades, con los inconvenientes que ello conllevaba y que se mantenían al corriente de los avances del momento a través de viajes, contactos personales y consulta y lectura de publicaciones especializadas.

Su talón de Aquiles fue el deficiente terreno de apoyo, agravado con el incremento de peso del propio edificio en el transcurso de las obras. Los problemas comenzaron a manifestarse desde el comienzo de las obras, hecho reflejado en la constante preocupación tanto del arquitecto como de la propia Corporación municipal, como reflejan las actas capitulares de la época.

3. CONCLUSIONES

Cartagena, al socaire de un periodo de bonanza económica, erigió un nuevo edificio municipal, diseñado según las corrientes arquitectónicas imperantes en Europa en el último tercio del siglo XIX y principios del XX. En él se aúnan estética, grandiosidad, tecnología avanzada y funcionalidad. Inaugurado el 8 de abril de 1907 conjuntamente por los Reyes de España y de Inglaterra, solucionó durante un dilatado periodo de tiempo las deficiencias y carencias que durante siglos arrastraron las antiguas Casas Consistoriales, siendo ejemplo de una tipología de edificio institucional extendida por toda Europa.

NOTAS

1. Casal Martínez, F. Las calles de Cartagena, página 191. Cartagena 1986.
2. Ayuntamiento de Cartagena. Acta Capitular, 26-1900.
3. Ayuntamiento de Cartagena, acta capitular, 23-12-1894.
4. Casal Martínez, F. *Catálogo de los Bienes de propios del Excmo. Ayuntamiento de Cartage na*. Cartagena, 1924.
5. Casal Martínez, F. "El Galeón de la Plaza Mayor". Artículo aparecido en El Noticiero de Cartagena, 19-12-1946.
6. Libro de Cabildos, 1890, anotación 26-04, f. 150-150 v. Casa Consistorial.
7. Amador de los Ríos, R. *España: Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Murcia y Albacete.*
8. Proyecto de Palacio Municipal de Cartagena, Archivo Histórico Municipal.
9. Pevsner, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
10. *Rehabilitación del teatro Arriaga de Bilbao*. Bilbao.
11. Edificios Públicos: Casas Consistoriales, proyecto. Archivo Histórico Municipal, La Coruña.
12. *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. Diputación de Valencia; Giménez, E. y Llorens, T.
13. "La imagen de la ciudad", pág. 160, *Hogar y Arquitectura*, núm. 86.; Archivo Histórico Municipal: Casa Consistorial, Valencia.
14. Martin González, J. J. *Catálogo Monumental de la Provincia de la ciudad de Valladolid,* Institución Cultural Simancas, Diputación de Valladolid, 1976
15. Navascués Palacio, P. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.

BIBLIOGRAFIA

Amador de los Ríos, R. (1981). "España: Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Murcia y Albacete". Barcelona.

Andrés Sarasa J. L. (1982). "Cartagena, estudio de geografía urbana". Cartagena.

Andrés Sarasa J. L. (1982). "Cartagena, crecimiento demográfico y desarrollo industrial". Cartagena.

Casal Martínez F. (1923). "El libro de la ciudad de Cartagena". Cartagena.

Casal Martínez F. (1930). "Historia de las calles de Cartagena". Cartagena.

Casal Martínez F. (1924). Catálogo de los Bienes de Propios del Excmo Ayuntamiento de Cartagena. Cartagena.

Giménez E. y Llorens T. "La imagen de la ciudad", Hogar y arquitectura, núm. 86.

Lorente Junquera M. (1916). "La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX". Madrid.

Martín González J.J. (1976). "Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid". Diputación de Valladolid. Valladolid.

Martínez Rizo I. (1894). "Fechas y fechas de Cartagena". Cartagena.

Martínez Rizo I. (1886). "Apuntes de la Historia de Cartagena". Cartagena.

Mediavilla J. (1929). "Cartagena y las aguas de la Región de Murcia", tomo III. Cartagena.

Navascués Palacio P.(1974). "El problema del eclecticismo en la arquitectura española". *R. I. E.* núm. 114, Madrid.

Navascués Palacio P. (1973). "Arquitectura y arquitectos madrileños del S.XIX". Instituto de Estudios Madrileños. Madrid.

Nicolás Gómez D. (1993). "Arquitectura y Arquitectos del siglo XX en Murcia". Murcia.

Peñín A. (1978). "Valencia 1874-1959, ciudad, arquitectura y arquitectos". Valencia.

Pérez Rojas F. J. (1979). "Cartagen*a"*. Murcia.

Pérez Rojas F. J. (1986). "Cartagena 1874-1936: Transformación urbana y arquitectura". Cartagena.

Pérez Rojas F. J. "Notas sobre Cartagena y su proyecto de Ensanche". Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Madrid.

Pevnes N. (1979). "Historia de las Tipologías Arquitectónicas". Biblioteca de Arquitectura. Barcelona.

Simó T. (1973). "La arquitectura de la renovación urbana de Valencia". Valencia.

Torres Sánchez R. (1986). "Componentes demográficos de una ciudad portuaria en el antiguo régimen. Cartagena en el siglo XVIII". Cartagena, S. A. Cartagena.

Villasante F. (1915). "Cartagena histórica: Cartagena 1911". Madrid.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA CASA MAESTRE. EL MODERNISMO PLENO EN CARTAGENA

THE CASA MAESTRE. ART NOUVEAU INCARTAGENA

José Antonio Rodríguez Martín, Juan Ignacio Ferrández García

José Antonio Rodríguez Martín, jarm.at@gmail.com
Juan Ignacio Ferrández García, juanignacioferrandez@gmail.com

RESUMEN

La Casa Maestre de Cartagena supuso un hito en la arquitectura modernista de la ciudad, además de suponer un antes y un después en el desarrollo de este importante movimiento cultural y arquitectónico. El edificio fue encargo de D. José Maestre Pérez al arquitecto Marceliano-Coquillat y Llofríu, el que realizara diversos edificios modernistas en el ensanche de Barcelona. Sin embargo, el proyecto está firmado tanto por Marceliano como por Víctor Beltrí, y este último se encargó, además, de la dirección de obras.

El propietario, D. José Maestre, fue un importante personaje de la época, que llegó a ocupar, entre otros, los puestos de Diputado, Senador, Gobernador del Banco de España y Ministro de Fomento con Antonio Maura.

Por otro lado en el edificio se puede contemplar la impresionante estética modernista, la calidad constructiva de su fachada, así como los magníficos interiores que aún se conservan en su mayor parte, y en el que participaron las principales casas industriales de España.

Por todo ello, este trabajo intenta mostrar el trabajo de investigación realizado por los autores para poder sacar a la luz aquellos datos sobre el edificio que son, hasta ahora, totalmente desconocidos. Se analizará a los protagonistas del edificio, tanto arquitectos como principales industriales, la calidad constructiva, la estética y ornamentación empleada, así como la influencia del propietario en la vida social y urbana de la ciudad.

Palabras clave: Cartagena, modernismo, Maestre, Beltrí, Coquillat

ABSTRACT

The Casa Maestre in Cartagena represented a landmark in the Art Nouveau architecture of the city, besides of being and before and after on the development of this important cultural and architectural movement. The house was commissioned by Mr José Maestre Pérez to the architect MarcelianoCoquillat y Llofríu, who built several Art Noveau buildings on the Eixample of Barcelona. Nevertheless the project is signed for both Marceliano and Víctor Beltrí and the last one was in charge of the works management too.

The owner Mr. José Maestre was an important figure of this period that became among others Deputy, Senator, Bank of Spain Governor and Ministry of Development with President Antonio Maura.

On the other side in the building you can see the impressive Art Nouveau aesthetic, the construction quality of the facade, and also the magnificent interiors that are most of them preserved and were made by the main industrial companies of Spain.

Therefore, this study try to show the work of research made by the authors to reveal those data about the building that were completely unknown until now. The protagonists of the building will be analyzed, architects and main industrial companies, construction quality, aesthetic and ornamentation and the influence of the owner in social and urban life of the city. For all this,this paper attempts to show the research work carried out by Authors Exposing Those Data Building upon the son, now up, totally unknown. One the protagonists of the building, of both the architect and the owner, as of Industrial major who participated in its construction and decoration, construction quality, aesthetics and ornamentation used will be discussed.

Keywords: Cartagena, Art Nouveau, Maestre, Beltrí, Coquillat

1. INTRODUCCIÓN

El modernismo llegó a Cartagena de la mano del arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862- Cartagena 1935). Los estudios los realizó en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, teniendo como profesores a los entonces eclecticistas Augusto Font i Carreras, Lluís Domenech i Montaner o José Vilaseca y Cánovas, de los que obtuvo sus primeras inspiraciones. Víctor Beltrí estudió con una generación de arquitectos de carácter revolucionario con afán de cambiar las cosas y de donde surgió la arquitectura modernista. Beltrí estuvo trabajando en Tortosa, Gandía e incluso Murcia, hasta que llegó

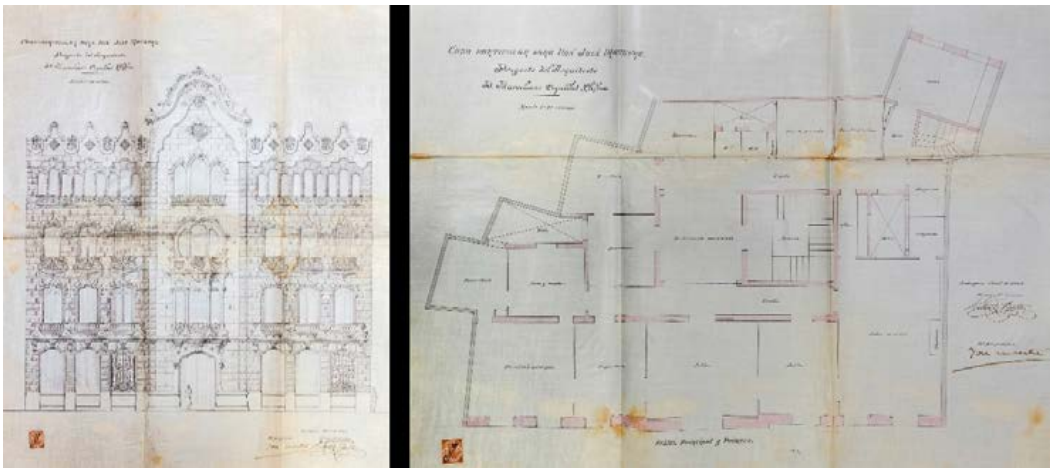


Figura 1. Planos originales del Proyecto de la Casa Maestre, fechados en abril de 1906. Título: Casa Particular para D. José Maestre. Proyecto del Arquitecto Marceliano Coquillat Llofriu. En Cartagena abril de 1906. El arquitecto Director Víctor Beltrí. Fuente: Archivo Municipal de Cartagena.

a Cartagena hacia 1897. Las ideas modernas de Beltrí ya las había dejado caer en los destinos anteriores, en proyectos que no se llegaron a ejecutar por falta de presupuesto. Sin embargo, en Cartagena, Beltrí encontró la situación económica y social necesaria para desarrollar su creatividad. Lejos de lo que ocurría en el resto del sureste español, la burguesía sí que se atrevió en Cartagena a realizar edificios "diferentes". Así llegaron las primeras muestras modernistas, como la Casa Cervantes (1900) o el Palacio de Aguirre (1901). Esta primera hornada todavía tenía cierta rigidez académica que se soltó con la llegada de la Casa Maestre, cuya expresión y dinamismo sirvió de punto de inflexión en la arquitectura modernista de la ciudad.

La Casa Maestre fue encargada por José Maestre Pérez a los arquitectos Marceliano Coquillat y Víctor Beltrí. Quizás el aire fresco lo trajo Marceliano por ser un arquitecto que estaba trabajando en Barcelona y, por tanto, con las ideas modernas más a la mano. Aunque también es sabido que Beltrí realizaba continuos viajes a Barcelona y a exposiciones universales, además de estar al día de lo que ocurría en Barcelona y las principales capitales europeas a través de conocidas revistas de arquitectura.

2. LA FAMILIA MAESTRE

José Maestre Pérez nació el 31 de agosto de 1866 en Murcia, donde pasó su infancia hasta que se fue a Madrid a estudiar medicina, licenciándose en el año 1887 y doctorándose en 1887. Era el segundo de tres hermanos, y los tres se dedicaron a la medicina. Su primera plaza como médico interino será en Portmán, en 1888. Su vida se vincula rápidamente con la Portmán minera, con la Unión y con Cartagena. En 1889 funda el "Círculo Obrero" y realiza conferencias y artículos relacionados con su profesión de médico. Desde un principio establece relación con la familia Zapata y no en vano en el año 189[1] contraerá matrimonio con Visitación Zapata Hernández, una de las hijas de Miguel Zapata Sáez, el Tío Lobo, reconocido empresario minero originario de San Javier que acabó con importantes negocios mineros en la sierra de La Unión y Cartagena. Con Visitación llegó a tener 5 hijos: José, Visitación, Francisca, Tomás y Miguel. Visitación morirá a los pocos días de dar a luz al quinto de sus hijos, en 1903. En 1905 volvió a casarse con la hermana de su anterior esposa, Mª Obdulia Zapata Hernández, con la que tendrá otros 8 hijos: Juana, Mª Obdulia, Joaquín, Francisco Javier, Antonio, Alfonso, Lorenzo y Juan.

Desde el comienzo de las relaciones con la familia Zapata se fraguaron importantes proyectos empresariales de futuro. En el año 1890, Miguel Zapata Sáez crea la Maquinista de Levante, fundición relacionada con la actividad minera y con la construcción. La creación de esta empresa permitió que en 1891

Figura 2. Imágenes antiguas de la Casa Maestre. Izquierda fotografía tomada en los años 70 cuando el Banco Hispanoamericano había desmontado el mirador y parte de la ornamentación del edificio. (Colección José Antonio Rodríguez Martín). Derecha Casa Maestre en los años 20 donde se puede apreciar el aspecto originbal (Fototipia Thomas. Colección José Antonio Rodríguez Martín)

José Maestre Pérez entrara a formar parte del empresariado familiar de los Zapata.

A partir de este momento la evolución del personaje es espectacular y llegará a ser una alta y reconocida personalidad a nivel nacional. Como ya hemos comentado tuvo dos matrimonios con un total de trece hijos. Ejerció como médico, minero, comerciante, contratista de obras públicas; Director de la Compañía de Seguros el Día, Diputado Provincial, Alcalde de La Unión, Senador, dos veces Ministro, Gobernador del Banco de España o Presidente de la Junta de Obras del Puerto de Cartagena. También impulsó numerosas obras de beneficencia y fue sensible con la sociedad obrera, estando presente en todas las Juntas mineras, Comisiones y Presidencias de la cuenca minera de Cartagena, y un largo etc.

Uno de los logros más importantes de la carrera empresarial de José Maestre fue la creación de La Constructora Moderna de Cartagena en el año 1902. La empresa la crearon los socios José Maestre, Luis Aguirre, el arquitecto Pedro Cerdán y Manuel Manrique de Lara. Con esta empresa compraron una serie de manzanas en el Ensanche de Cartagena para construir hotelitos de lujo para la burguesía. El primero de ellos se realizó en el año 1904 y hoy es un centro hospitalario en la Alameda de San Antón. Además José Maestre promovió varias edificaciones en el Ensanche y en el centro de la ciudad, probablemente fruto de la vinculación con diversos negocios.

Tras la muerte de Miguel Zapata Hernández en 1912, el hijo varón heredero de las empresas familiares, José Maestre, pasará a ser el regidor de todas las empresas. Así en el año 1913 se aglutinan todas en la "Mancomunidad Miguel Zapata e hijos" donde José Maestre figura como Administrador General. Dentro de la Mancomunidad de empresas se aglutinó la Maquinista de Levante. La sensibilidad de José Maestre con la clase obrera se vio reflejada en la denominada "Fiesta del Taller", acontecimiento anual donde se sorteaba una vivienda entre los obreros de "La Maquinista de Levante". El sorteo tuvo una inmensa repercusión social y la prensa se hacía eco de tan curiosa fiesta. Entre los años 1914 y 1924 se hicieron ocho donaciones de viviendas a sus obreros.

Temporalmente deja la política para dedicarse a los negocios familiares, pero cuando fallece su suegro Miguel Zapata Sáez vuelve

Figura 3. Imagen actual de la fachada principal de la Casa Maestre. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

de nuevo a la política. Conciliará los negocios familiares con la política hasta el año 1924 en que cesa de nuevo su actividad política con el advenimiento de la Dictadura de Primo de Rivera. Entra en una etapa familiar y la vejez se va apoderando de José hasta su muerte en el año 1933.

3. EL EDIFICIO

José Maestre puso pronto las miras en Cartagena para establecer su residencia familiar. En 1900 ya tenía tres hijos y buscó una finca donde poder realizar su nueva vivienda. En julio de 1900 compra el número 19 de la Plaza San Francisco con el fin de hacer la reforma correspondiente. Los avatares políticos y familiares no le dejan demasiado tiempo y en marzo de 1901 aprovecha la oportunidad de comprar también el número 20 de la Plaza, lo que le permitía unir ambas fincas para realizar una importante vivienda a la altura de sus circunstancias económicas. Ese mismo año ocupa el cargo de Presidente de la Junta de Obras del Puerto de Cartagena, lo que le obliga a realizar continuos viajes a Madrid. La muerte de su mujer en 1903 paraliza sus pretensiones y no es hasta la llegada del nuevo matrimonio, en 1905, cuando piensa definitivamente en levantar su definitiva vivienda familiar.

En el año 1906 encarga el proyecto al arquitecto ilicitano Marceliano Coquillat y Llofriú, que en esos momentos tenía establecida la residencia en Barcelona. Probablemente José Maestre quedaría abrumado por la arquitectura modernista de Barcelona y quiso imprimir ese carácter en su nueva residencia en Cartagena. Curiosamente no dejó de contar con el arquitecto que llevaba años trabajando para la familia, Víctor Beltrí y Roqueta, quien se encargará de la dirección de obras del edificio y que, como dato anecdótico y singular, firma también los planos[1].

La exquisitez y el detalle con el que están realizados los planos permiten hacer una idea del valor que confería el encargo. En una época en la que primaban las reformas de edificios, se realizó el derribo completo de los anteriores y se realizó una vivienda completa de nueva planta.

Figura 4. Detalles de la ornamentación en piedra de la fachada de la Casa Maestre. Fotografías de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

José Maestre reservó el bajo para oficinas y su propio despacho, disponiendo en los pisos primero y segundo las estancias familiares. El tercero será destinado a servicio de la vivienda.

El edificio a realizar, de cuatro plantas de altura y de forma irregular, tuvo que suponer mucho tiempo realizar su construcción. Como pasará con la Casa Zapata, que realizará su cuñado años después, la fachada se realiza completamente con sillares de piedra, aspecto que sorprende debido al predominio absoluto en Cartagena de fábricas de ladrillo revestidas o vistas con detalles ornamentales en piedra artificial, existiendo en la ciudad en Cartagena varias casas de reconocido prestigio. Este es un aspecto más de la singularidad con que se trató este edificio, donde no se escatimó en medios económicos para conseguir un edificio lujoso, pero a la misma vez cómodo y moderno. Y todo ello provocó, muy probablemente, el retraso en su construcción. En febrero de 1908, José Maestre y Obdulia Zapata establecerían definitivamente su residencia en esta vivienda.

En el año 1940 se vendió al Banco Hispano Americano, SA. Para establecer las oficinas del banco en el bajo la primera reforma alteró el acceso principal y el primer tramo de la escalera original. Posteriormente la cartelería afectaría claramente a la imagen de la fachada. En una época donde el modernismo era incluso denostado, no repararon en eliminar de la fachada todos aquellos elementos que les molestaran para colocar cómodamente su cartelería. Así en 1968 el Banco eliminó el mirador de piedra, la balaustrada original del primer piso y la coronación del edificio, que quedó totalmente mutilado.

En el año 1979, Julio Más organizó una campaña para convencer al Banco de la necesidad de proceder a la restauración de tan singular edificio para devolverle el esplendor original. Finalmente lo consiguió y la empresa Rember Ibérica, SA en base a los planos originales y las fotografías de los distintos elementos ornamentales pudo reconstruir por completo aquellos elementos que habían sido eliminados 10 años antes. En el año 1982 el Delegado del Ministerio de Cultura tomó el acuerdo con la Comisión de Patrimonio Histórico-Artístico de Cartagena de proponer este edificio como Monumento Nacional.

Posteriormente, el edificio pasó a manos del Banco de Santander hasta que en fechas recientes fue adquirido por la empresa Grupo Unión, conocida promotora de la zona de la comarca de Cartagena. Actualmente el Banco situado en sus bajos ha abandonado el edificio y los dueños han puesto en alquiler las viviendas del edificio.

Todo el conjunto del edificio presenta una imagen modernista muy coherente y que servirá de punto de inflexión en la arquitectura modernista de la ciudad. No en vano, el pro-

Figura 5. Detalle del mirador en piedra de la Casa Maestre. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

pio Beltrí repetirá recursos utilizados en este edificio en otros de su misma autoría, como la coronación de la Casa Alessón, en la calle Jara, o la Casa Dorda en la calle del Carmen.

Aunque la protección del edificio es de Grado 2, no podemos olvidar el ejemplo de la Casa Llagostera cuyo interior fue derribado por completo en 2010 aun disponiendo del mismo grado de protección. El desconocimiento del valor patrimonial de los interiores que se conservan puede derivar en la pérdida para siempre de este magnífico ejemplo modernista de la ciudad, de los más espectaculares en todo su conjunto, por haberse diseñado como una sola unidad modernista hasta el último de sus rincones.

4. ARQUITECTURA EXTERIOR

El edificio nos recuerda a los edificios modernistas que se repetían por el ensanche de Barcelona y que tenían su principal inspiración en la Casa Calvet de Gaudí, como ya apuntaba (Pérez Rojas, 1986)

Está situado en la céntrica Plaza de San Francisco y dispone de dos fachadas: la principal a esta plaza y una segunda, trasera, a la calle del Pocico, mucho más pequeña en dimensiones y que servía de acceso al personal de servicio. El edificio se conserva en buen estado con las reformas habituales de un edificio que ha tenido distintos usos.

La fachada principal del edificio se distribuye de forma simétrica en siete ejes y tres cuerpos diferenciados. El eje central ocupa completamente uno de los cuerpos, disponiendo a ambos lados de sendos cuerpos con tres ejes cada uno. Arranca en un zócalo de mármol de tono gris y continúa con piedra de color crema. La planta baja se ejecuta con almohadillado de aspecto rústico y voluminoso, suavizándose y refinándose en las plantas superiores. El paño de fachada del cuerpo central y la el peto de cubierta están realizados en piedra de acabado liso remarcando tan sólo las juntas de sillares. Esta forma de trabajar la piedra genera una amplia gama de texturas formadas por las distintas sombras

Figura 6. Imagen de la vidriera emplomada de la escalera principal. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

que se producen con cada acabado. La coronación del edificio está resuelta con un dinámico peto de pequeños frontones con formas mixtilíneas que se van repitiendo alternados mediante huecos con rejerías. En el cuerpo central el frontón es de mayores dimensiones ocupando todo el ancho del mismo y se eleva en altura enfatizando el eje del edificio. Este frontón y el arranque del mismo está decorado con distintos motivos vegetales y florales.

La fachada trasera está realizada también con almohadillado de piedra, pero de un mismo tipo que recorre toda su altura. No dispone de balconadas, por lo que las distintas plantas se separan por pequeñas impostas de piedra y los huecos de distintas plantas se diferencian por tener balaustrada en el primer piso y rejería en el segundo. La coronación de la fachada intenta repetir el esquema de la principal de forma simplificada, alternando pequeños petos curvos con huecos de rejería.

El acceso actual al edificio se encuentra en el último vano del extremo derecho, provocando que se pierda la simetría inicial, creando una nueva puerta realizada, entendemos, conforme a la original. En esta planta la decoración se centra en las claves de los huecos y zapatas de apoyo de balcones superiores, a base de elementos florales, pronunciándose en el hueco central donde la decoración ocupa todo el frente superior de la puerta.

En el cuerpo central destaca el prominente y trabajado mirador de piedra de formas curvas y profusamente decorado, apeado so-

Figura 7. Imagen de la vidriera emplomada situada en el interior de la vivienda, en el que era el vestíbulo de acceso a la vivienda. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

bre la clave de la puerta principal y dos grandes zapatas. La parte superior del mirador continúa con la decoración floral y genera un frente de piedra ondulada que sirve de peto a la terraza que se crea en el segundo piso. A esta se accede mediante un hueco termal con arco arriñonado, reflejo claro del art nouveau europeo. En el último piso, el ventanal continúa con la división anterior tripartita pero transformado en ventanas independientes con arcos de medio punto.

Las líneas curvas creadas en el mirador central tienen continuidad en los balcones abalaustrados que se sitúan en los cuerpos laterales del primer piso. Éstos se apoyan en las claves de los huecos inferiores y con unas prominentes zapatas de formas vegetales. La balaustrada se interrumpe coincidiendo con los macizos de fachada mediante unas pilastras ocultas bajo una decoración vegetal, casi excesiva.

El segundo piso se resuelve con balcones independientes con barandillas, también curvadas, de forja artística. En la última planta se vuelve a generar un balcón corrido con la losa en forma curva que, junto con la rejería que le acompaña en este movimiento, le confiere un interesante dinamismo al edificio. La decoración con motivos vegetales se repite en los dinteles y guardapolvos de los huecos del primer piso.

5. EL INTERIOR DEL EDIFICIO

El interior se conserva a partir del primer piso, donde continúa la parte de escalera original del edificio. En esta planta, y como curiosidad, cabe destacar que la escalera tiene un arranque independiente, como si de una escalera interior se tratara. Los peldaños están realizados en mármol de Macael y la losa mediante bóveda catalana decorada con delicados motivos vegetales en el revestimiento de yeso. La barandilla es de forja con pasamanos de madera que

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 273-282 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

recorre, de forma continua, las tres plantas de viviendas. La pared de la escalera la recorre un zócalo de mármol en dos tonos: gris para zanquín y moldura superior, y blanco para el paño. El amplio ojo de la escalera permite contemplar desde cualquier punto la artística vidriera que cubre el hueco. Se trata de una vidriera emplomada al más puro estilo modernista, con motivos florales y vegetales de diseño muy similar a las realizadas por la casa Rigalt, Granell & CIA para las más importantes casas modernistas de Barcelona. El paramento sobre el que apoya la vidriera está decorado mediante motivos vegetales de vivos colores.

Las puertas de acceso a las viviendas ya indican la calidad con la que se han ejecutado los interiores. Son de madera maciza y presentan tiradores y mirillas de bronce con un diseño modernista que no se repite en ningún otro edificio de la ciudad, probablemente diseñados en exclusiva para este singular edificio.

La planta de la vivienda se vuelca principalmente hacia la amplia fachada, aunque se articula en torno a un vestíbulo situado en el centro del edificio que se encuentra iluminado cenitalmente por una artística vidriera modernista que genera un ambiente de luz cenital muy agradable. En el piso superior este espacio se convierte en un amplio patio interior que ilumina los pasos y estancias interiores.

En la planta noble se han perdido parte de los revestimientos y decoración original aunque aún queda buena parte de los elementos originales. Se mantienen las carpinterías originales, en muchos casos correderas y con diseños curvos. En una de las estancias, que pudo ser un despacho, destaca un zócalo en los paramentos verticales y un artesonado en el techo, realizados en madera, con incrustaciones de detalles florales en color que contrastan con el color oscuro de la madera tallada. Quizás el elemento de mayor valor patrimonial se encuentra en el mencionado vestíbulo, hoy sala independiente acristalada, que contiene en el techo una magnífica vidriera, en la misma línea que la de la escalera, por lo que podemos atribuirla también a la prestigiosa casa Rigalt, Granell & CIA. Esta vidriera dispone de un dibujo más denso que el de la escalera y se centra en la repetición seriada de motivos florales y vegetales, destacando las rosas como flor más repetida. Todo ello realizado en una sucesión de niveles de decoración que convergen en un pequeño cupulín central elevado sobre el conjunto. Sin lugar a dudas se trata de la vidriera modernista más importante de la ciudad, por tamaño, diseño y calidad en su ejecución. Sólo se puede equiparar en diseño a las desparecidas vidrieras de la escalera de la Casa Llagostera y con la de la Casa Zapata, aunque esta última con un diseño más geométrico.

En las plantas superiores sí que se mantienen casi todos los elementos originales de la vivienda. Las estancias de pasillos y principales están pavimentadas con losas de mármol, y las estancias secundarias o privadas disponen de pavimento de baldosas hidráulicas de diseño arabesco muy del estilo utilizado en numerosas viviendas de barrios y del Campo de Cartagena y que realizaban fabricantes de Cartagena, como Sánchez y Llamas, Hermanos Carbajal o José Botí[2], una mezcla que sienta bien a este tipo de edificios, que recuerdan a decoraciones realizadas en Barcelona por Puig i Cadafalch, como en la Casa Amatller. Existen algunas estancias realizadas con pavimento de mosaico de gres de la prestigiosa casa Nolla, fundada por Miguel Nolla en Meliana a mediados del siglo XIX y que se convirtió en una de las empresas más importantes de Europa en realización de este tipo de pavimentos. En esta planta destacan los zócalos de azulejería con detalles en relieve similares a los que tenía el Gran Hotel y en las carpinterías de madera con formas curvas similares a las de los huecos de fachada. Esta azulejería de los zócalos no recuerda a trabajos realizados por Valencia Industrial y por Hijos de Pujol i Bausis de Esplugues de Llobregat, Barcelona.[3]

5. CONCLUSIONES

Nos encontramos ante uno de los edificios modernistas más importantes del sureste español, donde se vinculan tres aspectos relevantes: un edificio con un difseño que marcará tendencia en la arquitectura cartagenera y donde se refleja claramente que el gusto por el modernismo definitivamente se había implantado en la ciudad; por otro lado tenemos el equipo proyectista, con un arquitecto que llegó a trabajar en la Manzana de la Discordia, en Barcelona, junto a edificios de relevancia mundial, como la Casa Amatller (Puig i Cadafalch), Casa Lleó Morera (Lluís Domenech i Montaner) y la Casa Batlló (Antoni Gaudí); y por último tenemos al propietario, personaje de reconocida y dilatadísima trayectoria política y empresarial que, además, se preocupó desde el primer momento por el sector obrero de la minería.

La excelente calidad con la que está realizado el edificio, con materiales suministrados por las principales casas industriales locales y nacionales, con elementos interiores prácticamente únicos en el modernismo cartagenero, lo hacen especialmente singular. Con esta comunicación se intenta dar a conocer determinados aspectos poco conocidos del edificio, en algún caso totalmente desconocidos. El desconocimiento de los valores patrimoniales del edificio se manifiesta en una valoración muy por debajo del que se merece. No en vano el edificio está protegido con el Grado 2, estructural, donde puede llegar el caso en que se permita la reforma interior de las estancias que mantienen los elementos originales. Estamos ante un ejemplo de excepción del modernismo cartagenero que merece una catalogación muy superior.

Esta comunicación debe servir de punto de inicio de una investigación más exhaustiva de los elementos constructivos, materiales, industriales, artistas y artesanos que participaron en el edificio. No podemos sino mirar a otras poblaciones, como Barcelona, donde este tipo de estudios en viviendas modernistas es bastante habitual y donde, lejos de ocultarse, los propietarios los sacan a la luz orgullos de su patrimonio.

NOTAS

1—Archivo Municipal de Cartagena. Cajas Históricas.

2—Ver la comunicación: Rodríguez Martín, J. A. (2015). Arte e Industria en la Arquitectura del Campo de Cartagena. IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena. La vivienda y la arquitectura tradicional del Campo de Cartagena (págs. 220-242). CRAI Biblioteca. Universidad Politécnica de Cartagena. Cartagena.

3—Extraído de la inédita Tesis Doctoral de José Antonio Rodríguez Martín "Arte e Industria en la arquitectura de Cartagena. 1870-1940"

BIBLIOGRAFÍA

CARM. (2013). Hemeroteca de la Región de Murcia. Obtenido de http://hemeroteca.regmurcia.com/

Cegarra Beltrí, G., & Morales Martínez, S. (2005). Adelante Siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862- Cartagena 1935). Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Murcia.

Cegarra Beltrí, G., & Sánchez Espinosa, E. (2013). Arquitectura Modernista en la Región de Murcia. Madrid: Mablaz Libros.

Lorenzo Solano, J. A. (1989). Biografía de José Maestre Pérez (1866-1933). Murcia: Librería Tajo, SA.

Pérez Rojas, F. J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia. Cartagena

Reig Ferrer, A. M., & Espí Reig, A. (2010). La aplicación del diseño a la industria del mosaico valenciano del siglo XIX: Nolla y Piñón. Archivo de Arte Valenciano, 201-216.

Rodríguez Martín, J. A. (2015). Arte e Industria en la Arquitectura del Campo de Cartagena. IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena. La vivienda y la arquitectura tradicional del Campo de Cartagena (págs. 220-242). CRAI Biblioteca. Universidad Politécnica de Cartagena. Cartagena.

Rodríguez Martín, J. A. (2016). La cerámica catalana y valenciana en la arquitectura modernista de Cartagena. Madrid.

Rodríguez Martín, J. A. (Inédito). Tesis "Arte e Industria en la Arquitectura de Cartagena. 1870-1940. Cartagena.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ARQUITECTURA RESIDENCIAL MODERNISTA EN REQUENA (VALENCIA)

MODERNIST RESIDENTIAL ARCHITECTURE IN REQUENA (VALENCIA)

David Miguel Navarro Catalán, Ana Planells Pérez

David Miguel Navarro Catalán, Universidad Politécnica de Valencia, danaca@cpa.upv.es.
Ana Planells Pérez, Universidad Politécnica de Valencia, anaplape@gmail.com.

RESUMEN

El estudio de la arquitectura modernista en la ciudad de Requena, ausente en las principales monografías sobre el modernismo valenciano, se ha limitado al reciente análisis de dos destacados ejemplos de arquitectura industrial como son las bodegas de Torre Oria y Casa Nueva quedando inédita sin embargo la arquitectura residencial. Este trabajo pretende llevar a cabo un estudio de dos edificios de viviendas, la Casa del Pi y el Café del Colachecon el objetivo de ponerlos en valor dentro del contexto de la arquitectura valenciana residencial de la época, así como llamar la atención sobre el estado en el que se encuentran estas construcciones y las cuestionables intervenciones que se han realizado sobre ellas.

Palabras clave: Modernismo, vivienda, Requena

ABSTRACT

The study of modernist architecture in the city of Requenahas focused in the two outstanding examples of industrial architecture which are Torre Oria and Casa Nueva wineries disregarding residential architecture. This work intends to carry out a study of two interestingcasesof this type of buildingskwown as 'Casa de los Pi' and 'Café delColache'in order to value them within the context of Valencianmodernist residential architectureas well as bring up their current state and the disputable architectural interventions recently performed on them.

Keywords: Modernism, Art Nouveau, residential architecture, Requena

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la arquitectura modernista en la ciudad de Requena se encuentra ausente en las principales monografías sobre el modernismo valenciano. No obstante, aunque no son muchos los ejemplos existentes en el municipio sí cuenta con algunos edificios de interés. La historiografía local se ha centrado en el estudio de los más destacados, ambos casos de arquitectura industrial como son las bodegas de Torre Oria y Casa Nueva, quedando inédita sin embargo la arquitectura residencial y en concreto los dos edificios de viviendas objeto de la comunicación, la Casa de los Pi y el Café del Colache situadas ambas en la actual Plaza de España. Dada la ausencia de estudios sobre el tema, la investigación ha comenzado por un trabajo de campo, visitando el Archivo Histórico Municipal de Requena, consultando toda la información disponible en Catastro y el Ayuntamiento de la localidad y por último visitando y documentando el estado actual de conservación de las estancias interiores de la llamada Casa de los Pi. La documentación encontrada ha sido escasa limitándose a algunas fotografías ya que en el municipio no existen proyectos anteriores a 1940 puesto que hasta ese momento no se exigía para construir.

Figura 1. Imagen de la actual Plaza España a principios del siglo XX, fuente: Archivo Municipal de Requena.

El trabajo pretende profundizar en el conocimiento de estas dos piezas, una conservada de manera aceptable y otra recientemente demolida. No se trata de un caso aislado ya que el patrimonio construido del llamado *modernismo* ha estado al borde de la desaparición en múltiples ocasiones, siendo uno de los ejemplos más dolorosos el derribo de la Casa Giner en la ciudad de Valencia acontecido hace ya varias décadas, anticipando la desaparición parcial o total de numerosos edificios en años posteriores como la Casa Hernández o la Casa Burriel, además de la alteración de elementos ornamentales en la Casa Ferrer o la construcción de un polémico sobreelevado en la Casa Ortega. Este panorama no es exclusivo de la ciudad de Valencia sino que existen numerosos ejemplos tanto en ciudades como Alicante o Castellón como en poblaciones más pequeñas como el caso de Requena donde recientemente ha tenido lugar la lamentable intervención que ha supuesto la desaparición y la absurda reconstrucción posterior del llamado Café del Colache.

Las primeras manifestaciones de este nuevo estilo arquitectónico las podemos encontrar en la arquitectura valenciana de manera simultánea en torno al año 1903. En ellas aparecen, a menudo entrelazadas, tres tendencias fundamentales: el modernismo de carácter orgánico y sinuoso vinculado al *art nouveau*, otra de carácter historicista o *revival* y una última influenciada por la *Secession* austriaca. En el caso que nos ocupa, se trata de dos edificios de viviendas de pequeño tamaño en los que podemos apreciar elementos tanto del *art nouveau* como de la *Secession.*

2. LA CASA DE LOS PI

La tendencia ondulante y orgánica conforma muchas de las edificaciones de este periodo y dentro de ella hemos de incluir el más antiguo de los dos edificios objeto de nuestro trabajo. Esta casa nos ha llegado en un estado de conservación bastante aceptable si exceptuamos la planta baja, siempre el elemento más sensible a transformaciones posteriores. Esta construcción residencial, construida en los primeros años posteriores a 1900 será por tanto contemporánea de las primeras edificaciones modernistas que habían aparecido en la ciudad de Valencia de

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 283-290 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Fachada y detalles de la Casa de los Pi, julio 2016, fuente:autores.

manera simultánea en el año 1903, entre las que destacaba la primera de las casas Sagnier de Francisco Mora en la calle de la Paz.

La llamada *Casa de los Pi* presenta una estructura de fachada simétrica con el mirador correspondiente a la sala de estar en posición central y en el nivel de planta noble siguiendo el modelo de composición de fachada anticlásico que había establecido Víctor Horta en la Casa Tassel de Bruselas. El lienzo de fachada se pliega en ángulo siguiendo la alineación de la acera de la plaza más cercana al núcleo medieval incluyendo el mirador. Probablemente, el constructor debió tomar como referencia el mirador poligonal del mirador en chaflán de la Casa Sagnier, materializando un mirador de obra con vanos trilobulados de recuerdo gótico y antepecho con formas vegetales más próximo a los nudos leñosos labrado por Manuel Peris en la Casa del Punt de Gantxo que a las formas flamígeras de la casa Sagnier. El mirador nos remite también a las dos fachadas de la Casa del Punt de Gantxo, vinculada a la corriente belga del Art Nouveau, además de otros edificios del mismo Peris Ferrando como la Casa Ortega.

El recercado de los vanos (especialmente del segundo piso) sigue las líneas del modernismo floral y nos recuerda al sinuoso ornamento de las ventanas de la Casa Roglá (1906) donde Vicent Sancho transforma las fachadas de un edificio preexistente. Aunque el remate de fachada de la Casa Roglá con sinuosas curvas entre rejería metálica puede recordarnos al edificio de Requena, en este caso el paralelismo es mayor con la Casa Sagnier II de Francisco Mora donde curiosamente encontramos también un mirador poligonal.

Aunque el repertorio ornamental de la Casa del Pi es principalmente Art Nouveau, en en el edificio encontramos también elementos decorativos Secession tanto en la fachada como en el interior. En una posición destacada a ambos lados del acceso principal podemos apreciar la presencia de dos discos con bandas verticales (abstracción de un motivo ornamental clásico, consistente en un elemento de sujeción circular del que cuelgan bandas decorativas, generalmente vegetales). Este motivo ornamental de discos concéntricos y tirantes suspendidos de influencia Secession se repite en muchas ocasiones más o menos geometrizado en numerosas fachadas modernistas de arquitectos valencianos principalmente en arquitectura residencial (Estación de Barcelona-Vilanova en Barcelona, de Demetrio Ribes; Casa Ferrer, de Vicente Ferrer; Cine Lírico, de Enrique Viedma; Casa Chapa (primer proyecto), de Antonio Martorell; Edificio en la C/ Bailén 6, de Vicente Alcayne; Edificio en la C/ Cuenca 14, de Vicente Rodríguez y muchos de los pabellones de la Exposición Regional Valenciana de 1909, entre muchos otros).

Figura 3. Interiores de la Casa de los Pi, julio 2016, fuente:autores.

Además, el vano de la puerta de entrada es coronado por la característica guirnalda propia del repertorio ornamental del modernismo austríaco. Este elemento, de herencia clásica, había sido introducido por Josef M. Olbrich en el edificio de la Secession o en edificios de viviendas como la Casa Habich y llegará a convertirse en uno de los elementos más reconocibles presente en gran número en la arquitectura residencial de la ciudad de Valencia. Los ejemplos son abundantes, destacando las exquisitas guirnaldas de flores de cerámica policromada de la Casa Ferrer.

En el primer piso, la forja de los balcones adopta un diseño geométrico con círculos concéntricos de líneas Sezession muy similar a la Casa situada en el chaflán de la Gran Vía de Valencia con la calle Ruzafa atribuida a Francisco Almenar, que a su vez tomaba como referencia con el tratamiento de los diseños de la Equitativa de Demetrio Ribes y que podemos observar en otros edificios de la ciudad (otro ejemplo característico es la finca construida en el chaflán de la calle Cádiz con la calle Tomasos en el barrio de Ruzafa). Este dibujo geométrico simplificaba el diseño de la barandilla para el Metropolitano adoptado por Otto Wagner.

Un valor añadido de la Casa de los Pi es el óptimo estado de conservación del revoco y la ornamentación de las estancias interiores, exceptuando la planta baja cuya decoración fue considerablemente alterada años atrás. Se trata de un aspecto poco divulgado hasta la actualidad ya que el edificio se encuentra deshabitado desde hace años y que nosotros podemos ahora aportar al haber accedido a su interior en fechas recientes. Uno de los elementos más llamativos es la escalera con una forja trabajada en delicados motivos vegetales en la línea Art Nouveau de Víctor Horta y con un referente más cercano como la escalera de la Casa Navarro construida por Pedro Cerdán en 1901 en la localidad alicantina de Novelda, uno de los ejemplos más tempranos de modernismo en tierras valencianas y además uno de los mejor conservados en lo que se refiere al interior con un pormenorizado diseño orgánico de las carpinterías similar también a los diseños sinuosos de carpinterías de puertas y huecos de la Casa del Pi integradas con los motivos historicistas de algunas escayolas de paramentos y falsos techos. Más interesante resulta la decoración de la estancia principal abierta al mirador donde podemos apreciar un amplio repertorio de ornamentación Secession destacando la presencia de círculos concéntricos con bandas labrados en la escayola del falso techo así como una decoración de carácter floral geometrizada en la cenefa.

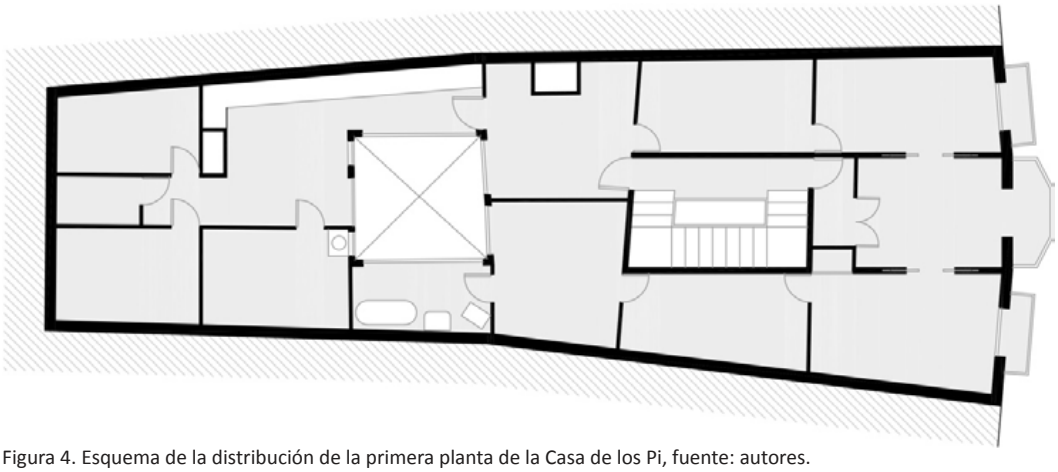


Figura 4. Esquema de la distribución de la primera planta de la Casa de los Pi, fuente: autores.

Además de la ornamentación, el estado prácticamente intacto de la primera planta ha permitido conocer la distribución original de la vivienda que disponía de dos accesos y numerosas estancias tanto nobles como de servicio, las primeras distribuidas en torno a la escalera y fachada, y las segundas relegadas a la parte posterior del edificio.

3. EL CAFÉ DEL COLACHE

Este edificio, actualmente desaparecido, es un ejemplo claro de especulación ya que a pesar de aparecer en el catálogo de espacios y bienes protegidos con un nivel de protección ambiental se ha permitido su demolición y posterior reconstrucción. El primer aspecto que llama la atención de la intervención es que en lugar de conservar la fachada original se optó por realizar moldes de los diferentes elementos ornamentales para posteriormente reproducirlos en la nueva construcción.

Por otra parte, resulta llamativa la distribución del nuevo edificio ya que el núcleo de comunicación vertical se ha situado en fachada. De esta manera se ha construido una planta más ya que no ha sido necesario que la altura de los nuevos forjados coincidiera con los huecos de la fachada que ha quedado a modo de telón escenográfico cubriendo la nueva construcción.

De esta forma, aunque se ha conservado en parte la imagen, considerablemente alterada por los materiales empleados, se ha desvirtuado por completo la función de la fachada y se han perdido los valores de las técnicas, sistemas y materiales modernistas propios de la época en la que se construyó el edificio original.

Nosotros vamos a intentar rescatar del olvido la Café del Colache, aunque siendo conscientes de que esta reivindicación hubiera sido más útil antes de su derribo. Este pequeño edificio fue construido en torno a 1920 formando también parte del entorno de uno de los espacios urbanos principales de la ciudad de Requena, llamado sucesivamente Plaza de Felipe V, Plaza de la República o Plaza de España.

Con el paso de los años, aunque el modernismo había ido perdiendo fuerza como lenguaje urbano, tiene una notable pervivencia en poblaciones más pequeñas como Requena conservando principalmente el repertorio ornamental de vertiente vienesa integrado con un lenguaje historicista en edificios de pequeño tamaño. En fechas recientes se ha ido llevando a cabo una revisión más positiva y actualizada de la arquitectura valenciana del eclecticismo donde en múltiples ocasiones aparecen integrados los lenguajes modernistas. Es el caso de la llamada Café del Colache en la que se integraban detalles ornamen-

Figura5. De izquierda a derecha. Imagen histórica del edificio del Café del Colache, funente: Archivo Municipal de Requena. Estado del edificio en 2006, fuente: Archivo Municipal de Requena. Estado actual del nuevo edificio, fuente: autores.

tales tanto Secession como de la vertiente Art Nouveau más orgánica junto con elementos historicistas propios del llamado Estilo Internacional que era la tendencia dominante en la arquitectura valenciana en el momento de construcción del edificio. Este estilo había aparecido en torno al año 1917 y se caracterizaba fundamentalmente por su riqueza ornamental en la que se fundían elementos ornamentales neobarrocos junto con la geometrización de volúmenes e hipertrofia de algunos elementos.

El edificio fue conocido en Requena durante años fundamentalmente por el Círculo Recreativo o Café de Colache situado en planta baja y que además le daba nombre. Este espacio, con pilares de fundición, había sido duramente transformado años antes del reciente derribo del edificio alterando además el revestimiento de la fachada en el nivel de planta baja. Se trataba de una decoración horizontal en hendiduras horizontales que podemos encontrar en la arquitectura residencial de influencia vienesa de Francisco Almenar o Javier Goerlich (como los edificios construidos por Francisco Almenar en Gran Vía o San Francisco de Borja o por Javier Goerlich también en esta misma calle). Por otra parte, en la planta baja volvemos a encontrar el característico medallón típicamente secesionista con las tres bandas que cuelgan de un elemento circular que continúa presente en arquitectura residencial más tardía como la Casa para Francisco Almenar en la calle Sueca (1914) o el edificio construido por Javier Goerlich en Guillem de Castro (1918). La fachada aparece enmarcada por sendos apilastrados de obra semejando despiece de sillería, elemento muy repetido en la composición de fachada de edificios de pequeño tamaño de carácter historicista aunque tampoco ajeno a la arquitectura residencial de influencia vienesa como podemos apreciar en el edificio de viviendas construido por Vicente Cerdá en 1911 en la calle Guillem de Castro. Por el contrario, encontramos también diversos elementos del repertorio de la vertiente ornamental orgánica en los antepechos de balcones y terraza. Los balcones presentan un antepecho de obra con repertorio vegetal que nos vuelve a recordar el trabajo de Manuel Peris Ferrando en la Casa del Punt de Gantxo mientras que en la coronación se recurre al repetido planteamiento de forja de perfil sinuoso entre merlones.

4. CONCLUSIONES

Lamentablemente, la ausencia de los proyectos arquitectónicos de principios del

Figura 6. Interior de la planta baja del Café del Colache, fuente: Archivo Municipal de Requena.

s. XX en el Archivo Histórico Municipal de Requena no nos ha permitido acceder por el momento al conocimiento de los arquitectos o maestros de obras de ambas construcciones. Sin embargo, se ha recopilado abundante material gráfico de los dos edificios procedente en su mayor parte del Archivo de Requena, consultando también los fondos del Archivo Fotográfico José Huguet. Quizás, la principal aportación del trabajo ha sido la documentación de las estancias interiores de la Casa de los Pi, labor que había permanecido inédita hasta la actualidad. Por otra parte, se pretende reivindicar un lugar para la Casa de los Pi en el estudio de la arquitectura modernista valenciana de principios del s. XX con una vinculación especial a la obra de Manuel Peris Ferrando con la presencia añadida de elementos del vocabulario de Francisco Mora y repertorio ornamental de ascendencia vienesa.

Por último la intervención llevada a cabo en el edificio del Café del Colache es un ejemplo de la importancia de dar a conocer el modernismo no sólo como una imagen y la necesidad de poner en valor las técnicas, sistemas constructivos y materiales propios como parte de su interés.

BIBLIOGRAFÍA

Benito D. (1983). La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

Benito D., Jarque F. (1992). Arquitectura Modernista Valenciana. Bancaja. Valencia.

Benito D., Gamón, M. (2007). Modernisme en l'arquitectura valenciana. Consell Valencià de Cultura. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

Benito D. (1983). La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

Mestre M. (2011). Viena en la arquitectura modernista valenciana. Universidad Politécnica de Valencia

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA CASA SERRAT DE LORENZO ROS EN CARTAGENA

SERRAT HOUSE OF LORENZO ROS IN CARTAGENA

Diego Ros McDonnell, Margarita Ros McDonnell

Diego Ros McDonnell: Universidad Politécnica de Cartagena, diego.ros@upct.es
Margarita Ros McDonnell: Arquitecto Urbanista. rosmcdonnell3@gmail.com

RESUMEN

A principios de los años veinte del pasado siglo, Lorenzo Ros Costa proyectó un notable edificio para la familia de don Vicente Serrat, empresario vinculado a la Compañía Cartagenera de Navegación. La edificación, situada en la calle Mayor, una de las principales vías de la ciudad, ocupa un solar de forma irregular que dispone acceso, además de por la fachada principal, por la parte posterior, calle Bodegones. El inmueble consta de tres plantas y su alzado es simétrico, resuelto con gran armonía y equilibrio. Emplea distintos tipos de huecos, entre ellos miradores cerrados con obra de fábrica, y abundante y variada ornamentación de carácter modernista, primando los motivos vegetales, diferentes en cada plata. Durante la realización del proyecto se efectuaron numerosos estudios gráficos de la construcción, tanto de conjunto como detalle. Exponer las características del Edificio Serrat es el objeto de la presente comunicación.

Palabras clave: Lorenzo Ros, Modernismo, Casa Serrat

ABSTRACT

In the early twenties of the last century, Lorenzo Ros Costa designed a remarkable building for Vicente Serrat, businessman linked to the "Compañía Cartagenera de Navegación". The building, on Mayor street, one of the main streets of the city, occupies a site of irregular shape which provides access through the main facade and, on the back, across Bodegones street. The building consists of three floors and a symmetrical facade of great harmony and balance. It has different types of windows, including bow windows with masonry work, with plenty and diverse Art Nouveau ornamentation, prioritizing vegetation motives, different on each floor. During the phase of designing many graphic studies were drawn of the building in general and in detail. Exposing the features of the Serrat House is the object of the present communication.

Keywords: Lorenzo Ros, Art Noveau, Serrat House

1. INTRODUCCIÓN.

A principios de los años veinte del siglo XX la floreciente burguesía cartagenera levantó numerosas casas o edificios señoriales. Entre estos, don Vicente Serrat, empresario y político local, promovió un inmueble en la calle Mayor, proyecto de Lorenzo Ros Costa. El inmueble consta de tres plantas, el alzado es simétrico, resuelto con gran armonía y equilibrio. Emplea distintos tipos de huecos, entre ellos miradores cerrados con obra de fábrica, y abundante y variada ornamentación de carácter modernista, primando los motivos vegetales, diferentes en cada plata. Durante la realización del proyecto se efectuaron numerosos estudios gráficos de la construcción, tanto de conjunto como detalle. Exponer las características del Edificio Serrat es el objeto de la presente comunicación.

Javier Pérez Rojas describe el inmueble en los siguientes términos:

"Fue uno de los edificios al que más bocetos le dedicó L. Ros (h. 1920). Hay dibujos preparatorios de esta casa llenos de musicalidad y exquisitez rococó, uno de estos dibujos es una vivienda de tres piso en el que la fachada es un auténtico decorado para la vía pública, la casa está ubicada en la calle Mayor. La composición es de gran equilibrio y armonio con soluciones decorativas diferentes para cada planta y evocaciones modernitas muy claras en la línea floral de Domenech i Montaner".

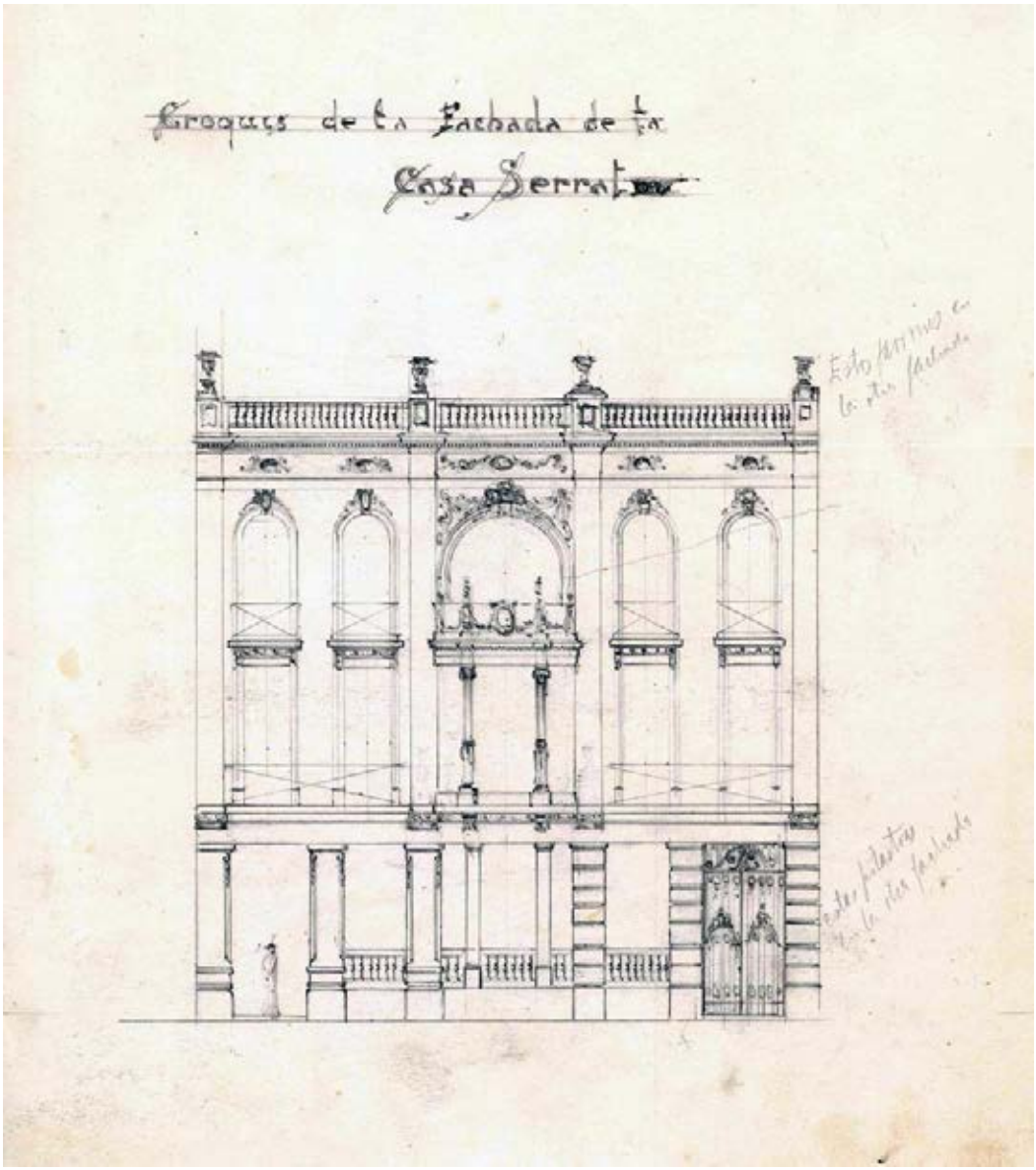


Figura 1. Croquis primero de la fachada de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

2. CROQUIS INICIAL.

El dibujo corresponde un diseño inicial de la edificación, figura 1,refleja la composición y elementos estructuradores del conjunto, la forma y proporción de huecos y macizos, indicación inicial de ornamentación. Curiosamente la figura del alzado se engloba en un cuadrado, hecho que posteriormente abandonaría.

Alzado de influencia académica; disposición simétrica, sitúa en el eje central de simetría los elementos más más importantes de la fachada; estructuración tripartita horizontal, cuerpo de base formado por la planta baja, cuerpo de desarrollo integrado por las dos plantas destinadas a vivienda y remate compuesto por una balaustrada; igualmente divide verticalmente el alzado en tres partes mediante pilastras de orden gigante rematadas por pedestales coronados con jarrones; número de huecos es impar; empleo de elementos decorativos limitado, austera ornamentación en el conjunto y algo mayor en el elemento principal de

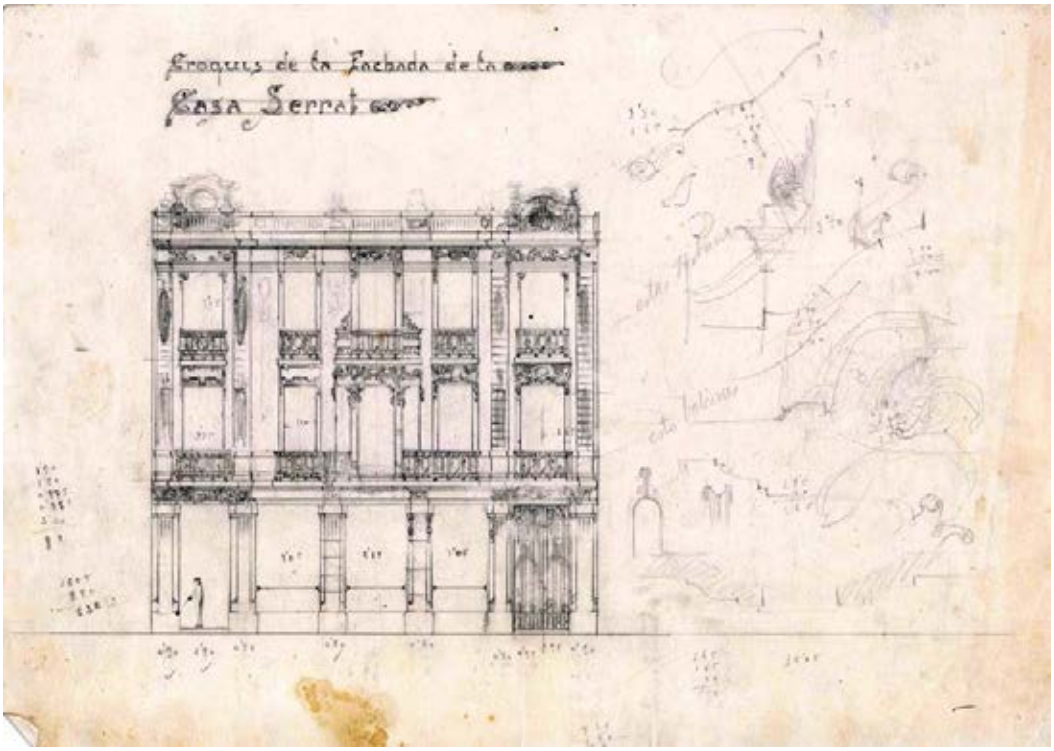


Figura 2. Croquis segundo de la fachada de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

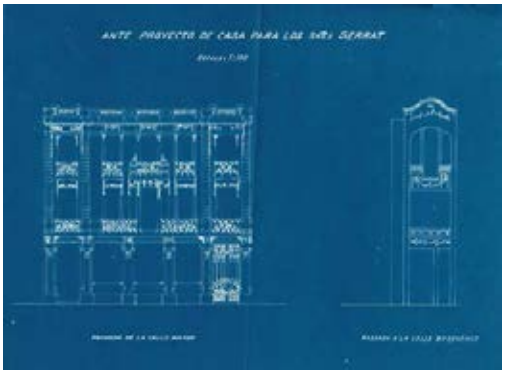


Figura 3. Anteproyecto de las fachadas de la fachada de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

la fachada, el conjunto central. Este último elemento es el que presenta mayor carácter modernista, está constituido por un mirador dividido en tres partes por dos órdenes arquitectónicos de referencias jónicas, muy del gusto de Lorenzo Ros, que se apoyan en la losa del vuelo. Las columnas están rematadas por pináculos que forman parte de la barandilla del balcón superior al que se accede por una gran hueco en forma de arco.

El dibujo muestra detalles propios de proceso de maduración del proyecto, de reflexión del diseño o de las diferentes soluciones esbozadas. Estas circunstancias conceden gran interés a los planos expuestos en la presente comunicación pues en muy pocas ocasiones se encuentra la secuencia de la evolución de los estadios de las ideas de una edificación y que permiten examinar los estados iniciáticos de la misma. Por ejemplo, simultanea dos acabados materiales de la base de la edificación, a la izquierda dispone pilastras resaltadas sobre machones de fábrica sobre los que penden una corta hilera de motivos florales que nacen del capitel, a la derecha soluciona los macizos mediante pilares de sillares almohadillados. Así mismo, el dibujo incluye notas que inciden en consideran el croquis de la fachada como un plano de trabajo.

El conjunto del alzado presenta cierta contradicción entre la base y las partes superiores de la edificación en las partes laterales. Al situar el acceso al inmueble en ambos lados, junto a las medianeras, provoca la falta de correspondencia entre los ejes de los huecos de la planta baja y los de las plantas de piso. Así mismo, los huecos de los paños laterales en las plantas de

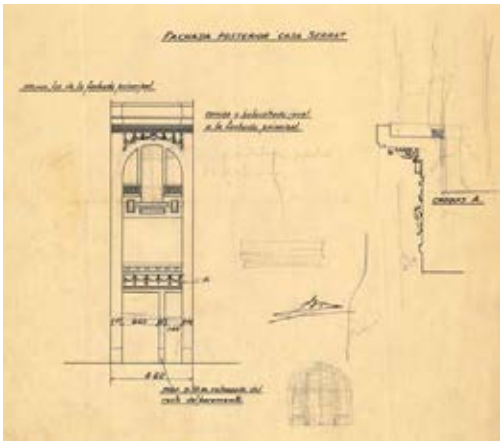


Figura 4. Fachada posterior de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

piso son dos, número par. Ambas circunstancias, probablemente, no conformarían a Lorenzo Ros, pues modificó la composición.

Por otra parte, el dominio de la expresión gráfica es evidente, la distinta intensidad y grosor del trazo muestra bina la importancia de los partes o bien aquellos motivos que le preocupan o trabaja. En general una vez establecida la composición de huecos, como es el caso, procede el estudio del ornamento y materializar la fachada. Detalla de la maestría en el dibujo es la figura que, además de introducir la escala humana en el croquis estableciendo la proporción entre persona e inmueble, resuelve con muy pocos trazos. Una dama erguida vestida de largo, señorial, los pliegues del traje, las manos juntas, cogidas, sustentando un bolso, con pamela, una señora de la época.

3. CROQUIS SEGUNDO.

El segundo croquis, correspondiente a la composición final, si bien conserva y responde a principios académicos, simetría, división tripartita horizontal y vertical, número impar de huecos, entre otros, presenta modificaciones notables respecto a las ideas iniciales. Dota de coherencia a la relación entre la planta baja y los cuerpos superiores reestructurando verticalmente las tres partes de la fachada, esta vez, un cuerpo central principal con tres huecos por planta y dos laterales de uno por piso, dando solución al desplazamiento de los ejes de simetría de los huecos existente en el croquis primero y disponiendo número impar de vanos en cada una de las partes. Así mismo enfatiza la importancia del cuerpo central y homogeniza las aperturas en planta baja, simulando un pórtico.

Por otra parte, se aprecian evoluciones menores como la estilización de las pilastras y la supresión de los balaustres en la planta baja, sustituidos por pasamanos, la desaparición de las pilastras de orden gigante y los jarrones que las coronaban, el aumento de la anchura de los pedestales en detrimento de los balaustres, cambiando de elemento puntual como machón de balaustrada a formar parte del paramento de fachada, el diseño de las barandillas de los balcones o la introducción de ornamentos de motivos vegetales.

Como el croquis primero, no deja de ser un boceto de reflexión y estudio del alzado de la edificación en proyecto, eso sí, más avanzado y próximo al finalmente elegido. Como en el anterior ensaya dos formas de materializar los elementos que componen la fachada, así el mirador lateral derecho lo enmarca con pilastras almohadilladas mientras que el derecho lo termina con revestimiento continuo liso. Sobre el dibujo lineal esboza los huecos laterales en estos cuerpos volados, ovalados en planta segunda y sin definir la forma claramente en la planta primera, la intensidad del trazo indica que dibujó primero sobre el mirador izquierdo y posteriormente lo refleja en el otro lado. Análogamente sucede con la ornamentación de los recercados de los huecos entre ambos lados de la fachada, un de carácter lineal y geométrico y el otro de abundantes motivos vegetales, y con los detalles de las pilastras de la planta baja.

El croquis segundo alcanzó el nivel de anteproyecto, figura 3. Ahora bien, el referido croquis segundo sirvió de base de reflexión y modificaciones posteriores, como puede observarse en la figura 2, durante estudios ulteriores de la fachada introduce los elementos de coronación lateral de la fachada, elementos que rematan los miradores y enmarcan el conjunto del alzado, como puede apreciarse en el plano de perspectiva final, figura 5.

Como en el croquis anterior introduce una figura humana, un caballero en esta ocasión, resuelto con igual arte y maestría, empleando una cantidad mínima de trazos y valorando la línea.

4. ALZADO POSTERIOR

La fachada posterior, a pesar de su reducida dimensión, poco más de cuatro metros y medio, o quizá por ello, supone la composición de mayor libertad e influencia modernista a pesar de su potente geometría.

Figura 5. Perspectiva de la fachada principal de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

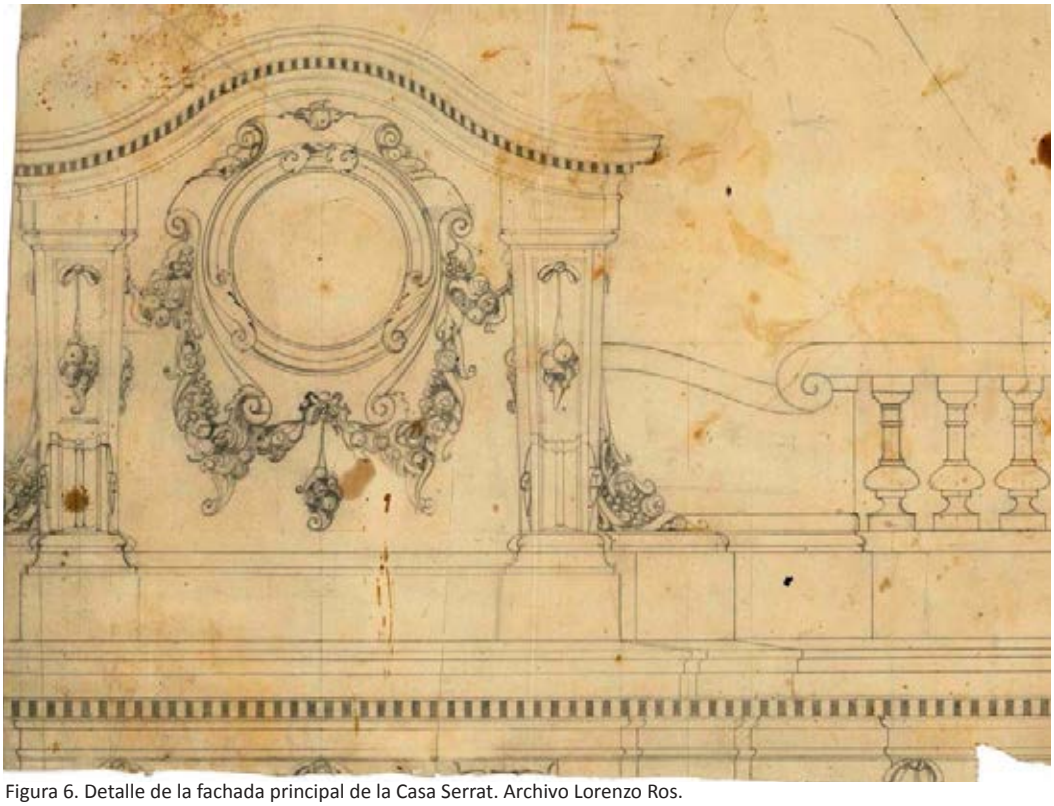


Figura 6. Detalle de la fachada principal de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

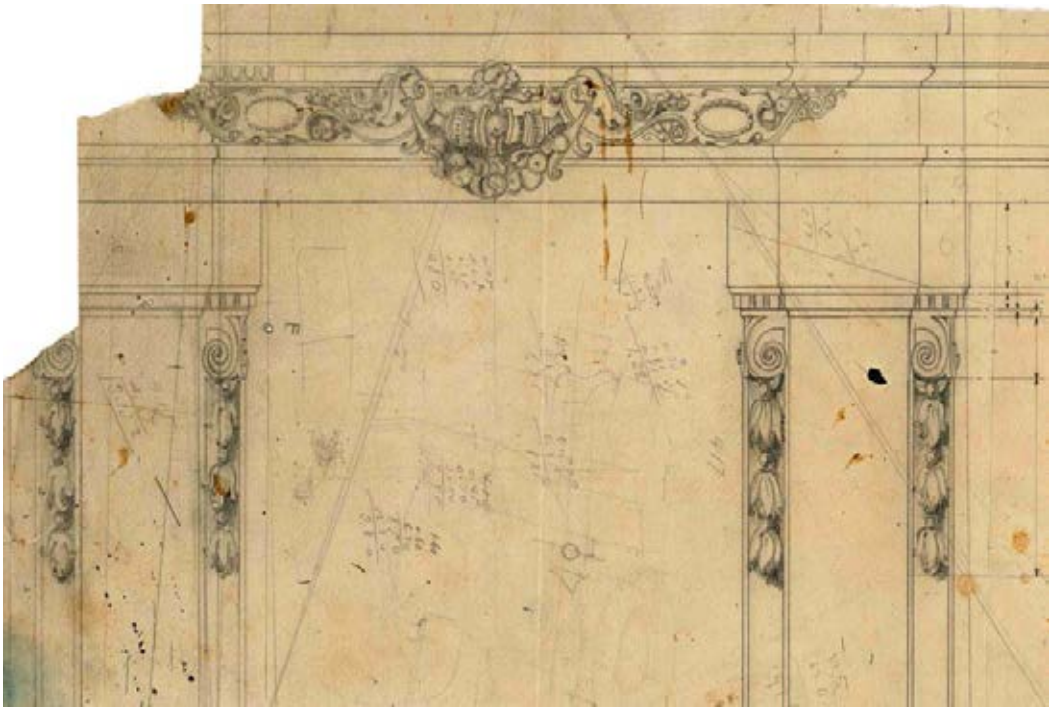


Figura 7. Detalle de la fachada principal de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

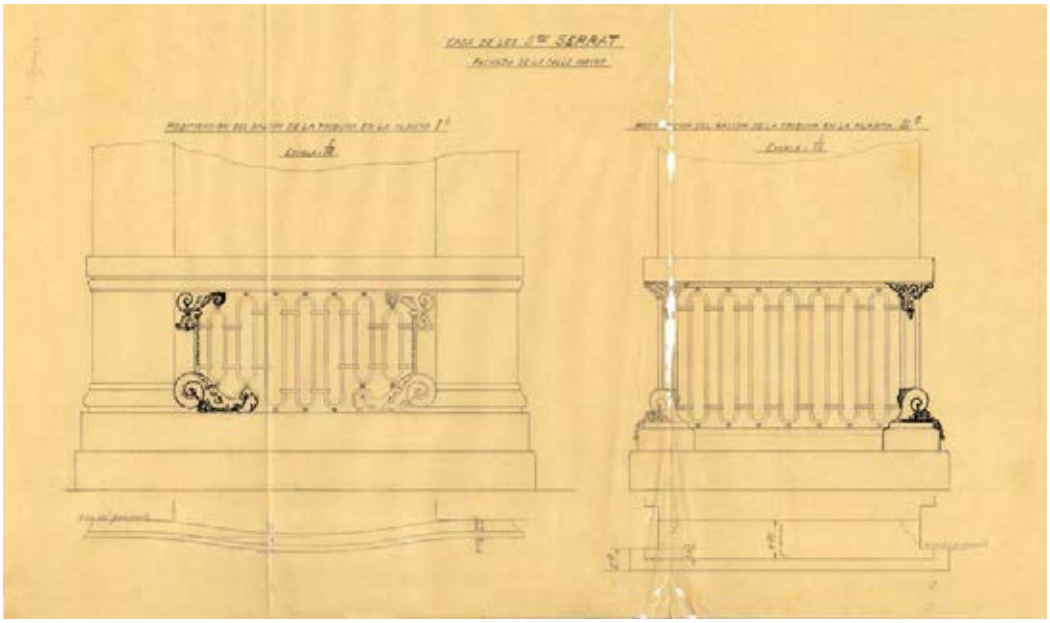


Figura 8. Modificaciones de los vuelos de la fachada principal de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros.

Engloba todas las plantas de la edificación en un gran arco apoyado en las brencas laterales, a modo de grandes machones que nacen en la planta baja sobre un modesto zócalo y remata el cuerpo con una cornisa con dentellones. La separación entre pisos la lleva afecto mediante bandas o paños de fábrica ornamentadas bien mediante limitada cantidad de motivos vegetales, generalmente guirnaldas enlazadas, bien con recuadros geométricos.

El recurso formal empleado en el hueco superior, segunda planta, resulto mediante un arco de medio punto dividido a su vez en tres, dos ventanas laterales y un balcón central de mayor dimensión, de marcada inspiración modernista ya había sido usada por el arquitecto en otras obras, como la Casa Barceló y la Villa Torre Claudia en el Barrio de los Dolores.

5. DISEÑO FINAL

La composición definitiva de la edificación responde a la perspectiva adjunta, figura 5, lamentablemente se ha perdido la parte inferior del dibujo, como puede apreciarse en la imagen, debido a la pobre calidad del papel empleado y a las malas condiciones de conservación. No obstante se aprecia el conjunto, el porte señorial del inmueble, la disposición de los diferentes ornamentos y motivos decorativos y las diferentes soluciones empleada en cada una de las plantas.

6. DETALLES.

La documentación existente en el archivo de Lorenzo Ros relativa a la Casa Serrat cuanta con dibujos de varios detalles de la edificación correspondientes a distintas fases de obras, unos ejecutados otros abandonados.

Las figuras 6 y 7 reproducen detalles elaborados para confección de los motivos decorativos de la fachada principal compuestos a base de motivos vegetales, flores, rosas y lirios cerrados, hojas de acanto más o menos estilizadas y frondosas guirnaldas. Todos estos elementos combinados con diversas formas geométricas, metopas, volutas, pilastras, cintas, entre otros. En conjunto, ambos dibujos están equilibrados, muestran simetría de composición respecto a los ejes principales correspondientes a los huecos de la fachada y respecto a otros elementos secundarios, pilastras.

Las figuras 8 y 9 muestra la modificación de los detalles ornamentales de los miradores, introduciendo delicadas hojas de acanto moldeadas en piedra artificial y fundidas con el cerramiento. Así mismo, comparando el nuevo diseño con la perspectiva del proyecto, figura 5, puede apreciarse el incremento de la superficie de la obra de fábrica en detrimento de la carpintería, primando la horizontalidad y remarcando la imposta coincidentes con el pasamanos al mismo tiempo que matiza el

Figura 9. Mirador lateral de la fachada principal de la Casa Serrat. Elaboración propia.

mirador con una suave ondulación del vuelo, dando más pesadez y solemnidad a la edificación.

Entre los detalles de interior está el inicio de la escalera. Aumenta el porte de la misma ensanchado los escalones iniciales terminándolos en semicírculo y sobre el segundo dispone un delicado pedestal que sirve de entrega a la baranda. Pieza aparentemente pétrea compuesta por superposición de elementos menores de diferente acabados que disminuyen su dimensión en altura, entre estos, dados, collarinos, ábacos, escocias y, todo ello, rematado por un florón. La barandilla de la escalera está compuesta por zanquín corrido de obra, barrotes metálicos y pasamanos de madera. Finalmente el pedestal fue ejecutado en madera labrada con formas vegetales.

7. CONCLUSIONES

La casa Serrat es un ejemplo notable de arquitectura burguesa de los años veinte de la ciudad de Cartagena que se conserva. Durante su proceso construcción el arquitecto llevo a efecto un proceso de reelaboración, incorporando mayor cantidad de elementos ornamentales de abundante motivos vegetales de carácter modernista.

Los croquis y dibujos muestran la maestría en la expresión gráfica y el esmero en la confección de los detalles de obra.

Introduce en los estudios figuras de personas poniendo en relación la edificación y el hombre, dando a los bocetos la referencia y escala humana.

Figura 10. Detalle escalera de la Casa Serrat. Archivo Lorenzo Ros. Escalera realizada. Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

Cegarra G., Sánchez E. Arquitectura Modernista en la Región de Murcia. Libros Mablaz. Madrid.

Pérez FJ. (1986). Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura). Editorial Regional de Murcia. Murcia.

Ros Costa L. Archivo del arquitecto.

LA CASA ZAPATA. MODERNISMO EN EL ENSANCHE DE CARTAGENA

CASA ZAPATA. ART NOUVEAU IN THE CARTAGENA ENLARGEMENT

José Antonio Rodríguez Martín, Juan Ignacio Ferrández García

José Antonio Rodríguez Martín, jarm.at@gmail.com
Juan Ignacio Ferrández García, juanignacioferrandez@gmail.com

RESUMEN

La Casa Zapata de Cartagena, hoy Colegio Carmelitas, fue diseñada por el arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta en el año 1909 para D. Miguel Zapata Hernández. Se trata de un hotelito que ocupaba toda una manzana del ensanche de Cartagena y que fue de los pocos que sobrevivió a la presión urbanística gracias a que la congregación de Santa Joaquina de Vedruna lo compró en los años 40 manteniendo el uso docente hasta la actualidad.

El edificio es un magnífico ejemplo de hotelito modernista de las afueras de la ciudad, que tuvo un magnífico jardín modernista y todo él reflejaba un especial aire pintoresco. Beltrí supo conjugar diversos estilos dentro del mismo edificio, donde encontremos neogótico, modernismo sezession, e incluso neonazarí en el impresionante patio árabe que conserva.

D. Miguel Zapata Hernández pertenecía a una importante familia minera que era dueña, además de numerosas minas, de la importante fundición "La Maquinista de Levante" que realizó importantísimos trabajos en el ámbito de la maquinaria para minas, pero también en arquitectura, como las estructuras del Mercado de la Unión o el Teatro Circo de El Algar.

Por todo ello, este trabajo intenta mostrar el trabajo de investigación realizado por los autores para poder sacar a la luz aquellos datos sobre el edificio que son, hasta ahora, totalmente desconocidos. Se analizará a los protagonistas del edificio, tanto del arquitecto y del propietario, como de los principales industriales que participaron en su construcción y decoración, la calidad constructiva, la estética y ornamentación empleada.

Palabras clave: Cartagena, modernismo, Zapata, Beltrí, carmelitas

ABSTRACT

The Casa Zapata of Cartagena, Today Carmelitas College, was proyected by the architect Victor Beltrí yRoquetain the year 1909 for D. Miguel Hernandez Zapata. It is aHotelito occupying an entire block in expansion of Cartagena and was among the few who survived the property speculation thanks to the Congregation of Santa Joaquina de Vedrunabought it in the 40s supporting the educational use up to the current importance.

The building is a magnificent example of Art NouveauHotelito on the outskirts of the city, which had a magnificent art nouveau garden and all the special reflected Picturesque aspect. Beltrí able to combine different styles in the same building, where we find neogothic, sezession, and enclosedlyneonazarí in the impressive Arabic court that it preserves.

D. Michael Zapata Hernández It concerned to an important mining family that was an owner, besides numerous mines, of the important smelting " La Maquinista de Levante " that realized the most important works in the area of the machinery for mines, but also in architecture, as the structures of the Market of the Union or the TeatroCircof ElAlgar.

For all this, this work tries to show the work of investigation realized by the authors to be able to extract to the light that information on the building that they are, till now, totally unknown. There will be analyzed the protagonists of the building, so much of the architect and of the owner, since of the principal manufacturers who took part in his construction and decoration, the constructive quality, the aesthetics and used ornamentation.

Keywords: Cartagena, Art Nouveau, Zapata, Beltrí, carmelitas

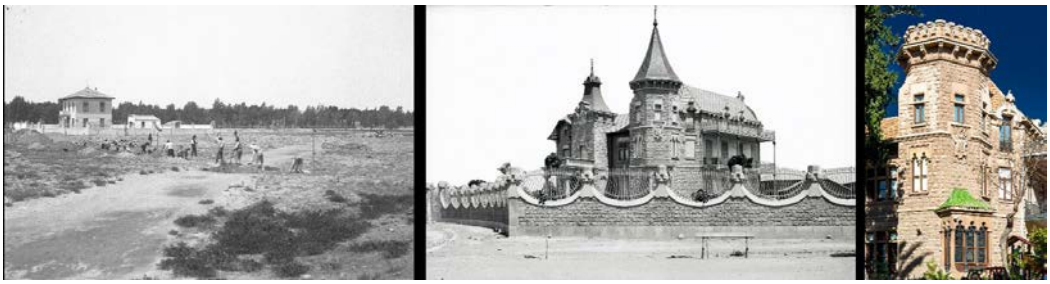


Figura 1. Izquierda vista del Ensanche de Cartagena hacia 1928. Foto Archivo Casaú. CEHIFORM. En la derecha imagen de la Casa Zapata antes de perder un chapitel por un incendio. Foto de Fothotipia Thomas, Barcelona.

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto definitivo del Ensanche de Cartagena fue publicado en el año 1897, suscrito por los ingenieros Ramos Bascuñana, García Faria y el arquitecto Oliver Rolandi. La tipología de edificación en bloque en manzanas se inspira en ensanches anteriormente puestos en marcha, como el de Cerdá en Barcelona, pero este contiene una serie de adelantos que carecen los anteriores. (Pérez Rojas, 1986). En la primera década del siglo XX apenas hay movimiento en el ensanche y la tipología que prima es la de vivienda unifamiliar aislada, lo que en la época se denominaban "hotelitos". El poco éxito inicial del ensanche parece que fue la causa de la permisividad administrativa para no hacer cumplir lo establecido en el plan, en favor de que se construyera en la zona. La mayor parte de las construcciones se realizaron en los años 20 y 30, pero en la primera década del siglo XX se realizaron algunos interesantes ejemplos de estilo modernista. Podemos destacar las casas de Beltrí (1905 y 1910)[1], derribadas en los años 80, el hotel de la Constructora Moderna (1902), de Pedro Cerdán, hoy centro hospitalario; el Hotel Compañía del Ensanche (1904), de Tomás Rico Valarino, hoy sede de la Comunidad de Regantes, o la Casa Zapata (1909-1912), de Víctor Beltrí, hoy Colegio Carmelitas.

De varias decenas de hotelitos que se construyeron en el ensanche sólo han permanecido en pie aquellas que, por su uso no residencial, no cayeron en las garras de la especulación urbanística. Ésta llegó en los años 60, cuando se gestó una demanda real y se comenzó a sustituir las pintorescas y ajardinadas viviendas unifamiliares por grandes bloques de viviendas.

Por suerte, en el caso que nos ocupa, proyectado en 1909 por Víctor Beltrí para Miguel Zapata Hernández, al pasar a uso educativo en los años 40, sumado a la importante labor de conservación de la congregación de las hermanas Carmelitas, ha permitido que hoy podamos contemplar y estudiar en profundidad uno de los ejemplos más interesantes de cuantos se construyó en el Ensanche de la ciudad.

2. LA FAMILIA ZAPATA

Los Zapata fueron una de las más importantes familias empresarias mineras de la sierra de la Unión y Cartagena. Miguel Zapata Sáez, conocido por el Tío Lobo, originario de San Javier, llegó a Portmán a finales del siglo XIX fruto del interés generado en la minería debido al auge económico que surgió a mediados de ese siglo. En poco tiempo se convirtió en un importante empresario que participó de la prosperidad de La Unión y, principalmente, de Portmán. Casado con Dña. Juana Hernández Aguirre tuvo cuatro hijos: Joaquín, Trinidad, Miguel, Mª Visitación y Obdulia. Tuvo la desgracia de ver morir a todos sus hijos e incluso a su propia esposa.

Miguel Zapata Hernández era el hijo varón en que había confiado la continuidad de los negocios familiares, que consistían de numerosas propiedades mineras y la importante fundición La Maquinista de Levante. A pesar de morir con 33 años tuvo una intensa vida relacionada con los negocios de su padre y con la alta burguesía de La Unión y de Cartagena, donde actuó como Diputado Provincial, realizando numerosos viajes relacionados con el cargo. Llega a ser consejero del Banco de Cartagena, vocal del "Ateneo Mercantil e Industrial" y Agente Consular de

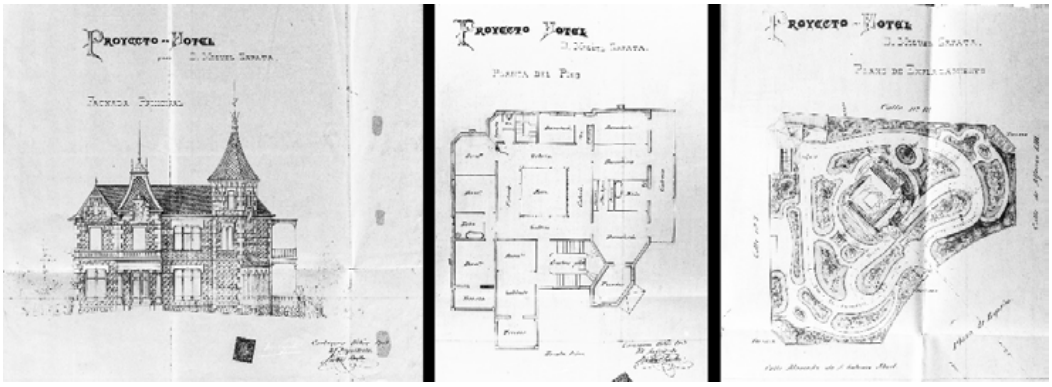


Figura 2. Planos originales del Proyecto de Víctor Beltrí y Roqueta, fechados en diciembre de 1909. Izquierda: Alzado Principal. Centro: Planta de Piso. Derecha: Planta general de la parcela con el diseño de los jardines .
(Fuente: Archivo Munipal de Cartagena)

S.M. Británica. Además era un gran deportista náutico, perteneciendo al Real Club de Regatas de Cartagena donde realizaba regatas habitualmente (Lorenzo Solano, 1989). Se casó en el año 1910 con Concepción Echeverría y Carvajal, marquesa de Villalba de Los Llanos, y tuvieron dos hijos, Miguel y Concepción. Miguel era propenso a caer enfermo continuamente hasta que definitivamente las enfermedades pudieron con él en mayo de 1912, precisamente en una etapa privilegiada como empresario y con una familia recién creada. Tan sólo tres años después, fruto de las continuas depresiones por no superar la muerte de Miguel, murió su esposa, doña Concepción Echeverría.

3. EL EDIFICIO

Miguel Zapata Hernández, con un compromiso matrimonial cercano, y con vistas a crear una moderna residencia familiar, en el año 1908 decide buscar emplazamiento para ésta. Como consejero del Banco de Cartagena, pudo ver la oportunidad en la parcela que tenía en propiedad dicho Banco en un sitio privilegiado del Ensanche de Cartagena. Se trataba de la confluencia de dos arterias de gran importancia: Paseo Alfonso XIII y la Alameda de San Antón, en la misma Plaza de España, donde se situaba el acceso al recinto histórico de la ciudad. De esta manera conseguía tener la amplitud y las comodidades del Ensanche pero sin alejarse demasiado del recinto urbano. El 6 de Febrero de 1909 escrituró la parcela a su nombre.

Para la búsqueda del arquitecto que realizara el proyecto parece que no había dudas, y decidió trabajar con el arquitecto a quien había confiado la familia otras obras. Se trata del arquitecto modernista de origen tortosino Víctor Beltrí y Roqueta, quien había realizado el proyecto de la Casa Zapata de Portmán, para el Tío Lobo, además de haber trabajado en distintas ocasiones con la empresa de la familia, la fundición La Maquinista de Levante, en quien confió para levantar la complicada estructura del Mercado de La Unión, entre otros.

Víctor Beltrí realizó los planos en diciembre de 1909 (Figura 2), pero no se presentó la instancia hasta abril de 1910. Recordemos que Miguel contrajo matrimonio en enero de 1910, por lo que esta circunstancia probablemente retrasó las gestiones de inicio del expediente. En junio de 1910 obtuvo la licencia de obras, por lo que estimamos que por esa fecha comenzarían las obras. Éstas duraron más de lo habitual, probablemente debido a la intensa actividad de Miguel, sus continuas enfermedades y por el pronto nacimiento de sus hijos.

El 12 de abril de 1912 se produce un incendio en la vivienda de bastante consideración, dado que para sofocarlo tuvo que ser necesaria la intervención completa de la Brigada de Bomberos del Ayuntamiento de Cartagena, compuesta entonces por 18 personas. La documentación relativa al incendio habla de la vivienda en "construcción"1. Este hecho se confirma en el plano realizado por el dibujante Julián Sáez y supervisado por el arquitecto Mario Spottorno en el año 1912 que lo refe-

Figura 3. Imágenes del exterior de la Casa Zapata en la actualidad. Izquierda valla perimetral de inspiración gaudinista. En el centro el cuerpo principal de acceso al edificio y derecha detalle de la piedra labrada en la fachada. Fotografías de José Antonio Rodríguez (JARM).

rencia como "Edificio de D. Miguel Zapata (En construcción)". Tan sólo un mes después del incendio D. Miguel Zapata Hernández morirá, y su mujer se trasladará a vivir a Espinardo (Murcia), junto a su familia. Por ello ni el promotor del edificio, ni su familia, disfrutarán de la vivienda que se estaban construyendo. La muerte de Miguel pudo frenar la construcción del edificio, aunque probablemente ya cercano a su terminación, y dejarlo paralizado durante una temporada, desconociéndose la fecha en que se concluiría.

En Junio de 1917 se establecen en el palacete José Maestre Zapata, sobrino del difunto Miguel Zapata e hijo primogénito de José Maestre Pérez, y su esposa Florentina Aznar Pedreño, hija de Justo Aznar Butigieg y nieta de Andrés Pedreño. La boda se había producido el 30 de abril de 19172 y la familia decidió ofrecer a la pareja la vivienda deshabitada. Para facilitar la habitabilidad de la vivienda, el abuelo del novio, Miguel Zapata Sáez, como regalo de bodas, compró el mobiliario de la nueva residencia.

El verdadero usuario de la vivienda, José Maestre Zapata, tendrá de descendencia nueve hijos: José el primogénito que nació en 1918, Florentina, María Visitación, Justo, Tomás, María del Dulce, Miguel, María Dolores y Jesús que nació en 1934.

José Maestre también fue un personaje muy vinculado con su ciudad y había heredado de su familia el instinto comercial. Llegó a ser Hermano del Santo Hospital de la Caridad, graduado de Ingeniero Comercial en Suiza y fundador de la Compañía Mercantil "Trema, SA". Fue director de la "Mancomunidad Miguel Zapata e Hijos", y participó en empresas de su padre, como "Contrataciones e Industrias, SA" dedicada a contrata de obras públicas. Fue Diputado a Cortes por el partido Conservador, aunque su relación con la política no duró demasiado dedicándose a empresas de carácter agrícola e industrial. En agosto de 1936, después de haber sido preso, en la carretera de Murcia fue disparado acabando con su vida. Poco antes había podido visitar a su mujer e hijos en Totana, por lo que ya no vivían en su residencia de Cartagena, probablemente por seguridad ante la Guerra Civil.

La vivienda no sufrió ninguna alteración durante el uso por parte de la familia Maestre, tan sólo una reforma en la valla que daba a la calle 18, que tuvo que elevarse por problemas con el campo de fútbol que había en esa zona y que provocaba el continuo salto de niños en busca del balón. En esta finca se reunieron en multitud de ocasiones las más importantes personalidades políticas llegadas a Cartagena, de los Gobiernos habidos entre los años 1917 y 1923, militares de alta graduación, Ministros de Marina, Fomento, Guerra, Educación, Gobernadores civiles, altos cargos de la Administración y amigos del matrimonio.

En el año 1935 la vivienda pasó a nombre de Dña. María Concepción y Miguel Zapata Echeverría. Pero la contienda civil hizo estragos en la familia y en el año 1941 la finca pasó a poder del Instituto de Hermanas Carmelitas de la Caridad, representada por la Rvda. Madre Concepción Pérez Gutiérrez de San José, en virtud de poder otorgado por su Superiora General, Sor Elisa Irizor Lizana de San Ignacio, por un precio de 300.000 pesetas. A partir de este momento el edificio pasa a ser un centro educativo y se producen algunas modificaciones en el interior para crear aulas y habitaciones para las hermanas carmelitas. Por suerte

Figura 4. Escalera imperial interior de la vivienda. Destaca los trabajos de forja y fundición en las piezas de balaustrada con la inicial del apellido del propietario, Z, de Zapata. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

la finca disponía de espacio suficiente y las sucesivas ampliaciones respetaron el edificio original. Así se realizó la capilla, nuevas aulas y un espacioso salón de actos, todos en nuevos edificios realizados entre 1950 y 1970. En la actualidad sigue funcionando como colegio de Carmelitas, bajo la advocación de Santa Joaquina de Vedruna.

4. ARQUITECTURA

Víctor Beltrí tuvo aquí la oportunidad de dar rienda suelta a su imaginación al no estar limitado por las condiciones habituales del recinto histórico, donde predomina la estrechez de solares, edificaciones entre medianeras y en muchos casos en calles muy estrechas.

Sorprende la ejecución de la obra completamente en piedra labrada vista, cuando estamos en una época donde primaba en la ciudad el ladrillo o la piedra revestida, con ornamentación generalmente en piedra artificial. Tanto la situación como los materiales utilizados van a destacar sobre otras edificaciones de esa misma época, incluso los planos del edificio tienen un cuidado en su ejecución muy exquisito, lo que da idea del interés de Beltrí por satisfacer al propietario.

El edificio está situado en el corazón de una parcela con un magnífico jardín de diseño modernista, el cual no ha llegado a nuestros días, transformado en zonas de recreo del colegio. Sí que se ha mantenido el cerramiento de la parcela que nos recuerda a los diseños gaudinistas en el uso de curvas y la piedra, pero también con referencias al art nouveau en los accesos a la finca con formas sinuosas y referencias decorativas vienesas.

En el jardín contaba con quiosquillo, fuentes, y una edificación destinada a cochera, todas ellas desparecidas. Todavía se conservan la caseta del portero y una de las terrazas-escenario elevado sobre un almacén enterrado de las dos que disponía, que sirvieron para las reuniones de importantes personalidades en las tardes de verano.

El edificio posee un aire medieval casi de fortaleza. La fachada dispone de colum-

Figura 5. Vista del patio de inspiraciones neonazarís a partir del cual se articula la distribución del edificio. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

nillas, capiteles y decoración de inspiración gótica, muy en relación con la arquitectura historicista catalana, de donde es originario el arquitecto. El peso del edificio viene compensado con la verticalidad que transmite la gran inclinación de las cubiertas de teja y un torreón almenado, que estaba coronado con un chapitel de zinc que desapareció en el incendio comentado en el epígrafe anterior. Las cubiertas disponen de un gran vuelo en su alero, realizado en madera con decoración de azulejos en su parte inferior.

La fachada principal está dominada por un módulo central coronado con cubierta de zinc, disponiendo el escudo de la familia en la portada principal, donde ha desaparecido las letras M y Z que tenía. Este módulo central dispone de un pórtico de acceso al edificio para carruajes. En uno de los laterales del edificio, con orientación a levante, hay un amplio porche cubierto que genera una amplia terraza en las habitaciones superiores, mostrando un aire colonial todo el conjunto.

Interiormente la edificación está repartida en dos plantas principales: Planta baja y primera destinadas originalmente a las estancias del programa de necesidades de la familia, y otras dos secundarias: sótano y buhardilla, destinadas a servicios, almacenamiento y otros usos.

Toda la vivienda se desarrolla en torno a un patio central cubierto. En cada planta el patio dispone de una galería perimetral que hace de comunicación con las distintas estancias.

El estilo del interior de la vivienda es totalmente distinta al exterior, las referencias a elementos medievales desaparecen y el repertorio decorativo se basa en influencias del modernismo europeo. Así el portal de acceso dispone de una amplia escalera imperial con rejería de fundición con balaustrada en forma de Z en alusión al apellido del propietario, todo ello adornado con distintos elementos modernistas florales. Todo el zócalo está realizado en mármol con grabado muy fino de elementos geométricos, los mismos motivos que continúan en las carpinterías de paso e incluso en algunos muebles originales que se conservan, todo ello muy del gusto de la Sezession vienesa.

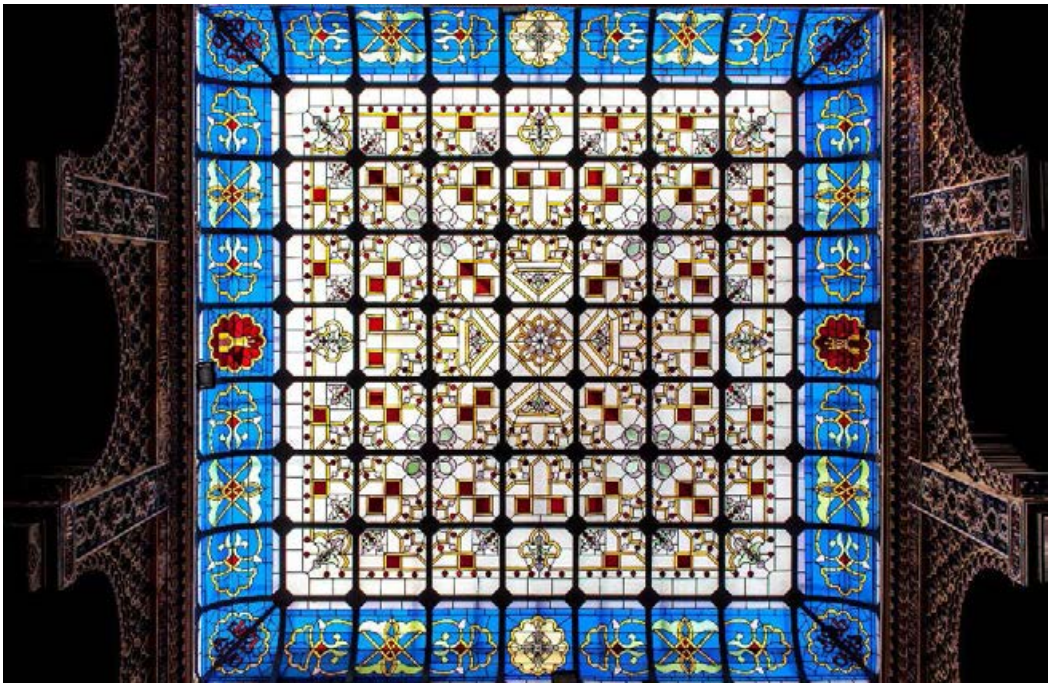


Figura 6. Vidriera emplomada que cubre el patio neonazarí de la vivienda. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

La pieza más importante del edificio es el patio interior que sirve de distribuidor. Denominado popularmente como el Patio Árabe, se trata de un patio realizado en estilo neonazarí inspirado claramente en los palacios de la Alhambra de Granada, un historicismo tan recurrido desde mediados del siglo XIX.

El patio dispone de dos plantas de galerías de columnas con arcos de herradura. Cada arco dispone de su alfiz hasta la cornisa de la siguiente planta. Todo ello decorado con un artesonado en yeserías con motivos vegetales y geométricos con cenefas caligráficas. Cada una de las plantas dispone de una cornisa corrida con decoración de mocárabes, coronando la cornisa de la última planta una sucesión de almenas escalonadas y decoradas. La rejería de la galería superior está realizada en forja formando motivos geométricos acorde con la decoración islámica. La carpintería de las puertas de las estancias que dan al patio están decoradas con motivos geométricos y así mismo disponen en la parte superior de un arco de herradura y su alfiz todo ello decorado en yesería y pintado en distintos colores. Todo el patio está rodeado de zócalo de azulejo copia de modelos nazarís.

El patio está cubierto con una magnífica vidriera modernista con motivos geométricos acorde con la decoración del patio y que destaca por su sistema de apertura para ventilación del mismo.

5. LOS INDUSTRIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO[4]

El edificio en su conjunto destaca por el uso de materiales de alta calidad, de reconocidos industriales locales y nacionales, y aplicados por los mejores artesanos de la ciudad y su comarca.

La estructura metálica del edificio se estima que tuvo que realizarla la Maquinista de Levante, de La Unión, propiedad de la familia Zapata y que levantó numerosas estructuras de edificios en toda la comarca. Sería significativo que no hiciera el de su propia vivienda. Las cubiertas del edificio están realizadas en cinc en la zona de torreón central y teja plana cerámica en el resto. El cinc de la cubierta y el utilizado en canalones y bajantes fue realizado por la Real Compañía Asturiana de Minas en su sede de Cartagena, y las tejas que cubren los paños inclinados de cubierta los su-

Figura 7. Detalle de uno de los pavimentos de mosaico Nolla que existen en la vivienda. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

ministró Cerámica El Sol, de Prudencio de la Viña, de Alicante.

Del interior destacamos el pavimento de mosaico de gras traído desde la casa Nolla en Meliana, Valencia. Es conocida la amistad de Miguel Zapata con Francisco de Nolla[3] a través de quien conocería este magnífico producto. La casa Nolla la fundó Miguel Nolla en Meliana a mediados del siglo XIX. Francisco era hermano de Miguel y era uno de los distribuidores de este pavimento en la zona de Murcia. El mosaico Nolla es un producto de excepcional calidad y de una gran durabilidad. Su elevado precio hace que sólo en determinadas viviendas de burguesía adinerada pudieran permitirse colocarlas en sus viviendas. En las estancias principales la vivienda dispone de solado de mármol blanco de la cantera de Macael, en Almería. Este mármol disponía, y sigue disponiendo, de un reconocido prestigio por la blancura y resistencia del material.

Los azulejos que decoran algunos de los zócalos de la vivienda, son de fabricantes valencianos, sevillanos y catalanes. Destacan, por la calidad del producto, los del patio, de diseño nazarí, y procedentes de la fábrica de Pickman, de la Cartuja de Sevilla. De Esplugues de Llobregat, tenemos azulejos de la reconocida casa de Hijos de Pujol i Bausis que trabajó en las principales obras modernistas de Barcelona junto a arquitectos como Gaudí o Domenech i Montaner.

La vidriera que corona el patio es de una excelente calidad lo que apunta a alguna de las casas principales de vidrieras, como Rigalt o Maumejean, aunque no hay constancia de su creador. De las vidrieras que sí que hay constancia son las de la capilla que se construyó por las hermanas Carmelitas, y que fueron realizadas por la prestigiosa casa de Unión de Artistas Vidrieros de Irún.

Cabe destacar en el conjunto de la construcción el interés de Beltrí por cuidar detalles relacionados con la higiene, ventilación y sostenibilidad del edificio. Así las aguas de lluvia de las cubiertas son recogidas por bajantes que están conectadas a un gran aljibe que hay bajo el patio central del edificio para poder aprovecharlas posteriormente. Por su parte, la comodidad en el manejo de los grandes ventanales estaba asegura-

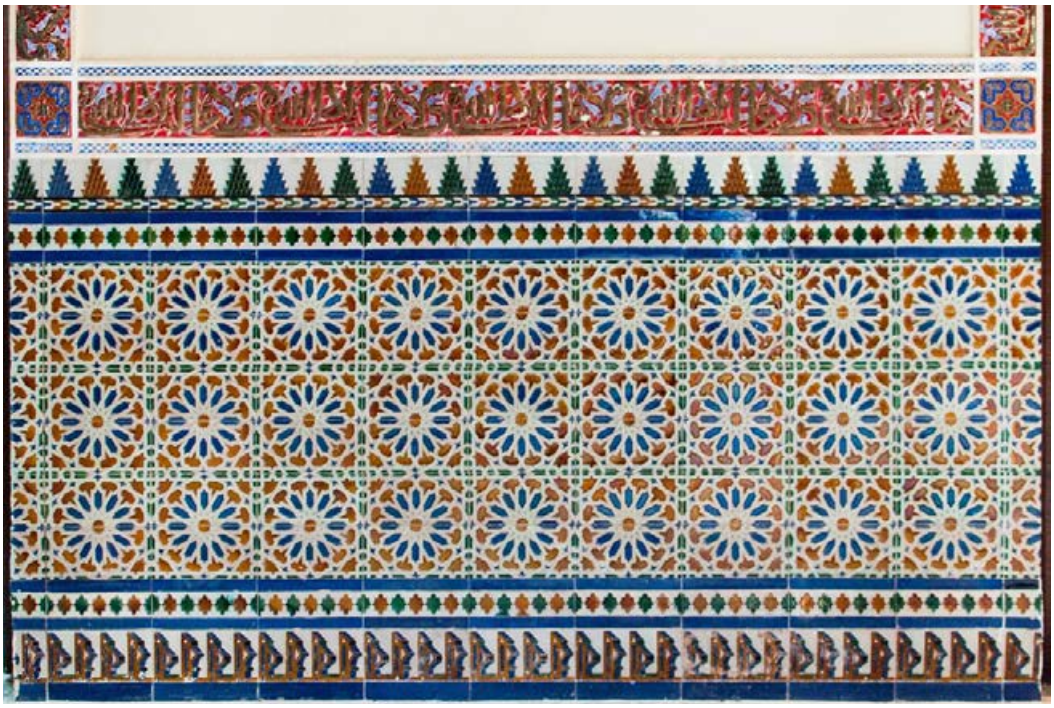


Figura 8. Zócalo de azulejos de la casa Pickman, La Cartuja de Sevilla, en el patio neonazarí. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

da mediante unos estudiados sistemas de apertura que permiten su uso con el mínimo esfuerzo. La ventilación del edificio comienza en estos grandes ventanales practicables en las distintas estancias del edificio confluyendo hacia el centro del edificio, en la cubierta del patio que, por el calor generado en la vidriera por el sol, genera un movimiento del aire forzándolo a salir por los laterales mediante unas compuertas también practicables. Esto genera un flujo forzado de aire continuo que facilita la ventilación y el descenso de temperatura de la vivienda en verano. La vegetación que rodea el edificio facilitaba enormemente esta tarea tan bien estudiada.

6. CONCLUSIONES

La Casa Zapata fue creada como una gran vivienda unifamiliar destinada para la residencia de uno de los empresarios más importantes y reconocidos que hubo en la zona de Cartagena-La Unión. La calidad de los materiales utilizados, los cuidados detalles en la ornamentación y en el diseño de los distintos elementos que componen el edificios, tanto a nivel compositivo como constructivo, generaron un edificio con espacios ampliamente iluminados, ventilados y con excepcional confortabilidad.

La buena conservación del conjunto en general le valió en el año 2012 el Premio Regional en “otros usos” en los V Premios de la Calidad de la Edificación de la Región de Murcia[5].

El conjunto es un magnífico ejemplo de la tipología de vivienda que se construyó en el Ensanche de Cartagena en la época modernista y que pasa a ser un elemento singular por ser el único que se conserva tan completo. Los acabados y ornamentación nos muestran un repertorio completo de las principales casas que trabajaban en la comarca y nos sirven de referencia para tener conciencia de lo que se ha perdido y lo que se puede perder si no se tiene el conocimiento del valor real del patrimonio. En este caso sacamos a la luz una serie de datos inéditos principalmente en el aspecto de los industriales que participaron en la construcción, claro ejemplo de lo exquisito del promotor y del arquitecto que lo hicieron.

A pesar de ser un edificio conocido en Cartagena por la institución que acoge no lo es por el valor patrimonial que tiene, y por ello esta comunicación pretende rellenar el hueco necesario y ser de arranque para realizar un trabajo mucho más exhaustivo y completo sobre el edificio, quizás uno de los ejemplos de construcción de esta tipología mejor conservado en esta zona del sureste español.

NOTAS

1—Archivo Municipal de Cartagena. Cajas Históricas.

2—El Liberal de Murcia. 1 de mayo de 1907

3—El Liberal de Murcia. 1 de junio de 1908

4—Extraído de la inédita Tesis Doctoral de José Antonio Rodríguez Martín "Arte e Industria en la arquitectura de Cartagena. 1870-1940"

5—V Premios de la Calidad en la Edificación. http://precae.es/

BIBLIOGRAFÍA

CARM. (2013). Hemeroteca de la Región de Murcia. Obtenido de http://hemeroteca.regmurcia.com/

Cegarra Beltrí, G., Morales Martínez, S. (2005). Adelante Siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862- Cartagena 1935). Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Murcia.

Cegarra Beltrí, G., Sánchez Espinosa, E. (2013). Arquitectura Modernista en la Región de Murcia. Madrid: Mablaz Libros.

Lorenzo Solano, J. A. (1989). Biografía de José Maestre Pérez (1866-1933). Murcia: Librería Tajo, SA.

Mestre Martí, M. (2008). Tesis Doctoral: La arquitectura del modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienés. 1898-1918. Paralelismos y conexiones. Valencia.

Pérez Rojas, F. J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia. Cartagena

Reig Ferrer, A. M., Espí Reig, A. (2010). La aplicación del diseño a la industria del mosaico valenciano del siglo XIX: Nolla y Piñón. Archivo de Arte Valenciano, 201-216.

Rodríguez Martín, J. A. (2015). Arte e Industria en la Arquitectura del Campo de Cartagena. IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena. La vivienda y la arquitectura tradicional del Campo de Cartagena (págs. 220-242). CRAI Biblioteca. Universidad Politécnica de Cartagena. Cartagena.

Rodríguez Martín, J. A. (2016). La cerámica catalana y valenciana en la arquitectura modernista de Cartagena. Madrid.

Rodríguez Martín, J. A. (Inédito). Tesis "Arte e Industria en la Arquitectura de Cartagena. 1870-1940. Cartagena.

II. ARQUITECTURA
MATERIALES, SISTEMAS CONSTRUCTIVOS, RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 309-534 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 309-534| isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE CARTAGENA

CONSTRUCTION OF CARTAGENA RAILWAY STATION

José Antonio Rodríguez Martín

J. Antonio Rodríguez Martín, Arquitecto técnico, ing. edificación, máster en patrimonio arquitectónico y doctorando por la UPCT, jarm.at@gmail.com

RESUMEN

La Estación de ferrocarril de Cartagena fue construida entre 1903 y 1908 por la compañía MZA, bajo la supervisión del ingeniero Ramón Peironcely. La construcción de una estación suponía en esa época todo un despliegue de medios por parte de la compañía, en la que primaba un estricto proceso documental de la obra que luego se distribuía de forma jerárquica y piramidal hasta llegar al director general de la compañía. Toda esta comunicación jerárquica hacía que todos los implicados estuvieran informados siempre del proceso de las obras y que las decisiones estuvieran siempre consensuadas.

En las partidas más importantes de la construcción de la Estación, como los forjados de hormigón, las celosías metálicas del pabellón central, la piedra y el ladrillo de la fachada, así como el pavimento de los andenes, fueron objeto de concurso a nivel nacional, en las que se presentaron las más importantes industrias del momento.

Es interesante el análisis de la construcción del edificio y poder conocer aquellos industriales que fueron designados por la compañía para realizar numerosos trabajos en la estación, muchos de ellos de ámbito local, lo que permite conocer qué empresas tenían buena reputación en la Cartagena de esa época, de cara a relacionar su intervención en otras obras modernistas de la ciudad.

La comunicación pretende exponer aquellos industriales, fabricantes, artesanos e ingenieros que participaron en el proceso constructivo de la obra, lo que llevará a poder tener una base documental de cara a futuras intervenciones en el edificio, además de poder servir de partida para poder relacionar dichos industriales con otras obras de la ciudad.

Palabras clave: Cartagena, modernismo, estación, ferrocarril, industria

ABSTRACT

Cartagena Railway station was constructed between 1903 and 1908 by the company MZA, under the supervision of the engineer Ramon Peironcely. The construction of a station supposed in this epoch the whole deployment of means on the part of the company, in which it was giving priority to a strict documentary process of the work that then was distributed of hierarchic and pyramidal form up to coming to the general manager of the company. All this hierarchic communication was doing that all the implied ones were informed always about the process of the works and that the decisions were always agreed by consensus.

In the most important items of the construction of the Station, since of concrete slab, steel trussed girder of the central pavilion, the stone and the brick of the front, as well as the pavement of the platforms, were an object of national contest, in that they presented the most important time industries.

There is interesting the analysis of the construction of the building and are able to know those manufacturers who were designated by the company to realize numerous works on the station, many of them of local area, which allows to know what companies had good reputation in the Cartagena of this epoch, in order to relate his intervention in other art nouveaubuildings of the city.

The paper tries to exhibit those manufacturers, manufacturers, craftsmen and engineers who took part in the constructive process of the building, which will lead to being able to have a documentary base with a view to future interventions in the building, beside being able to use as item to be able to relate the above mentioned manufacturers with other bulidings of the city.

keywords: Cartagena, art nouveau, station, railway, industry

INTRODUCCIÓN

La línea de ferrocarril a Cartagena está ligada a la historia de la compañía "Madrid a Zaragoza y Alicante" (MZA), que desde un principio consideró prioritaria la conexión de Madrid con el mediterráneo. En un momento en el que Cartagena era de mucha mayor importancia que Alicante, la compañía decide, sin embargo, proyectar su primera línea de levante hacia ésta, inaugurándose la línea a Alicante en el año 1858(López García, 2005).

En el año 1862 se realiza el viaje inaugural de la línea Madrid-Cartagena por parte de la

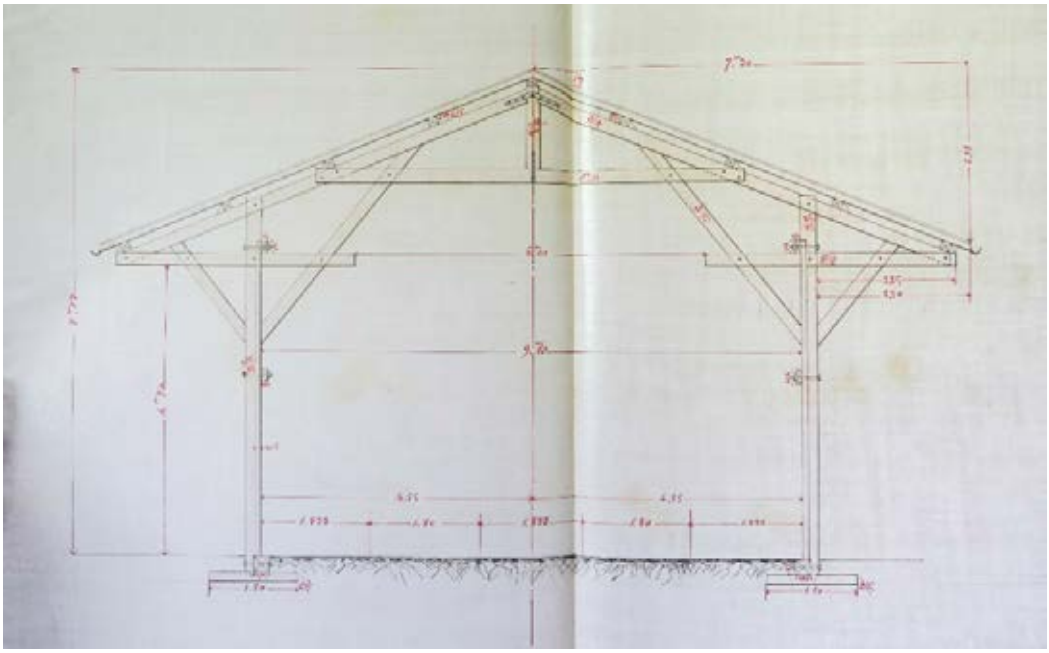


Figura 1. Plano de sección de la estación provisional de Cartagena. Año 1867. Proyecto del ingeniero J. Gil. (AHF)

reina Isabel II, inauguración que no dejó de ser una propaganda política. La llegada del ferrocarril a Cartagena se hace efectiva en el año 1865, cuando se termina de construir la línea hasta la ciudad (López García 2005) y se autoriza la construcción de una estación provisional. La construcción de la estación provisional llegó a ser un sistema habitual de la compañía importado de las experiencias de las grandes capitales europeas donde la premura en la construcción de una estación definitiva llevó a sucesivas ampliaciones y reformas para adaptarlas a la realidad del uso de dichas estaciones. Este mismo problema lo tuvo la compañía en la estación de Atocha que tuvo que sufrir continuas reformas y una gran ampliación poco después de inaugurada. Estos problemas aconsejaron que inicialmente se instalaran estaciones provisionales hasta poder tener información suficiente sobre la demanda real para, entonces, establecer una estación dimensionada a esta realidad.

Desde el año 1890 se producen numerosos escritos entre la compañía y el Ministerio de Guerra sobre el asunto. Las obras de explanación para la construcción de la nueva estación se tuvieron que paralizar por instancia del Ministerio de Guerra que consideraba las obras una amenaza para la seguridad de las murallas. Las modificaciones que se imponían, relativas al trazado de las vías, terraplenes y desmontes, hacían inviables las obras poniendo en peligro la construcción de la estación definitiva. El proyecto del Ensanche de Cartagena aprobado en 1898 va a resolver este problema y deja reflejados en sus planos la previsión para las obras de la estación definitiva. Entre 1896 y 1899 se había encargado la compañía MZA de ir explanando los terrenos para las futuras vías y estación definitiva con tierras extraídas de la apertura de la Calle Gisbert. El 22 de septiembre de 1900 se comunica al Director de la Capitanía General de Valencia que se van a dar comienzo a las obras de la estación definitiva y en marzo de 1903 se comienzan a destinar partidas para las obras de la estación, comenzando con las excavaciones de la cimentación2.

Desde el inicio las obras de cimentación se complican por las labores de achique de agua por el nivel freático como bien comenta el ingeniero Ramón Peironcely (1907). En julio de 1906 se establece el servicio provisional de viajeros en los pabellones laterales que estaban acabados. Se continúa con la construc-

Figura 2. Vista de la fachada principal del edificio. Fotografía del autor.

ción del pabellón central terminándose definitivamente la estación en el año 1908.

Acabadas las obras, y como era habitual en este tipo de edificios, se realizaron varias reformas que afectaron de forma parcial al edificio, adaptándolo a los nuevos usos que debía ir adquiriendo cada espacio. Una de las reformas que varió la imagen general del edificio, fue la realización del vallado de los espacios laterales que quedaban a ambos lados de la estación. Desde el inicio se produjeron numerosas quejas a la dirección de la compañía por problemas de robos de cargas y de daños a instalaciones por lo que en abril de 1919, tras varios intentos de solucionarlo de forma provisional, se redacta el proyecto del cerramiento con ladrillo visto y rejería de forja. Este cerramiento es el que actualmente se mantiene, aunque en un estado bastante deficiente.

1. ARQUITECTURA

La estación de ferrocarril de Cartagena estaba compuesta por varias edificaciones de las que actualmente sólo se mantiene la que se conocía como 'edificio de viajeros'. Por su configuración como estación terminal, el edificio de viajeros tiene forma de U que abraza los andenes, que quedan en su interior. Los brazos de la U están compuestos por dos pabellones, denominados pabellones laterales, y éstos están unidos en su frente, cerrando la U, por el denominado pabellón central. Se trata de la tipología de estación término característica de la compañía MZA. El pabellón central servirá de acceso y contiene dos alturas, frente a los pabellones laterales que sólo disponen de una altura. La construcción de la estación de Cartagena se lleva a cabo en una etapa en la que las grandes estructuras de hierro que cubrían los andenes dejan de ser utilizadas. En el caso de Cartagena tan sólo se cubrieron los andenes laterales mediante marquesinas, dejando al descubierto el resto de espacios de vías. La compañía MZA justificó esta decisión debido al clima benigno del que disponía la ciudad, haciendo innecesaria una cobertura completa (Peironcely, 1907). Los pabellones laterales que conformaban las alas de la U se proyectaron muy cortos, pero las fachadas de los pabellones que vierten a los andenes se prolongaron en toda la longitud de estos, provocando un efecto de continuidad. Esta solución estaba justificada por varios motivos: el principal, y con el que se justifica en la documentación de obra, es para servir de soporte para las marquesinas que cubrían los andenes; por otro lado, por la imagen que se llevaría el viajero al llegar a la ciudad, algo que cuidaban mucho desde la compañía MZA, intentando que la estación presentara una imagen más monumental de lo que realmente era; y por último como previsión para futuras ampliaciones que previsiblemente podrían llegar.

Figura 3. Vista del vestíbulo interior y del patio de andenes. Fotografías del autor.

La fachada principal resulta de una gran armonía, resuelta con una composición clasicista muy al estilo de las realizadas por la compañía MZA, pero con diversos elementos modernistas que la hacen singular.

El edificio se apoya en un zócalo de granito gris sobre el que se eleva la fachada de tres cuerpos, el principal en el eje y los dos laterales idénticos entre sí. La estricta simetría de la pieza dispone en el cuerpo central el gran arco de medio punto, a modo de arco de triunfo, que reúne las dos alturas en que se reparte el edificio. Flanqueado por pilastras resaltadas y rematado por una cornisa destacada a modo de entablamento, el arco está coronado por un reloj exento, envuelto por un recercado mixtilíneo, y se encuentra enmarcado por una moldura que ofrece en sus riñones relieves con aire modernista. Es notable el cierre semicircular superior del arco, trabajado con vidriera de colores, como también lo es la airosa y saliente marquesina curvada que se abre hacia afuera a lo largo del diámetro, con su porte acristalado y curvilíneo apeado sobre ligeras costillas voladas de hierro.

Flanqueada por sus pilastras laterales almohadilladas, la fábrica exterior resulta discreta y representativa al mismo tiempo, con su plano en ladrillo caravista y sus vanos agrupados de tres en tres, todos ellos tratados con recercados de piedra natural y artificial. Los de abajo son rasgados, de medio punto, y los otros adintelados, balconeros, coronados por frontones y con sus petos abalaustrados. El plano completo de la fachada está coronado por una amplia cornisa, con su imposta inferior moldurada y su remate superior en peto macizo simulando protección del terrado. En la parte inferior del cuerpo central, la ligera división en tres partes del vano completo traza de nuevo arcos de medio punto y prolonga sobre la superior sendos parteluces para el refuerzo de la vidriera.

El interior del edificio, aunque muy modificado, conserva los techos originales de artesonado de madera, las lámparas modernistas suspendidas y, aunque sin uso, algunos de los frentes de las taquillas. Es notable el revestimiento de azulejo con motivos de cartagineses y romanos, obra del ceramista guipuzcoano Daniel Zuloaga, paisano de Peironcely.

2. AUTORÍA Y EL PAPEL DE LOS INGENIEROS

El proyecto de la Estación de Ferrocarril de Cartagena ha llevado siempre a debate a los distintos investigadores que lo han abordado. Así, el doctor Pérez Rojas (1986) ya establece como autor el ingeniero Ramón Peironcely, pero Cegarra Beltrí y Morales Martínez (2005), así como Cegarra Beltrí y Sánchez Espinosa (2013) creen que Víctor Beltrí tuvo que intervenir en la realización del edificio, apoyándose en el carácter modernista del mismo, a todas luces diseño poco probable de un ingeniero. En la intervención de un arquitecto también coincide López García (2005) aunque no atribuye la autoría a nadie. Después de analizar toda la documentación encontrada sobre la construcción de la estación2, se puede estimar la improbabilidad de que Beltrí haya intervenido en las obras, extremo que no se puede asegurar con rotundidad, habida cuenta que Beltrí participó en casi todas las grandes obras de esa época y que en al-

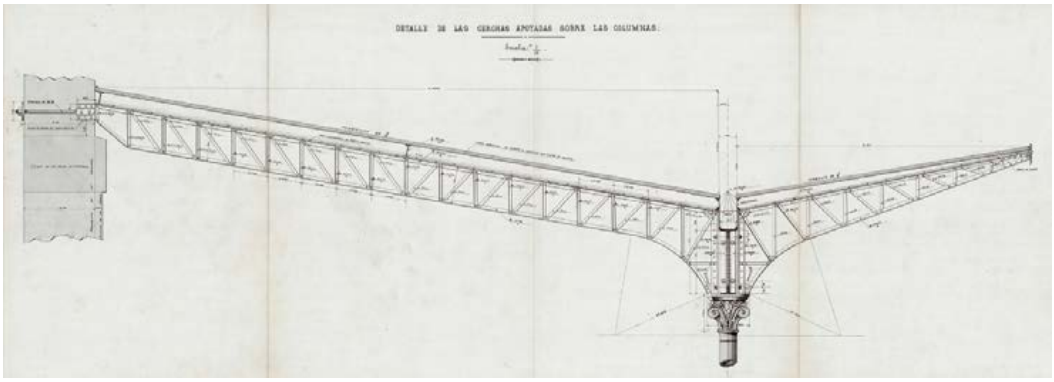


Figura 4. Plano de detalle constructivo de la marquesina de andenes. (AHF)

guna de ellas, como el Palacio Consistorial, su intervención viene reflejada de forma casual en un informe dentro de centenares de documentos sobre el proyecto y obra del edificio. En todo caso, el edificio de la Estación de Cartagena sí que tiene documentada una serie de personas que intervinieron en el diseño y proyecto del edificio, todos ellos ingenieros de la compañía, y entre los que se encuentra un arquitecto. Por tanto el diseño no se puede atribuir a una sola persona, siendo la labor de un equipo, aunque con matizaciones.

Los planos previos, de explanación y de situación de la estación los realizaron los ingenieros jefes de la sección: José María García hasta diciembre de 1899, sustituyéndolo el ingeniero José Moreno Rodríguez. En el denominado "Proyecto de Detalle" estuvo trabajando el Ingeniero Jefe de Vías y Obras, Joaquín López de Letona y Lamas y supervisado por el entonces ingeniero de la 1ª división Ramón Peironcely Elosegui. Por la documentación consultada se entiende que la labor de estos ingenieros era establecer el diseño general de la estación, aplicando sus amplios conocimientos en el programa de necesidades de este tipo de obras.

Sin embargo, los primeros Planos de Ejecución del edificio surgen en 1903, fecha en la que se da comienzo las obras de cimentación. Con fecha 1904 aparecen los primeros planos de la fachada del edificio, mismos planos que aparecen como definitivos en la aprobación por RO de 1 de febrero de 1906. Estos planos no están firmados pero casualmente aparece en diciembre de 1903 el pago por los "trabajos del proyecto de estación de Cartagena" al arquitecto Emilio Antón Hernández, un joven arquitecto madrileño que se había titulado en junio de 1901. Esta coincidencia despeja las dudas sobre la intervención de un arquitecto y se puede atribuir, a partir de este momento, la autoría del diseño compositivo del edificio a éste.

Posteriormente habrá diversos proyectos de desarrollo de la estructura metálica, de los forjados de hormigón y de las marquesinas metálicas de los andenes que los ejecutará en primera instancia Ramón Peironcely aunque la ejecución se realizará bajo los planos de los ingenieros de los contratistas, supervisados, eso sí, por Peironcely.

En el año 1905 el ingeniero José Cebada Ruiz, se encargó de realizar para la obra todos los detalles de desarrollo. Se encargó del diseño específico de la marquesina de acceso, de los detalles del pórtico de la fachada, la caseta para el reloj de la fachada, los detalles del artesonado del vestíbulo y un largo etc. Cabe destacar, entre los diseños realizados, el correspondiente a los paños de azulejos de la fachada, en los que participó de forma activa danto las correspondientes instrucciones a Daniel Zuloaga, quien haría los bocetos correspondientes que, una vez aprobados por José Cebada se realizarían en azulejo[3]. Fue José Cebada, por tanto, uno de los principales engranajes del equipo de autores.

El Ingeniero José Moreno Rodríguez, jefe de sección, era el encargado supervisar la obra semanalmente. Se encargó de realizar

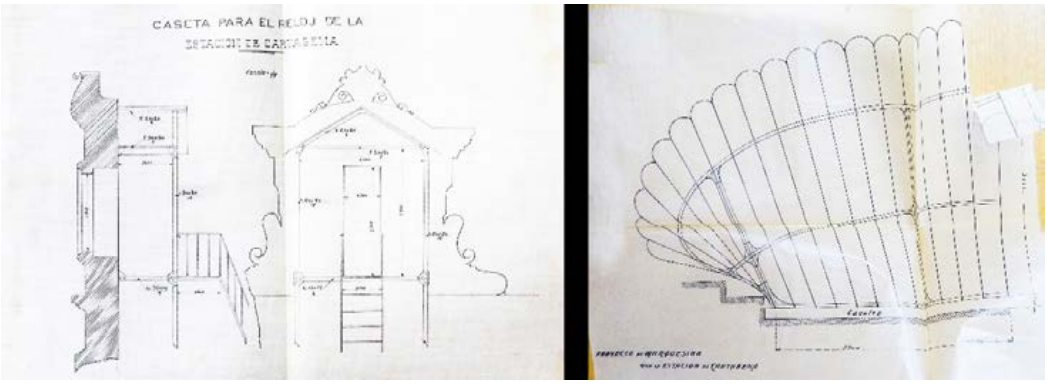


Figura 5. Planos de detalles realizados por José Cebada para la estación de Cartagena. (AHF)

las mediciones y planos necesarios para buena ejecución de las obras, apoyado por delineantes y auxiliares que le ayudaban en la tarea.

Por todo esto el diseño de la estación de ferrocarril de Cartagena será el trabajo conjunto del arquitecto Emilio Antón Hernández, junto con los ingenieros José Cebada Ruiz y José Moreno Rodríguez que desarrollarán pormenorizadamente partes del mismo, y todos ellos dirigidos y supervisados por el ingeniero Ramón Peironcely Elosegui.

LA JERARQUÍA EN EL CONTROL DE LA OBRA

Todo el proceso de selección de empresas para los concursos a realizar, así como la de contratación de partidas de obra era propuesto por el ingeniero de sección, en este caso José Moreno, que era el encargado de la vigilancia de las obras, realizando partes semanales, tomando las decisiones más inmediatas y comunicando las más importantes a la superioridad. Por su parte, el ingeniero de la 1ª división de Vías y Obras, D. Félix Aguilar, era el encargado de recepcionar los partes de obra así como todas aquellas comunicaciones relativas al avance de los trabajos y aquellas que tuvieran que comprender alguna decisión de importancia. A su vez, D. Joaquín López de Letona y Lamas era el Ingeniero Jefe de servicio de Vías y Obras y sobre el que caía la responsabilidad de revisar toda la documentación y decisiones tomadas antes de enviarlas al director general o a su adjunto.

D. Ramón Peironcely, siendo ya director adjunto de la compañía MZA era el que tomaba la última decisión en temas de mayor envergadura. Aun teniendo el puesto que tenía, durante la ejecución de las obras hay numerosa correspondencia con los ingenieros José Moreno, Félix Aguilar y López de Letona sobre determinaciones y resoluciones concretas que denotan que conocía perfectamente el proyecto y la evolución de las obras. Por último, el Director de la Compañía MZA durante las obras de la estación, NathanSüss, que llevaba en el cargo desde 1899 cuando sustituyó será el receptor último de la documentación que autorizará mediante su firma.

Esto demuestra que en la compañía existía todo una distribución jerárquica de comunicaciones de forma que en todo momento se estuviera documentado todo el proceso de contratación y obras.

3. CONSTRUCCIÓN

El proceso de construcción de la estación definitiva de Cartagena fue realizado principalmente por el personal de vías y obras de la compañía MZA. Los talleres de la compañía se encargaban de ejecutar los encargos que se realizaban desde obra y los almacenes se encargaban del suministro de los materiales necesarios. Este sistema permitía un ahorro importante en la construcción tanto de líneas férreas como de las estaciones de viajeros. Es evidente que la compra de material en grandes cantidades ofrecía la garantía de conseguir precios muy competitivos.

Uno de los objetivos de esta comunicación es dar a conocer a los industriales o abastecedores que trabajaron en la construcción

Figura 6. Detalle de la cerámica de la fachada y de los recercados de huecos. Fotografías del autor.

de la estación, lo que nos permitirá conocer qué empresas eran las que estaban en activo y que trabajaron en una obra tan importante para Cartagena. El hecho de que sea la propia compañía la que ejecutara los trabajos limita mucho el objetivo planteado pero, por suerte, no todos los trabajos podían afrontarlos desde la compañía, ya sea por la dimensión de los mismos o porque la premura de intervención, sumado a la gran cantidad de obras en marcha que tenía la por toda España, no permitía esperar a que los equipos propios llegaran a tiempo.

3.1 CIMENTACIÓN Y TRABAJOS PREVIOS

El comienzo de las obras de la estación definitiva tuvo lugar en marzo de 19032, cuando se dieron inicios a los trabajos de replanteo y excavación de la cimentación. Estos trabajos se alargaron durante más de un año, debido a los problemas que tuvieron por el nivel freático y la cimentación profunda que debían hacer para apoyar en zona rocosa. Durante la ejecución de estos trabajos se aprovechó para perfilar el proyecto de ejecución del edificio, que estaba todavía con muchos extremos sin definir.

El personal que realizó las obras fue de la propia compañía y el suministro de materiales realizado por la propia compañía, aunque buena parte se realizó por parte de comercios locales. Así podemos destacar en el suministro de cal y cemento a Antonio Saura, Ramón Marín, Antonio Ros y José Otero; de la sillería de tabaire de la cimentación se encargó Juan Aroca; de la piedra machacada Pedro Sánchez; la arena la suministró Ramón García y, entre todos ellos destacó el suministro de madera por la compañía de Alejandro Delgado.

3.2 LOS CONCURSOS DE LAS GRANDES PARTIDAS DE OBRA

En la construcción de un edificio de las dimensiones de la estación de Cartagena, y debido al costo y volumen de los trabajos a realizar en determinadas partes del proceso de obra, se realizó la contratación por concurso de ciertas partidas del edificio. Estas partidas fueron: Zócalo de piedra, sillería del edificio, ladrillo cara vista de fachadas, pavimento de andenes y vestíbulo, estructura de forjados de hormigón y entramado de estructura metálica. Todos ellos, salvo el entramado de estructura metálica, se escapan de las obras habituales realizadas por la sección de vías y obras de la compañía, pero además suponía un volumen demasiado importante de trabajo y de presupuesto como para contratarlo directamente a las empresas habituales que trabajaban para la compañía, por lo que pasaron por una fase de concurso para adjudicación de las obras. De la estructura de forjados del edificio la compañía realizó el forjado de celosías metálicas del techo de planta baja del edificio principal, pero el resto de forjados se realizaron por empresas externas.

Los concursos se realizaban por invitación, por lo que el análisis de la documentación nos permite conocer de primera mano las empresas con las que la compañía MZA contaba para la realización de sus obras en la zona de Cartagena, levante español e incluso

a nivel nacional, por la dimensión de algunas de ellas. Es importante también conocer qué industriales consideraba la compañía de importancia en la zona de Cartagena de cara a la investigación de la construcción de otro tipo de edificios de la misma época.

PIEDRA DE SILLERÍA DESTINADA AL ZÓCALO DEL EDIFICIO DE VIAJEROS

El concurso para la piedra de la sillería comienza en julio de 1904 cuando el ingeniero de la sección, José Moreno, envía a D. Félix Aguilar, con carta de fecha 12 de julio de 1904, la relación de suministradores que estima deben formar parte del concurso. En la relación aparecen 15 industriales que son invitados, la mayor parte de la zona de Cartagena y Murcia, de los cuales sólo se presentan diez.

El propio Ramón Peironcely remite cartas a varios de los concursantes para que aclaren si el precio que proponen incluyen las condiciones estipuladas en el artículo 5 del contrato, donde se especifica: "*los paramentos, lechos y sobrelechos, así como los pintos verticales deberán labrarse a desbaste fino, y las caras posteriores e interiores de los sillares se labrarán con desbaste grueso, debiendo quedar con las dimensiones que se señalan en los planos y estados de cubicación que acompañan este contrato*".

El ingeniero jefe de vías y obras, con fecha 1 de septiembre de 1904 manda escrito al Director de la Compañía en la que se adjunta el cuadro comparativo de las diez proposiciones, desglosando tipos de piedra, cantera, estación donde se tendrán que dejar, el precio de la piedra así como el desglose del transporta y un documento con la medición de m3 de piedra para cada una de las hiladas del zócalo. En dicha carta especifica que ha analizado las muestras y descarta todas las calizas por no reunir las condiciones de dureza que cree necesario. De los mármoles indica algo parecido, además de indicar que son demasiado caros, por lo que propone que sólo entren en juego los granitos, por cumplir las condiciones de dureza y durabilidad que exigen la situación en obra de la piedra. Con esto, se queda sólo con tres propuestas, señaladas con el número 3, 9 y 10 e indica que la 3 y 9 son granitos que se han colocado en la estación de Sevilla y la tercera, de Toledo, tiene grano más grueso y según comenta, de "peor vista". Estima que la opción más ventajosa es la de "Daniel Vidal" con un precio puesto en la estación de Campanario (Badajoz) al precio de 72,00 pesetas y puesta en la estación de Cartagena de 97,99 pesetas el metro cúbico. Expone que el total de medición de piedra alcanza 113,438 m3 y que por tanto el gasto sería de 8167,54 pesetas más el transporte. El propio ingeniero jefe de vías y obras, D. Joaquín López de Letona, envía carta con fecha 14 de septiembre de 1904 a D. Daniel Vidal comunicándoles que ha sido el adjudicatario del concurso de la piedra del zócalo y se le envía el contrato, planos y cubicación de la piedra. De nuevo el propio Antonio Callejas, en nombre del ingeniero de la primera división, debe insistir en que el señor Daniel envíe correctamente toda la documentación firmada, pues parece que no había devuelto planos.

En días siguientes a la firma del contrato, con fecha 29 de septiembre de 1904, se producen una serie de intercambios de firmas y de autorizaciones entre la propia jerarquía de la compañía que empieza en el director de la compañía y acaba en el ingeniero de sección. Y finalmente el proceso acaba con la emisión de un permiso de circulación a favor de D. Daniel Vidal, algo habitual en la compañía hacia las empresas contratistas.

El 30 de abril de 1905 se concluye el suministro de piedra del zócalo por parte de Daniel Vidal y se hace la liquidación correspondiente, aunque todavía tendrá que volver a suministrar algunas piezas de piedra que tenían defectos a posteriori.

PIEDRA SILLERÍA CALIZA BLANCA PARA LOS MUROS DE FACHADA DEL EDIFICIO DE VIAJEROS

De forma similar al anterior se hace el de la piedra caliza del edificio de viajeros. Esta piedra se destinará para la realización de pilastras, jambas y arcos de la primera planta, así como de impostas y cornisas de la planta alta del edificio principal. El concurso se realiza mientras se está realizando las obras de sillería del zócalo, y con fecha 10 de noviembre de 1904, por parte de Ramón Peironcely, se hace

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 309-310 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

	INDUSTRIAL INVITADO	LUGAR	FECHA PROPUESTA	PIEDRA PROPUESTA	CANTERA	P *
1	JUAN DE DIOS COLL	MURCIA	02/08/1904	CALIZA NEGRA DURA	CALLOSA COX (ALICANTE)	132,06
2	ANTONIO BELDA	HELLÍN	06/08/1904	ARENISCA DURA	SIERRA DE LAS CALAIS	115,98
3	JUAN CONSTANTINO	GUAREÑA	07/08/1904	GRANITO	QUINTANA DE LA SIERRA	110,99
4	BLANCO HELGUERO Y CIA	ÁGUILAS	07/08/1904	BLANDA (COQUE-ROSA)	MARRONERA DE PULJI	72,74
				BLANDA	TOMA DE AGUA DE LORCA	59,74
				BLANDA	MONTIRECHO (LORCA)	53,74
				MÁRMOL	MACAÉL (ALMERÍA)	174,74
				BLANDA	LORCA	65,74
5	FRANCISCO JARA GARCÍA	MURCIA	06/08/1904	CALIZA	LAS COLUMNAS	67,48
6	FRANCISCO PASTOR	MURCIA	09/08/1904	DURA	VIGUERICAS	90,98
7	JUAN AROCA	CARTAGENA	08/08/1904	DURA	CALLOSA COX (ALICANTE)	117,06
				DURA	NOVELDA	116,28
				DURA	SABINA	95,00
				DURA	LA MEDIA LEGUA	75,00
8	FRANCISCO VALDÉS	CARTAGENA	09/08/1904	MÁRMOL	ALMERÍA	134,74
				MÁRMOL	ALMERÍA	87,74
9	DANIEL VIDAL	DON BENITO	10/08/1904	GRANITO	PEÑA AGUILERA	97,99
10	BENIGNO TENDERO	TOLEDO	09/08/1904	GRANITO	PEÑA AGUILERA	157,01
11	FRANCISCO VELASCO JARA	MURCIA	NO PRESENTADO			
12	PEDRO SÁNCHEZ MARTÍNEZ	CARTAGENA	NO PRESENTADO			
13	JOSÉ HUERTAS	CARTAGENA	NO PRESENTADO			
14	JUAN ANTONIO LÓPEZ	LA UNIÓN	NO PRESENTADO			
15	JOSÉ BLANCO	MADRID	NO PRESENTADO			

Figura 7. Tabla comparativa de los industriales presentados al concurso de sillería para el zócalo.leyenda:
P*: Precio total por M2 (Con transporte) ptas.

la invitación a quince canteros, algunos coincidentes a los propuestos en el zócalo.

Con fecha 21 de diciembre de 1904, D. Joaquín López de Letona, ingeniero jefe de vías y obras, propuesto por Ramón Peironcely, envía una carta al director de la compañía con la comparativa de las ofertas donde indica los datos relativos a las mismas, desglosando concursante, tipo de piedra, cantera, precio por m3 estación donde habría que recoger la mercancía y precio del transporte a Cartagena. En la larga carta que acompaña al comparativo explica las razones de las condiciones del concurso, sobre todo la elección de las canteras cerca de la línea y menciona la sorpresa del precio de la piedra de Novelda de Ramón García que, no cumpliendo las bases por estar fuera de la línea de Cartagena, es el más económico incluido el transporte a Cartagena. Explica también que de los que

	INDUSTRIAL INVITADO	LUGAR	FECHA PROPUESTA	PIEDRA PROPUESTA	CANTERA	P*
1	BLANCO HELGUERO Y CIA	ÁGUILAS	23/11/1904	Nº 45	MARRANERAS	72,74
				Nº 40	TOMA DE AGUA DE LORCA	59,74
				Nº 35	MONT-VIEDO (LORCA)	53,74
				MÁRMOL	MACAÉL (ALMERÍA)	174,74
				Nº 3	TOMA DE AGUA DE LORCA	65,74
2	FRANCISCO PASTOR	MURCIA	22/11/1904	Nº 1 CALIZA	BULLAS (CALASPARRA)	54,25
				Nº 2 CALIZA	ABANILLA (MURCIA)	59,44
				Nº 3 CALIZA	FRAILE	51,31
				Nº 4 CALIZA	LOS CERRILLARES (CIEZA)	48,31
3	MANUEL CASTELLÓ CALATAYUD	NOVELDA	25/11/1904	CALIZA	LOS CERRILLARES (CIEZA)	48,31
4	RAMÓN GARCÍA ROMERO	NOVELDA	26/11/1904	CALIZA	EL TRONCE. NOVELDA	43,51
5	RAIMUNDO ORTEN-BACH	MADRID	28/11/1904	Nº 1 CALIZA	OJOS	93,45
				Nº 2 CALIZA	OJOS	73,45
6	ISIDRO PADILLA	MURCIA	28/11/1904	Nº 1 CALIZA	LOS CERRILLARES	76,31
				Nº 2 CALIZA	ABANILLA (MURCIA)	71,06
				Nº 3 CALIZA	OJOS	65,45
7	PEDRO REQUENA	NOVELDA	28/11/1904	CALIZA	EL TRONCE	88,06
				CALIZA	EL TRONCE	51,28
8	GINÉS SORIANO	CHINCHILLA	28/11/1904	CALIZA	SIERRA DE CHINCHILLA	73,51
9	JOSÉ BIANCO	MADRID	NO SE PRESENTA			
10	DANIEL VIDAL	LO BENITO	NO SE PRESENTA			
11	PEDRO SÁNCHEZ	MURCIA	NO SE PRESENTA			
12	FRANCISCO JARA	MURCIA	NO SE PRESENTA			
13	DIEGO PÉREZ	MURCIA	NO SE PRESENTA			
14	ANTONIO CÁNOVAS	MURCIA	NO SE PRESENTA			
15	MIGUEL LORCA	MURCIA	NO SE PRESENTA			

Figura 9. Tabla comparativa de los industriales presentados al concurso de sillería de caliza de la fachada.
leyenda: P*: Precio total por M2 (Con transporte) ptas.

cumplen las condiciones de las bases se encuentran como más baratos Manuel Castelló y Francisco Pastor, ofreciendo la misma piedra de Cieza al mismo precio. López de Letona se decanta por la piedra de Cieza que, a pesar de ser un poco más cara, es de mucho mejor calidad que la de Novelda y además al estar más cerca de la obra habrá muchos menos problemas de suministro. Parece que la igualdad de precios entre Castelló y Pastor supuso un intercambio de cartas con el ingeniero jefe para instarlos a llegar a un acuerdo que se adjunta en la carta donde se comprometen ambos industriales a trabajar en sociedad, constituida al 50% cada uno, para el suministro de la piedra a Cartagena. La carta acaba indicando que

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 309-310 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

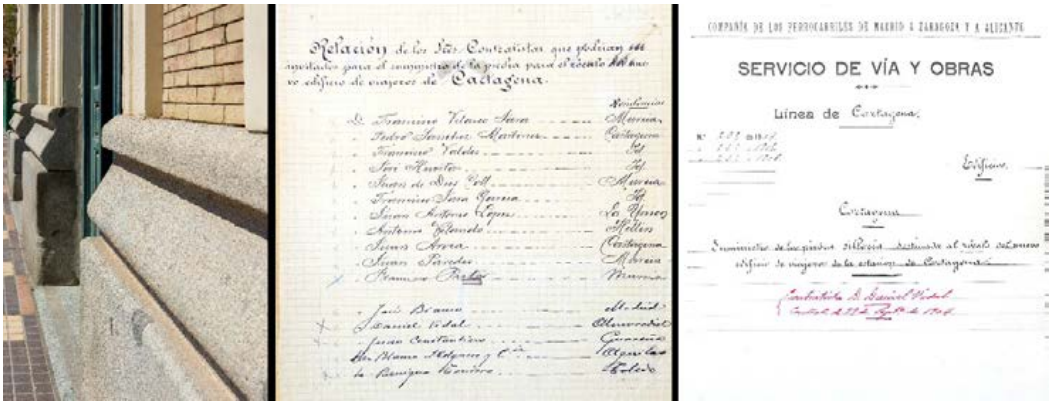


Figura 8. Detalle del granito del zócalo. Fotografía del autor. Centro, relación de invitados que propone José Moreno. Derecha, portada del expediente del concurso (AHF).

la cubicación de la piedra necesaria asciende a 300 m3 y que representa una cantidad de 13200 ptas.

Con fecha 28 de diciembre de 1904 se firma por parte del director de la compañía la orden de adjudicación del suministro de piedra de la fachada a los Sres. Francisco Pastor y Manuel Castelló.

El ingeniero José Antonio Calleja, haciendo las funciones de Ingeniero Jefe del Servicio de Vías y Obras, firma el certificado de finalización del suministro el 7 de agosto de 1906, indicando que el suministro quedó totalmente terminado el 25 de julio y que el volumen final suministrado alcanza 445 m3 que importan 19.580 pesetas, casi un 50% más de piedra que la contratada inicialmente.

SUMINISTRO DE LADRILLOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO DE VIAJEROS

El proceso del concurso para el ladrillo de las obras de Cartagena se antoja algo más sencillo porque la zona de Cartagena tenía en ese momento un importante número de cerámicas ladrilleras con una muy buena calidad (Rodríguez Martín 2015).

El ingeniero José Moreno, con fecha 29 de noviembre de 1904, manda a Ramón Peironcely la relación de las ocho propuestas de ladrilleras que considera más adecuadas desde su posición a pie de obra. Tal y como expresa la tabla 3 se invita a cinco de Cartagena, dos de Alicante y uno de Murcia. Se envían las invitaciones con fecha 9 de diciembre con fecha límite de recepción de ofertas el 31 de diciembre de 1904. Algunas de las grandes cerámicas ladrilleras de la zona de Cartagena no fueron invitadas al concurso lo que trajo la reacción de alguna de ellas, como la de la Sociedad Anónima La Industria, cuyo director, Eugenio Friart, remitió su queja al Ingeniero de la Primera División, con fecha 15 de diciembre, por no haber sido invitado instando a que le permita participar en dicho concurso, a lo que accede la compañía a partir del informe favorable del Ingeniero de Sección José Moreno. De los nueve que se invitan sólo envían oferta tres, más Eugenio Friart. Sólo se presentan tres de Cartagena y el de Murcia. Los de Alicante no se presentan muy probablemente por la dificultad de ser competentes antes las cerámicas cercanas de Cartagena, pero sorprende que no presenten ofertas empresas como la de Antonio Alcaraz que había suministrado ladrillos a la estación de forma esporádica o de Francisco Sánchez que era una empresa de razonable importancia en la comarca de Cartagena.

El concurso incluye en las bases el suministro de 270.000 ladrillos prensados para los paños del edificio donde se deja el ladrillo visto, y 450.000 ladrillos ordinarios para el doblado de muros, trasdosados y otros necesarios para las obras del edificio de viajeros.

La comparativa la realiza esta vez el ingeniero José Antonio Calleja, que la firma por orden del Ingeniero Jefe de Vías y Obras, y realiza la carta al director de la compañía, a

INDUSTRIAL INVITADO	LUGAR	FECHA PROPUESTA	TIPO LADRILLO	PRECIO TOTAL (CON TRANSPORTE) PTAS.
VICENTE CONESA ROSIQUE	CARTAGENA	21/12/1904	PRENSADO	47,50
			ORDINARIO	27,50
MARIANO GALLEGO SALINAS	CARTAGENA	28/12/1904	PRENSADO	55,00
			ORDINARIO	27,50
EUGENIO FRIART	CARTAGENA	29/12/1904	PRENSADO	56,05
			ORDINARIO	31,00
BARTOLOMÉ BERNAL ROMERO	EL PALMAR. MURCIA	26/12/1904	PRENSADO	67,45
			ORDINARIO	31,45
ANTONIO ALCARAZ	CARTAGENA	NO SE PRESENTA		
FRANCISCO SÁNCHEZ	CARTAGENA	NO SE PRESENTA		
JOSÉ MARTÍNEZ	CARTAGENA	NO SE PRESENTA		
JAIME FERRER	ALICANTE	NO SE PRESENTA		
VICENTE BOTELLA	ALICANTE	NO SE PRESENTA		

Figura 10. Tabla comparativa de los industriales presentados al concurso de suministro de ladrillos.

propuesta del Ingeniero de la 1ª División, Félix Aguilar con fecha 11 de enero de 1905. La adjudicación lleva poca explicación, y propone a Mariano Gallego, de Cartagena, como adjudicatario del suministro por ser el más económico en el ladrillo ordinario y, a pesar de ser el segundo, en el prensado también lo propone por ser de mejor calidad el ladrillo que el de la muestra de Vicente Conesa, que comenta que es de "muy mala calidad", dato que sorprende por la cantidad de edificios, de buena factura, que este industrial realizó en Cartagena. Finaliza expresando la cantidad de ladrillos a contratar así como el precio final del contrato que será de 26.007 pesetas. El 24 de enero el director de la compañía envía el acuerdo del Comité de Dirección en adjudicar a Mariano Gallego el suministro de ladrillo.

El suministro de ladrillos acaba el 17 de febrero de 1906 y con fecha 30 de marzo D. Mariano Gallego envía escrito al jefe de sección D. José Moreno para que le sea devuelta la garantía retenida. El 21 de abril de 1906 D. Félix Aguilar autoriza a D. José Moreno a realizar dicha liquidación.

EJECUCIÓN DE AZOTEAS DE HORMIGÓN ARMADO PARA CUBRIR LOS PABELLONES LATERALES DEL NUEVO EDIFICIO DE VIAJEROS

El concurso para los forjados de hormigón es de los más complicados que se realizaron para la estación de Cartagena. En las bases del concurso se especificaba que debían aportar sus propios planos y cálculos justificativos de las propuestas, lo que suponía un esfuerzo considerable por parte de las compañías que debían ofertar dicha ejecución. Por otro lado, la revisión de las ofertas requería algo más que comparar precios, puesto que además requería revisar la amplia documentación presentada, compuesta por memoria, planos y cálculos justificativos. Todo ello implica, aun siendo pocos los presentados, un trabajo considerable que se refleja en la cantidad de documentación que existe sobre este concurso.

Debido a la complejidad de la ejecución a de las obras, las compañías invitadas son las más importantes a nivel nacional, cada una de ellas con importantísimas obras realizadas hasta la fecha. El 22 de abril de 1905 se da curso a las invitaciones a las empresas que

INDUSTRIAL INVITADO	LUGAR	FECHA PROPUESTA	PLAZO EJECUCIÓN	PRECIO TOTAL PTAS.
Cª ANÓNIMA DEL HORMIGÓN ARMADO	SESTAO-BILBAO	16/05/1905	4 MESES	25.000
JOSÉ EUGENIO RIBERA. COMPAÑÍA DE CONSTRUCCIONES HIDRÁULICAS Y CIVILES	MADRID	11/05/1905	3 MESES	25.520
REBOLLO, ESTIBAUS Y CIA	MADRID	19/05/1905	3 MESES	28.929
JUAN MANUEL ZAFRA	SEVILLA	NO SE PRESENTA		
ANTONIO SONIER. SISTEMA HENNEBIQUE	MADRID	NO SE PRESENTA		

Figura 12. Tabla comparativa de los industriales presentados al concurso de ejecución de azoteas de hormigón armado

se indican en la figura12. Se establece como plazo máximo de entrega de ofertas para el día 20 de mayo de 1905. De las 5 empresas invitadas sólo presentan oferta tres de ellas, incluyendo la memoria de la propuesta, la justificación de los cálculos, lo que conlleva una buena cantidad de folios, más los planos de estructura y armados.

El Ingeniero Jefe realiza la correspondiente comparativa el 23 de mayo de 1905 donde se incluyen detalles como método de pago, plazos de ejecución y una parte de observaciones. En la carta que acompaña al cuadro comparativo que envía al director de la compañía hace la correspondiente aclaración sobre la elección de los industriales, donde indica que son las principales de España, y que propone como adjudicatario a la Compañía Anónima del Hormigón Armado de Sestao (En adelante CAHAS), por ser la más ventajosa en el plano económico.

Las obras comienzan en enero de 1906 y se alargarán durante cuatro meses. El Ingeniero Jefe de la 3ª División Técnica, establece el día 12 de mayo de 1906 para ir a revisar las flechas a Cartagena, para lo que pide se haga la carga 72 horas antes de la fecha. El propio 12 de mayo de 1906 se hace el acta de recepción provisional de las azoteas, firmadas por Carlos Proharan, ingeniero de la CAHAS y Félix Aguilar y Cuadrado como Ingeniero de Vías y Obras de la Compañía de Ferrocarriles MZA. El 31 de mayo de 1906 la CAHAS emite la correspondiente factura de los trabajos de ejecución de cubiertas. El 12 de mayo de 1907 se hace la recepción definitiva de las obras y por tanto el cobro del 10% de la garantía que se había reservado.

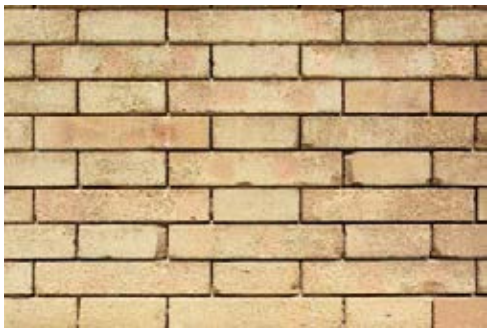


Figura 11. Detalle de la fábrica de ladrillo suministrada por Mariano Gallego colocada con aparejo flamenco. Fotografía del autor.

SUMINISTRO DE BALDOSAS DE CEMENTO PARA ANDENES, VESTÍBULO Y SALA DE EQUIPAJES DEL NUEVO EDIFICIO DE VIAJEROS

El suministro de baldosas sería para la superficie de explanada de andenes, vestíbulo y sala de equipajes, mediante un tipo de baldosa estriada de cemento sin colorear para las funciones de pavimento exterior. La superficie a suministrar es de 3100 metros cuadrados, lo que supone una cantidad importante de baldosas. En las bases, como es habitual en estos suministros, se pide que la oferta se acompañe de muestra de baldosas para poder examinarla. El 31 de julio de 1905 se envían las invitaciones a las empresas elegidas se establece como plazo para la recepción de ofertas el 20 de agosto. José Moreno envía a Félix Aguilar el listado de propuestas para invitación para el concurso, siendo tres de Cartagena y dos de Murcia. Félix Aguilar le responde con las cartas de invitación añadiendo otros cinco invitados de distintas partes de España. De las once invitadas, presentan ofertas nueve de ellas.

	INDUSTRIAL INVITADO	LUGAR	FECHA PROPUESTA	PRECIOM2 PTAS (EN OBRA)
1	CARBAJAL HERMANOS	CARTAGENA	16/08/1905	4,50
2	JOSÉ BOTÍ GANGA	CARTAGENA	19/08/1905	3,90
3	JUAN BERNAL GONZÁLEZ	MURCIA	17/08/1905	4,44
4	SALVADOR MONZÓ	MURCIA	18/08/1905	4,99
5	ALFONSO VERA Y LEÓN	ALBACETE	17/08/1905	5,77
6	RAFAEL BALLESTER GALLEGO	ALCÁZAR DE SAN JUAN	06/08/1905	4,54
7	GALLEGO Y VELO	QUINTANAR DE LA ORDEN	06/08/1905	6,08
8	VINARDELL Y COMPAÑÍA	MADRID	17/08/1905	5,25
9	GONZÁLEZ HERMANOS S. EN C.	SEVILLA	03/08/1905	4,14
10	SÁNCHEZ Y LLAMAS	CARTAGENA	NO SE PRESENTA	
11	BUTSEMS Y FRADERA	BARCLONA	NO SE PRESENTA	

Figura 14. Tabla comparativa de los industriales presentados al concurso de baldosas de cemento.

El 7 de septiembre de 1905 el Ingeniero Jefe de Vías y Obras hace la comparativa correspondiente indicando en ella el punto de entrega del material, el precio del metro cuadrado de venta, el transporte así como el precio total por metro cuadro y global. La carta que acompaña al cuadro comparativo explica que González Hermanos no se ajusta a lo pedido en el Pliego de Condiciones en cuanto a grosor de las piezas, de José Botí comenta que la pieza recibida es de una calidad muy inferior a las de otras compañías, pasando a compararlo mediante obras realizadas por los mismos, destacando la labor de Carbajal Hermanos, en Cartagena y de Juan Bernal, en Murcia, ambos con numerosas aceras ejecutadas en sus municipios. A igualdad de condiciones Juan Bernal ofrece el producto más económico por lo que propone la adjudicación a éste.

El 14 de septiembre de 1905 el director de la compañía firma la adjudicación del suministro a Juan Bernal. El 20 de septiembre se envían los documentos firmados al Ingeniero de 1ª División y el 22 al director de la compañía. El 23 de septiembre es firmado el contrato por el director de la compañía para 3100 m2 de baldosas de cemento, así como el correspondiente permiso de circulación a Juan Bernal.

ENTRAMADO METÁLICO PARA LA CUBIERTA DEL PABELLÓN CENTRAL DEL NUEVO EDIFICIO DE VIAJEROS Y CUBIERTA METÁLICA PARA EL DEPÓSITO DE MÁQUINAS

El proceso de concurso para el entramado metálico llega a realizarse por la excesiva carga de trabajo que tenían los talleres de la compañía, que son los encargados de realizar este tipo de obras. En carta de fecha 20 de noviembre de 1906 firmada por el Jefe de Taller de Vías y Obras al Ingeniero Jefe de Vías y Obras le comunica: *"En vista del gran número de obras que tenemos en la actualidad, la mayoría de ellas urgentes, y puesto que, como usted sabe, nuestro taller carece de elementos para aumentar el personal; con objeto de dar cumplimiento a las necesidades del Servicio y aliviar algo a este taller, me tomo la libertad de indicar a usted que, salvo el parecer de la Superioridad, sería conveniente el hacer construir por contrata en talleres particulares, la parte metálica de las vigas para la cubierta del pabellón central del edificio de viajeros y armadura d ela rotonda para máquinas de la estación definitiva de Cartagena […]*". El ingeniero José Antonio Callejas es el encargado de comunicar tal misiva a la dirección de la compañía el 28 de noviembre proponiendo que sea Jareño y Compañía, que estaba realizando trabajos en el propio edificio de Cartagena. El 5 de di-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 309-310 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

	INDUSTRIAL INVITADO	LUGAR	FECHA PROPUESTA	EDIFICIO	PRECIO PTAS	PRECIO TOTAL PTAS
1	JAREÑO Y COMPAÑÍA	MADRID	13/03/1907	PAB. CENTRAL	15500,00	28.500,00
				DEPÓSITO	13000,00	
2	SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CONSTRUCCIONES METÁLICAS	BILBAO	12/03/1907	PAB. CENTRAL	19224,00	33.004,00
				DEPÓSITO	13780,00	
3	SOCIEDAD DE MATERIAL PARA FERROCARRILES Y CONSTRUCCIONES	BARCELONA	12/03/1907	PAB. CENTRAL	18868,00	33.948,00
				DEPÓSITO	15080,00	
4	MAQUINISTA TERRESTRE Y MARÍTIMA	BARCELONA	11/03/1907	PAB. CENTRAL		36.251,60
				DEPÓSITO		
5	MAQUINISTA DE LEVANTE	LA UNIÓN	06/03/1907	PAB. CENTRAL	23360,72	38.401,72
				DEPÓSITO	15041,00	

Figura 16. Tabla comparativa de los industriales presentados al concurso del entremado metálico y cubierta de depósito

ciembre envía una valoración aproximada de las obras en unas 16.000 pesetas. Para ello se decide finalmente realizar un concurso por invitación a las principales empresas del país.

El 29 de enero de 1907 se comunica, por parte del Ingeniero Jefe de Vías y Obras, al director de la Compañía que se ha terminado el proyecto del entramado metálico y envía las empresas propuestas para el concurso.

Las condiciones del concurso incluyen el suministro y la colocación de la estructura completa. El pabellón central supone 35.600 kg de piezas perfiladas y de acero laminado y la cubierta del depósito de máquinas 26.000 kg y como es habitual con la reserva del 10% hasta la recepción definitiva de la obra.

El 11 de febrero de 1907 se mandan las invitaciones a las empresas concursantes contestando todas a las invitaciones aceptando participar en el concurso, salvo Francisco Peña que declina por problemas de salud. El 21 de febrero se remiten a las compañías que han aceptado los pliegos de condiciones y planos de las obras a ofertar estableciendo como plazo de entrega de ofertas el 15 de marzo.

El 15 de marzo de 1907 se remite al director de la compañía el comparativo de las ofertas presentadas, firmado por el Ingeniero Jefe de Vías y Obras, donde se acompaña la pertinente carta explicativa sobre la comparativa. Ésta es breve porque realmente la propuesta más económica es la que se elige, a igualdad del resto de condiciones. Por tanto propone la adjudicación de Jareño y Compañía en la ejecución de las obras del entramado metálico del pabellón central y cubierta del depósito.

El 4 de julio se envían las primeras piezas de la estructura metálica que recepciona en Cartagena el ingeniero de sección D. José Moreno el 7 del mismo. El 10 de agosto ya remiten una carta diciendo que han terminado de montar el entramado metálico y que se disponen a montar la armadura del depósito de máquinas, pidiendo se le pague el segundo tercio estipulado. El 6 de octubre de 1907 se hace la recepción provisional de las estructuras ejecutadas tanto en el pabellón central como en el depósito de locomotoras. La recepción la firman el representante de Jareño y Compañía D. Fernando Claudin y el Ingeniero de material del servicio de Vías y Obras D. Domingo Mendizábal. El 21 de noviembre de 1908 se reclama la devolución de la garntía después de pasar más de un año desde la recepción provisional, realizándose la recepción definitiva el 29 de noviembre.

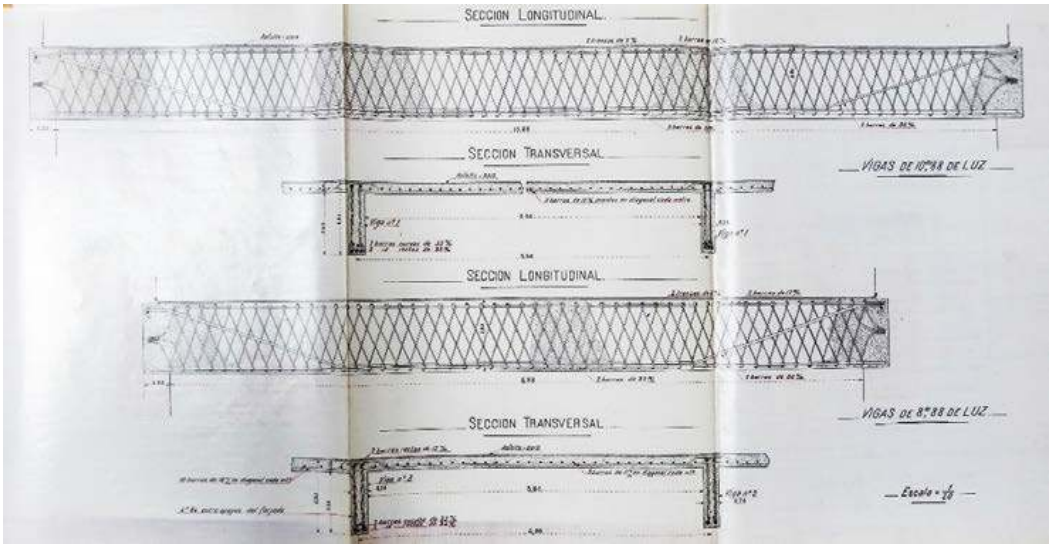


Figura 13. Plano de vigas y de forjado en sección de las azoteas de hormigón armado (AHF)

Figura 15. Membretes de algunas compañías que se presentaron al concurso de baldosas. (AHF)

3.3 INDUSTRIALES CONTRATADOS DE FORMA DIRECTA

Como ya se ha comentado durante el proceso de obra se iba contratando a aquellos industriales, suministradores o equipos de trabajo locales que eran necesarios para la realización de determinadas partidas que la compañía no era capaz de abordar.En la documentación consultada hay cerca de 90 industriales que participaron en las obras de construcción del edificio, lo que daría para una publicación exclusiva el relacionarlos todos y especificar la parte del edificio donde intervinieron. Se enumerará sólo aquellos que por el volumen de obra, o por la importancia de su intervención haya destacado en el conjunto.

Uno de los industriales a enfatizar sería 'Alejandro Delgado', almacén de maderas local que suministró toda la madera de la obra. Sobresale la continuidad, pues está presente desde el mismo mes del comienzo de las obras hasta su finalización, llegando a facturar más de 50.000 pesetas, una cantidad importante para la época. Le sigue en importancia la empresa Carbajal Hermanos que realizó todos los trabajos de piedra artificial de las fachadas del edificio, principalmente recercados de plantas superiores, claves de arcos o el letrero de CARTAGENA.

Jareño y Compañía, los talleres de construcción metálica que ganaran el concurso del entramado metálico de la cubierta del pabellón central, realizará también todo el pórtico de acceso al edificio. Realizará las columnas, los arcos, la marquesina, las puertas y el gran ventanal vidriera que cubre el eje central del edificio. Las columnas del pórtico de acceso, a su vez, tuvo que subcontratarlas a la Fundición de Francisco Peña, de Murcia, y se colocaron en junio de 1906. La marquesina y los arcos y el ventanal los colocaría en octubre de 1907 y las puertas las colocaría ya en junio de 1908.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 309-310 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

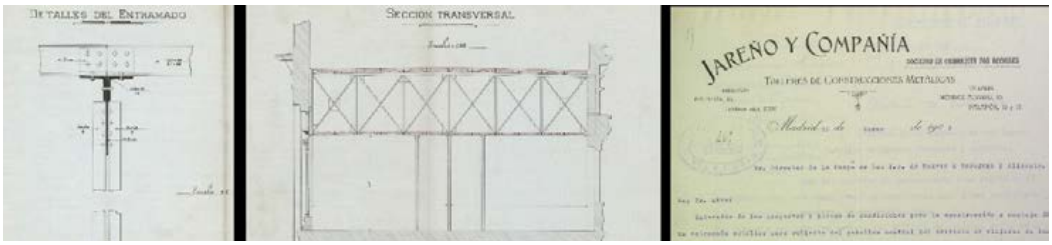


Figura 17. Detalles de la estructura del entramado metálico y la propuesta de Jareño y Compañía para el concurso. (AHF)

Figura 18. Imagen de la marquesina realizada por Jareño y CIA bajo el diseño de José Cebada. Derecha frente de la antigua caseta de venta de billetes. Fotografías del autor.

Otro gran artista de reconocido prestigio que trabajó para la estación fue el pintor ceramista Daniel Zuloaga, que diseñó y produjo los azulejos artísticos que cubren la fachada. Estos fueron suministrados y colocados en diciembre de 1907.

En la partida de ferretería destaca el comercio de Hernández Hermosilla, de Cartagena, que suministró durante toda la obra los efectos necesarios para las obras, incluidos los herrajes de carpinterías. Aunque los talleres de vías y obras realizaron el montaje de las marquesinas de los andenes, las columnas de fundición fueron suministradas por la empresa madrileña de Teodoro Bonaplata.

Por último nombraremos a Francisco y Santiago Sánchez (yesos), en ladrillos a Hijos de Jaime Ferrer, Antonio Alcaraz y Sociedad Anónima La Industria; José García (hierros), Antonio Gómez y Mariano Sanz (Droguería), José Vidal (vidrios), Vinardell y Cª (sanitarios), Real Compañía Asturiana (Cinc), Juan Alcolea (enlucidos y destajos), José Valcárcel (pavimentador) o Juan Tomás (instalador de tuberías).

4. CONCLUSIONES

El estudio de la documentación sobre las obras de la Estación de Ferrocarril de Cartagena, hasta ahora inédito, ha supuesto conocer más profundamente cómo se construyó uno de los edificios más importantes de la época modernista en Cartagena. Puerta de entrada a la ciudad desde hace 110 años el edificio ha supuesto siempre un enigma sobre la autoría de su diseño así como de quién construyó y con qué materiales se hizo el edificio.

Este estudio sirve de resumen de un estudio mucho más amplio que trata de sacar a la luz los detalles de su construcción de cara a futuras intervenciones en el edificio. La base documental servirá para poder tomar criterios mucho más específicos y justificados. El conocer el nombre de los industriales que participaron en la obra, las fechas exactas de las etapas de construcción, así como de sus autores, permite valorar la importancia de este singular edificio. Los valores patrimoniales que dispone la estación apenas son apreciados en la actualidad y suele ser habitual tratarlo como una mera fachada de acceso al tren. La compañía MZA dispuso de todos los medios necesarios de la época para establecer una estación de primera categoría en la ciudad, dotada de la armonía arquitectónica necesaria para servir de bienvenida al viajero y de puerta de entrada a la ciudad. Esta importancia se vio reflejada en la calidad de los materiales e industriales que participaron en su construcción.

NOTAS

1—Se considera zona polémica militar a los espacios alrededor de plazas fuertes o recintos fortificados donde, por razones tácticas o logísticas no se permiten construcciones de ningún tipo.

2—Expedientes de estado de gastos y proyecto de la Estación Definitiva de Cartagena. Archivo Histórico Ferroviario

3—Según documentación disponible en el archivo del Museo Zuloaga y que me facilitó amablemente Abraham Rubio Celada

BIBLIOGRAFÍA

AHF. Archivo Histórico Ferroviario. Madrid.

Cegarra Beltrí, G., Morales Martínez, S. (2005). Adelante Siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862- Cartagena 1935). Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.Murcia.

Cegarra Beltrí, G. Sánchez Espinosa, E., (2013). Arquitectura Modernista en la Región de Murcia. Mablaz Libros.Madrid

Comín Comín, F., Martín Aceña, P., Muñoz Rubio, M., Vidal Olivares, J., (1998). 150 años de Historia de los Ferrocarriles Españoles. Primera ed. Grupo Anaya, SA.Madrid.

López García, M., (2005). MZA Historia de sus estaciones. Segunda ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.Madrid

Peironcely, R., (1907). Estación definitiva de Cartagena. Revista de Obras Públicas, Issue I.639.

Pérez Rojas, F. J., (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia.Cartagena.

Rodríguez Martín, J. A., (2015). El ladrillo en la arquitectura de la ciudad. Cartagena 1870-1940. P+C Proyecto y Ciudad. Revista de temas de arquitectura, pp. 113-128.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA CASA AMATLLER. LA CONSERVACIÓN DEL LEGADO DE LOS OFICIOS ARTESANALES

THE HOUSE AMATLLER. CONSERVATION LEGACY OF CRAFTS

José Manuel Montesinos Pérez, José Ignacio Casar Pinazo

José Manuel Montesinos Pérez, Casar y Montesinos SLP, jomonpe1@gmail.com
José Ignacio Casar Pinazo, Casar y Montesinos SLP, casarpinazo@gmail.com

RESUMEN

La Casa Amatller, realizada por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, es clara referencia de la arquitectura modernista catalana de principios del siglo XX. La concepción del autor de la arquitectura Moderna era, de hecho, la expresión plástica de los ideales de la "Renaixença", movimiento social y literario que buscaba la recuperación de la identidad catalana.

En el marco del Proyecto Cultural de la casa Amatller, promovido por la Generalitat de Catalunya, el Ajuntament de Barcelona, la Fundació privada Institut Amatller d'Art Hispánic y la Fundación Montemadrid, se ha abordado la restauración de la casa, entre cuyos fines se encuentra mostrar al público la forma de vivir de la burguesía en la configuración modernista con la que se concibió la vivienda.

Alcanzar los objetivos ha requerido un gran esfuerzo de todos los partícipes y, cómo no, de aquellos que han abordado mediante técnicas constructivas artesanales prácticamente desaparecidas o recuperadas para la ocasión, la puesta en valor y conservación de los revestimientos decorativos de la época, tan representativos de la casa y del modernismo.

Palabras clave: Barcelona, modernismo, arquitectura, Puig, Amatller

ABSTRACT

Amatller House, designed by the architect Josep Puig i Cadafalch, is a clear reference of the Catalan modernist architecture of the early twentieth century. The conception of the author of Modern architecture was, in fact, the artistic expression of the ideals of the "Renaissance" social and literary movement seeking recovery of Catalan identity.

Under the Cultural Project of the Amatller house, promoted by the Generalitat de Catalunya, Barcelona City Council, the Private Foundation Institut Amatller d'Art Hispanic and Montemadrid Foundation has addressed the restoration of the house, whose purpose is show the public the way of life of the bourgeoisie in modernist architecture with which the house was conceived.

Achieving the goals has required a great effort of all stakeholders and, of course, of those who have dealt with virtually disappeared or recovered for the occasion artisan construction techniques, the enhancement and conservation of decorative coatings of the time, as representative house and modernism.

Keywords: Barcelona, modernism, architecture, Puig, Amatller

1. INTRODUCCIÓN.

Realizada por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, la casa Amatller es clara referencia de la arquitectura modernista catalana de principios del siglo XX. Considerada una de sus obras más características, con referencias goticistas y flamencas de estilo centroeuropeo, es producto de una intensa remodelación sobre un edificio residencial, construido por el Maestro de Obras Antoni Robert en 1875, adquirido por Antoni Amatller i Costa en 1898. Amatller encargó a Puig i Cadafalch la remodelación del inmueble para situar su vivienda en el piso principal y mantener el resto de viviendas como bienes de renta. Fiel al estilo de su tiempo y a las convenciones sociales, las partes del edificio que revisten mayor interés son la fachada, el vestíbulo de entrada, el piso principal y el estudio fotográfico; precisamente todas aquellas que iban a ser utilizadas directamente por Amatller. La Casa Amatller, situada en Paseo de

Figura 1. Vista de la casa Amatller y colindantes. A su derecha la casa Batlló (A. Gaudí,1906) y a su izquierda la casa Bonet (J. Brossa, 1901).

Gracia, 41 en Barcelona, fue declarada Monumento por Decreto 248/1976 de 19.01.1976, BOE de 17.02.1976 y tiene por tanto, la consideración de BCIN. Actualmente es propiedad íntegra de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. En el edificio conviven además de la sede de la Fundació y de sus principales actividades, diversas actividades privadas y viviendas en calidad de inquilinos.

El Proyecto Cultural para la Restauración de la Casa Amatller es fruto de un convenio interinstitucional suscrito por dos administraciones, Generalitat de Cataluña y Ayuntamiento de Barcelona, y dos fundaciones, la Fundación del Instituto Amatller y la Fundación Montemadrid. El proyecto tiene como objetivo principal la restauración de la vivienda de Antoni y Teresa Amatller y su conversión en Casa Museo para mostrar la forma de vida de la alta burguesía catalana de principios del siglo XX y el compromiso con la conservación del patrimonio de la familia Amatller. Otros objetivos del proyecto cultural son la restauración de la fachada, la rehabilitación de la vivienda situada en el 2º para alojar los fondos fotográficos y bibliográficos del Institut Amatller, la restauración del mobiliario original del edificio, la rehabilitación de los elementos comunes del inmueble, y la redacción de un plan de comunicación y difusión de los valores del monumento y del proceso seguido para su restauración, así como un plan de gestión y viabilidad.

2. EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y ADECUACIÓN A CASA MUSEO.

El proyecto, cuyo fin principal es la conversión de la casa de Antoni y Teresa Amatller en casa museo, plantea tres fines fundamentales:

1.- Restaurar los ámbitos de la Casa vinculados a Antoni y Teresa Amatller.

2.- Mostrar la forma de vida de la alta burguesía catalana durante la primera parte del siglo XX, con especial hincapié en la configuración modernista, aprovechando la impagable tarea desarrollada por Teresa Amatller y luego por la Fundació de conservación de gran parte de los muebles, de las colecciones artísticas y del ajuar doméstico con el que Antoni dotó a su residencia en Passeig de Gràcia

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 329-338 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

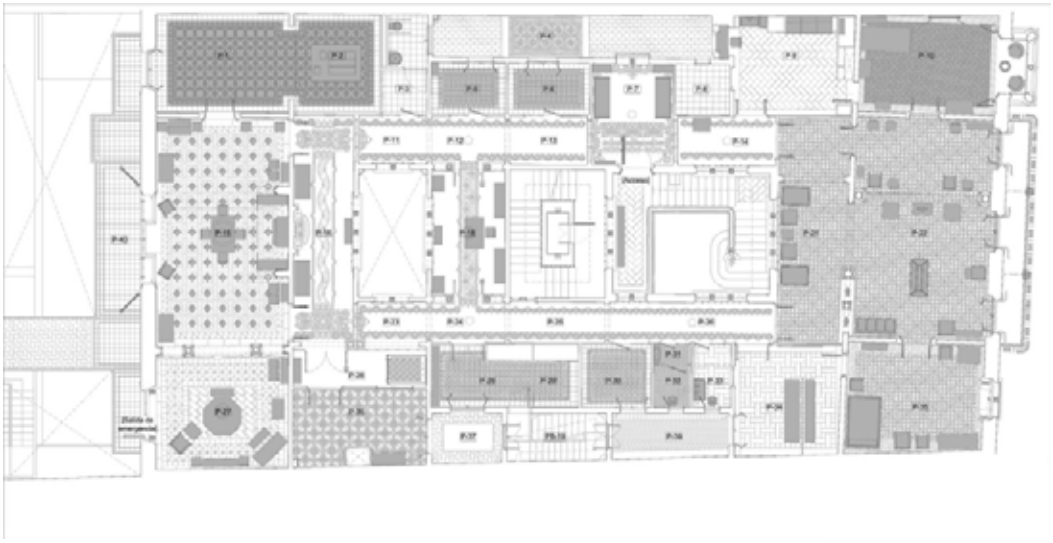


Figura 2. Planta principal de la Casa Amatller. Distribución, pavimentos, propuesta museográfica y codificación de salas.

3.- Hacer público el compromiso de la familia Amatller y de la Fundaciò Institut Amatller d'Art Hispànic con la conservación y acrecentamiento del legado patrimonial. Para ello ha sido necesario dotar a la Casa de un discurso museológico y de una serie de instalaciones que faciliten la conservación y la acogida a los visitantes, y que recreen, con la mayor fidelidad posible, las condiciones domésticas de 1900.

La singularidad de cada ámbito funcional de la vivienda, identificado tanto por su función como por su destinatario principal (recibidor, comedor, sala de música, salón de Antoni, sala de Teresa, habitaciones privadas de Teresa, habitaciones privadas de Antoni, habitaciones de invitados, habitaciones de servicio, etc.), está acompañada por un concepto definitorio de los espacios mediante el uso de soluciones constructivas y decorativas singularizadas, por lo que hubo que plantear una metodología proyectual que tratara cada ámbito espacial mediante una secuencia que incluía el análisis del estado previo con la identificación de patologías, los cambios a proponer en la configuración espacial, los tratamientos de conservación de las soluciones constructivas y de los revestimientos, la implementación de las instalaciones y el resultado final que incluye la propuesta museográfica con la incorporación del mobiliario original restaurado o reconstruido. Esta metodología, apoyada por una minuciosa elaboración y un seguimiento muy cercano de la obra, ha permitido no tener desviaciones económicas significativas.

3. INTERVENIR SOBRE EL LEGADO DE LOS OFICIOS ARTESANALES.

Los espacios que han sido objeto de mayor intervención han sido aquellos en los que la historia doméstica del edificio o las necesidades de la Fundació, habían introducido mayores modificaciones: los espacios privados de Teresa, de Antoni y de invitados. Pero con los matices pertinentes, puesto que se consideró que el vestidor de Teresa, trasformado por Josep Gudiol hacia 1934, debía restituirse a ese momento histórico y mostrar a la vez la configuración con la que le había dotado Puig i Cadafalch en 1900, lo que se ha solucionado con la incorporación de filtros textiles apoyados por diferentes escenas de iluminación. En los demás espacios se ha optado por restituir la configuración de la vivienda de 1900 a partir de los restos materiales existentes y del legado fotográfico y documental que sobre la casa custodia la Fundació.

Figura 3. Tratamientos en la piedra arenisca. Imagen izquierda: Limpieza acuosa combinada con mecánica manual. Imagen central: Limpieza con proyección de agua vaporizada. Imagen derecha: Eliminación de sales con papetas.

Además de estas intervenciones de restitución espacial, se ha realizado una profunda conservación de las soluciones constructivas y decorativas que caracterizan la Casa Amatller. Para ello se han restaurado suelos de mármol, de mosaico a la romana, de parquet y de baldosa hidráulica. Se ha restaurado en las paredes revestimientos de madera, cerámicos, estucos, esgrafiados, pinturas decorativas, pétreos, telas y papeles pintados; así como se han restaurado techos cerámicos, de yeso, de piedra, de madera decorativa y estructural, vigas metálicas decoradas, soleras portantes; se han restaurado piezas escultóricas de mármol y bronce, así como elementos de cantería, vidrieras, carpinterías de madera y de hierro, etc. Algunas de ellas, relacionadas con el legado heredado de oficios artesanales desaparecidos o en proceso de extinción, son abordadas en las siguientes líneas.

3.1 Pétreos

La piedra arenisca es el material pétreo con más presencia en la casa, tanto en la piedra tallada decorativa, talla de portadas, capiteles figurativos y ornamentales; como en la piedra franca, arcos, fustes de columna y molduras. Destaca el profuso trabajo realizado por Eusebi Arnau, centrado en la escalera de honor y en la portada principal de acceso a la vivienda, así como en las portadas, capiteles y elementos decorativos del interior de la vivienda.

Puede distinguirse dos calidades de piedra, atendiendo al tamaño del poro y a la textura del grano superficial. Dada las características de la piedra, antigüedad de la obra, y su exposición ambiental, su estado de conservación general es bueno incluso en las tallas.

La patología principal es la suciedad. La superficie porosa de la arenisca facilita la penetración en profundidad del hollín y el polvo, ayudado por la humedad ambiental. La acumulación de suciedad resalta en planos horizontales y recovecos, abundantes en la talla. Otra patología detectada fue la presencia de sales en algunas de las basas de las columnas situadas en el acceso de planta baja [1].

Tratamiento de la piedra:

- Aspirado y cepillado con brochas para retirar polvo, suciedad superficial, telarañas y depósitos varios.

- Limpieza acuosa para eliminar la suciedad adherida con el paso del tiempo.

Se utilizó una disolución de agua destilada con un 7-10% de concentrado aniónico, que elimina sustancias carbonosas y grasas. El proceso se combinó con una limpieza mecánica y proyección con agua vaporizada. que permite penetrar con el agua a algo más de profundidad. Ocasionalmente, este procedimiento se apoyó de limpieza mecánica manual, mediante la utilización de microrotores y espátulas para la eliminación puntual de costras o morteros endurecidos.

- Las sales fueron eliminadas mediante sucesivos tratamientos con papetas de limpieza que utilizaban como carga inerte fibra de celulosa.

- Finalmente a la piedra se le aplicó una solución alcohol isopropílico, silicato de etilo y agentes preservantes para consolidarla y protegerla de la generación de microorganismos.

3.2 Consolidación la base de los estucos y esgrafiados de la escalera de honor

Los estucos y esgrafiados de la escalera de honor presentaban abolsamientos diversos en sus paramentos, debido a la disgregación del mortero preparatorio que les sirve de base. Este problema era más acusado en la zona de influencia del apoyo de la estructura metálica de la claraboya que cierra la escalera, por el aumento del espe-

Figura 4. Consolidación de la base del los estucos y esgrafiados. Imagen izquierda: consolidación con mortero hidráulico mediante goteros. Imagen central: inyección de resina acrílica. Imagen derecha: aspecto final de la actuación

sor de la base para absorber la diferencia de planos entre los distintos elementos.

Al tiempo que se realizó un estudio en extensión sobre todos los paramentos del patio, dejando constancia planimétrica de las superficies que requerían un tratamiento de consolidación; se procedió a realizar una serie de sondeos que permitieran analizar y valorar con mayor precisión el sistema constructivo utilizado en su ejecución: en las superficies esgrafiadas, una primera capa de mortero de 2mm con carga de grano medio, la segunda capa de mortero de cal coloreado en salmón y una tercera de estuco coloreado de acabado fino sobre la que se produce el recorte figurativo. Y todo ello está aplicado sobre el mortero base que presenta las deficiencias.

La solución propuesta pasaba por consolidar el mortero base para evitar el desprendimiento del revestimiento decorativo. Tras la realización de diversas muestras y pruebas, se consideró como idóneo la inyección por difusión, de una disolución en baja proporción, entre el 3 y 5%, de mortero hidráulico de cal predosificado. La altura del gotero, el diámetro de la sonda y la concentración de la disolución se convirtieron en determinantes para alcanzar la correcta consolidación. El exceso de presión y las sondas de pequeño diámetro (menor superficie de contacto) provocaban que se saturara el revestimiento en superficie pero no penetrara, mientras que el defecto de presión impedía igualmente su penetración. Del equilibrio y regulación constante de estos factores dependía la correcta consolidación del soporte. En aquellos puntos que no se conseguía una buena penetración de este consolidante, se optó por aplicar una disolución, entre el 2 y 4% de resina acrílica adhesiva disuelta en agua [2].

Las manchas de humedad provocada por la inyección desaparecían en varios días, controlándose que no causaran alteraciones cromáticas en los revestimientos y los puntos de inyección eran taponados con mortero de cal coloreada.

3.3 La madera decorativa en los paramentos horizontales

Con independencia del carácter estructural que presenta la madera en la resolución de los techos planos de dos de las salas de la vivienda, puede observarse la utilización de la madera policromada en la decoración de muchos de sus techos. En algunos casos forrando vigas metálicas para imitar vigas de madera, mientras que en otros se recrean artesonados mediante falsos techos de madera que ocultan estructuras de vigueta metálica y revoltón.

Los techos artesonados se disponen en las salas y espacios más privados, que dan al Paseo de Gracia: habitaciones de Teresa y Antonio Amatller, sala de labor, antesalón, y la zona de pasillo en contacto con estos. Durante la intervención se requirió el desmontaje parcial de los mismos para poder incorporar y camuflar las nuevas instalaciones de la vivienda. Este proceso ha permitido conocer el sistema constructivo con el que fueron configurados, realizar labores de mantenimientos del sistema lígneo y la restauración de su superficie vista.

Estos techos decorativos, compuestos por diversos niveles de madera, se disponen y clavetean desde la cara inferior del forjado, alcanzando soluciones formales que emulan a los techos artesonados sin resolverse como tales.

El nivel más profundo está en contacto con el forjado resistente de vigueta metálica y revoltón. Forma un falso techo continuo de

Figura 5. Intervenciones en la madera decorativa. Imagen Izquierda: desmontaje de elementos lígneos. Imagen central: tratamiento anti carcoma de la madera desmontada. Imagen derecha: Protección final.

tablas de madera sobre el que se replantaba la disposición del techo decorativo, que mediante varios niveles de madera moldura se obtenían los casetones, las artesas, las vigas y los elementos secundarios que formalizan el diseño geométrico. Algunos de ellos se enriquecieron con motivos colgantes a modo de pinjantes. Las piezas que lo constituyen no se ensamblan sino que se clavetean y encolan entre sí, y contra el fondo de madera continuo. Finalmente la madera se pintaba, aplicando una primera capa de tinte oscuro y posteriormente se policroman con pinturas de base oleosa.

Las vigas metálicas revestidas con madera se sitúan en pasillos y en la sala de invitados aunque en esta última han sido repuestas durante la intervención al haber desaparecido. La decoración de estas vigas es más sencilla, al presentar únicamente motivos decorativos en sus extremos, mientras que en el resto solo se dispone el tinte oscuro de fondo.

El proceso de intervención en estos revestimientos [3], considerando el desmontaje parcial para la incorporación de las instalaciones, consistió en:

- Aspirado y cepillado con brochas y aspirador eléctrico.
- Limpieza con métodos mecánicos, brochas, perrillos, gomas de borrar.
- Retirada de clavos y restos de instalaciones eléctricas. Desmontaje de tramos requeridos.
- Limpieza por medios acuosos mediante concentrados aniónicos al 7-10%. Se debe proceder con extremo cuidado para no eliminar posibles tintes solubles. Siempre que se pueda se realiza limpieza mecánica con gomas de borrar y cepillados para evitar un posible movimiento del tinte de la madera.
- Encolado de piezas,
- Tratamiento anti-carcoma.
- Remontaje de los elementos de madera.
- Reintegraciones de color con una visión de conjunto, mediante acuarelas y guache.
- Protección final con Paraloid al 10%.

3.4 Policromías en los revoltones de los techos

Otro revestimiento encontrado en los techos es la policromía decorativa de los revoltones, realizada con pintura al temple. Pueden observarse en los techos de los pasillos (P11, P12, P13 y P7 y P23, P24 y P25), en las salas de invitados (P1 y P2), en los accesos previos al office (P28) y el lavamanos (P16). Son policromías de amplia superficie y diseños de motivos vegetales.

En la sala de invitados P1, aparecieron ocultos por el techo de escayola. Protegidos por éste, no presentan más problemática que las lagunas en el estuco a causa de sus anclajes. En la sala P2 de invitados sí se encontraron problemas de sales y descohesiones, pero donde ésta patología tuvo mayor incidencia fue en el ámbito de los pasillos, posiblemente por una economía de medios que provocó la utilización de materiales de menor calidad.

Con respecto al resto de salas, lavamanos, algunos tramos de los pasillos y acceso al office, éstas estuvieron policromadas en su origen, aunque se perdieron y fueron pintadas en liso.

En general, la baja calidad de los pigmentos no ha resistido el efecto de la humedad ambiental de la vivienda, por lo que se ha tenido que proceder a un tratamiento extensivo [4], consistente en este caso en:

- Limpieza inicial de las superficies mediante cepillado suave.
- Eliminación de sales mediante papetas de pulpa.

Figura 6. De izquierda a derecha: Estado inicial policromías de revoltones, recuperación de volúmenes faltantes, sentado de policromías, ejecución de calcos y reintegración de lagunas con aspecto final de la intervención.

- Recuperación de volúmenes y pequeños faltantes.

- Sentado de las policromías mediante tamponado con hisopo de algodón envuelto en papel japonés y resina adhesiva, o sentado con Primal y rodillo de espuma sobre papel japonés.

- Sentado de escamas mediante inyección del adhesivo y presión con tampón de algodón.

- Ejecución de calcos completos de las policromías

- Reintegración de las lagunas mediante acuarelas, guache y barras de pastel como técnicas suaves y respetuosas con las policromías existentes.

- Protección final con una disolución de Primal al 4-5 %.

3.5 Restauración de las vidrieras

Las vidrieras del piso principal presentaban abundantes alteraciones como resultado del envejecimiento natural y de uso, aun más si cabe al estar instaladas mayoritariamente en carpinterías practicables.

Las principales alteraciones son la rotura o perdida de piezas, la rotura de la red de plomo , desprendimientos de de fragmentos, rotura de los elementos metálicos que sustentan las varetas de soportes, perdida de estas varetas y las deformaciones de los plafones por diversas causas. Estas deficiencias son comunes en las vidrieras de esta época. Sin embargo, en este caso hay presente una alteración menos corriente y de difícil reparación, la alteraciones de "les cibes", piezas de vidrio en forma de disco con gruesos concéntricos diferentes que aporta al vidrio diferentes intensidades de color según el grosor, consistente en la migración hacia el exterior de la pieza de los iones alcalinos con la consiguiente fragmentación. Este fenómeno, asociado a la composición del vidrio, es difícil de prevenir y corregir

Dado el estado de conservación general de las vidrieras [5], el procedimiento utilizado en su restauración ha consistido en:

- Desmontaje del material perimetral y transporte a taller

- Eliminación de masillas y desmontaje de marcos.

- Limpieza.

- Sustitución de les "cibes" fracturadas y en mal estado por piezas similares.

- Sustitución o reparación mediante adhesivos las piezas de los vidrios planos.

- Emplomado y enmasillado

- Reparación de los refuerzos y posterior tratamiento con pintura antioxidante

- Instalación de los vitrales en su emplazamiento original, fijándose en algunos casos con listones de madera, y en otros con hilos de cobre, según solución original.

3.6 Pavimento modernista

El pavimento, también conocido como mosaico romano, se utilizó en la entrada a la planta principal, los pasillos y en las salas del lavamanos y del estudio de Antoni Amatller. Está realizado a partir de materiales de gran dureza, mármoles, por lo que es muy adecuado para zonas de mucha circulación Esta técnica consiste en la aplicación de pequeñas piezas-teselas- de diferentes variedades de mármol y distintos colores (Blanco Macael, Rojo Alicante, Negro Bélgica, Amarillo Travertino, Crema Valencia y Gris del País), obteniéndose dibujos de un gran valor decorativo. Tanto en las salas como en la entrada predominan los elementos figurativos, mientras que en los pasillos presentan un fondo con teselas de

Figura 7. De izquierda a derecha: fractura de una "ciba", deformación de un plafón de vidriera formado por "cibes" y montaje-emplomado de un panel de vidriera, junto a la planimetría en la que se referencian las actuaciones.

mármol blanco y una cenefa perimetral. Pese a las capacidades mecánicas de la solución constructiva, el pavimento presentaba varias zonas con importantes reparaciones, pero de muy baja calidad; lagunas con pérdida de material marmóreo y zonas con el pavimento suelto y abombado. Para estos casos se optó por desmontar las zonas afectadas, reservar las teselas de mármol en buen estado y recuperar esta técnica constructiva[6], procediéndose de la siguiente manera:

- Marcado con cinta adhesiva de la zona a intervenir y extracción de teselas mediante medios mecánicos o manualmente si, debido al deterioro producido, están sueltas.
- Limpieza y repicado de la zona de agarre de las teselas.
- Extendido de mortero M-40 en la base del pavimento (secado 24 h.), previo humedecido del soporte existente para que su agarre sea óptimo.
- Limpieza del reverso de las teselas, mediante procesos manuales y mecánicos, para su posterior reutilización.
- Sobre la reparación de la base del soporte se disponen regles para ajustar el espesor de la pasta y las teselas, así como la dirección y patrón a seguir en su colocación.
- Extendido de mortero de cal sobre la base y colocación manual de las teselas.
- Rejuntados con lechada líquida de cemento blanco. Fraguado/endurecimiento 48 horas.
- Finalmente, un pulidor iguala la zona intervenida y regulariza las zonas de contacto entre pavimento existente y reparado.

3.7 La iluminación de la vivienda

La recuperación de la iluminación original, formada por lámparas en las que convivían el gas y la electricidad, ha sido uno de los objetivos clave. Para ello se contaba con la documentación fotográfica realizada poco después de finalizar la obra, con los croquis y dibujos que el arquitecto Puig i Cadafalch preparó para su elaboración y con la pervivencia de alguna lámpara original.

En primer lugar se replicó la lámpara de una de las habitaciones a partir de un modelo existente [7]. Así se aprendieron las técnicas utilizadas por los artesanos de antaño: moldeado, fundición, sistemas de fijación y unión, pasos de cableado; y resultó esencial para reconstruir las cuatro lámparas de la casa a partir de fotografías y croquis originales. El procedimiento en todos los casos fue similar: a partir de la documentación se diseñaba la estructura principal y se asignaban los posibles perfiles metálicos con los que podrían estar ejecutadas. Las primeras pruebas se elaboraban siempre en hierro. El análisis posterior, en la propia vivienda, permitía corregir las proporciones y seleccionar los perfiles definitivos para su elaboración. Este proceso se repitió en varias ocasiones antes de pasar a desarrollar los elementos decorativos que completaban cada lámpara. Sólo tras el ajuste definitivo, estudio de pasos y cableados, se procedió a su reproducción con latón, aleación con la que se habían elaborado originalmente.

La electrificación desarrolló tres niveles de iluminación: la iluminación original a gas, la iluminación original eléctrica y la iluminación de refuerzo vinculada a la museografía de la vivienda. La recreación de la luz de gas se resolvió acoplando en

Figura 8. Pavimento modernista. De izquierda a derecha: recolocación de teselas de un paño liso. Realización de calcos. Pavimento con cenefa restaurada y regularización de juntas tras la restauración del pavimento.

Figura 9 Reproducción de las lámparas: Imagen izquierda: Ajuste de los perfiles y estudio de la decoración. Imagen centro: Ajuste de las proporciones generales. Imagen Derecha: Reproducción de lámpara y electrificación.

las espitas una pieza de producción propia que incorpora iluminación led de baja temperatura. La iluminación eléctrica de la vivienda se resolvió con bombillas halógenas, adecuando su nivel lumínico mediante la dimerización. La iluminación de refuerzo se resolvió con focos de pequeña dimensión, diseñados para la ocasión, y que evidencian su carácter complementario en la lámpara. La apertura del proyector, junto a la temperatura de color de los led que incorporan permite un amplio abanico de posibilidades. Todo este sistema está preparado para ser operado mediante un sistema de gestión técnica del edificio, que mediante sensores de infrarrojos instalados en cada sala permite crear las diferentes escenas lumínicas que la musealización requiera.

4. CONCLUSIONES

Todas estas actuaciones, junto con las restitución espacial, la conservación del resto de soluciones constructivas y decorativas integrantes de la casa que este texto no ha podido dar alcance, así como la renovación o incorporación de las instalaciones de climatización, protección contra incendio, antiintrusión o gestión del edificio, completada con una importante restauración y, en algunos casos, reconstrucción del mobiliario original satisfacen casi en su totalidad los principales objetivos de la intervención.

Para ello se ha contado con un amplio elenco de empresas e instituciones catalanas y del resto del Estado: se ha contado con la Universidad del País Vasco para la restauración del papel; con apoyos puntuales de la Universitat Politécnica de Catalunya en la realización de ensayos y pruebas; se han tejido telas en Italia, se han impreso papeles pintados en Alemania, se han consultado los catálogos de diversos museos europeos de artes decorativas, repitiendo así el proceso de obra que realizaron Puig y Amatller y en el que incorporaron tanto avances tecnológicos como diseños y productos probablemente adquiridos por Amatller en su viaje por Europa en 1900.

NOTAS

1— Las actuaciones de conservación y restauración de los elementos pétreos se han llevado a cabo por los restauradores de la empresa In Situ, especializada en la recuperación del Patrimonio Cultural.

2— La restauración de los estucos y esgrafiados estuvo a cargo de diversos especialistas de varias empresas: Urcotex, In Situ y Ramón Calveras, en función de la problemática abordada.

3— En la restauración de los techos de madera y otros elementos lígneos intervinieron varias empresas especialistas. Urcotex, In situ, Ibertrac en el tratamiento de xilófagos, destacando la gran labor realizada por David Mañas, ebanista.

4— La intervención en las policromías aplicadas sobre revoltones de yeso fue realizada por técnicos – restauradores de la empresa In Situ.

5— La intervención ha sido realizada por la empresa J.M. Bonet, dedicada a la restauración y conservación de vidrieras con métodos y técnicas tradicionales.

6— La restauración del pavimento modernista fue realizado por oficiales de URCOTEX, empresa contratista de la obra, especializa en la restauración y rehabilitación del Patrimonio Monumental, contando con personal especializado en la ejecución de trabajos artesanales. Jefe de obra, David Molner, ayudante: Anna Olivella, y encargado: Ángel Huete.

7— El proceso de recuperación de las lámparas modernistas corrió a cargo de la empresa forja Capellas, la reproducción de la tulipas correspondió a Marta Golobardes y la de los vidrios de colores a J.M. Bonet

BIBLIOGRAFÍA

Alcolea i Gil S., Manet R. (2006). Puig i Cadafalch. Barcelona.

Boixader Gonfaus J., Casar Pinazo J.I., Montesinos Pérez J.M. (2013). “Casa Amatller. Planta Noble”. En XXXVI Jornadas AADIPA. Jornadas Internacionales sobre la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico. “Valores Patrimoniales y Eficiencia Energética: Conflictos y soluciones” Barcelona.

Boixader Gonfaus J., Casar Pinazo J.I., Montesinos Pérez J.M. (2014). “La casa Amatller. entre la “Apoteosi de les arts decoratives” y la renovación sostenible de sus instalaciones”. En II Congreso de Rehabilitación Integral en la Edificación. Valencia

Casar y Montesinos SLP. (2011). Proyecto de Restauración y Adecuación a Casa Museo de la Vivienda de Antoni y Teresa Amatller en plantas Baja y Principal.

Casar Pinazo J.I., Montesinos Pérez J.M. (2012). “Una lección de arquitectura. De casa Martorell a casa Amatller: Las transformaciones de Josep Puig i Cadafalch sobre el edificio de Antoni Robert.”. En 24 Lecciones Sobre Conservación del Patrimonio Arquitectónico. Su razón de ser. Valencia, pp. 45-68.

Cirici Pellicer A., (1966) La arquitectura de Puig i Cadafalch en Cuadernos de la Arquitectura: Arquitectura Olvidada nº63, Barcelona, pp. 49-52.

Cirici Pellicer A., (1951). El arte modernista catalán. Barcelona

Ràfols, J.F. (1951). Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña . Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EVOLUCIÓN DE LOS SISTEMAS ESTRUCTURALES DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN LA CIUDAD DE VALENCIA

EVOLUTION OF STRUCTURAL SYSTEMS IN MODERNIST ARCHITECTURE IN VALENCIA CITY

José María Fran Bretones, Francisco Cubel Arjona, Beatriz García Figueruelo

José María Fran Bretones, Dpto. de Constr. Arquitectónicas, Universitat Politècnica de València, jfranbr@csa.upv.es
Francisco Cubel Arjona, Dpto. de Constr. Arquitectónicas, Universitat Politècnica de València, fracuar@csa.upv.es
Beatriz García Figueruelo, Dpto. de Constr. Arquitectónicas, Universitat Politècnica de València, beagarfi@mes.upv.es

RESUMEN

El Ensanche de Valencia de 1887 supuso una oportunidad para la creación de nuevos edificios en esta ciudad, atendiendo a criterios higienistas, y el desarrollo de nuevos espacios urbanos, más amplios y aireados, con viales anchos y bien dimensionados. Las grandes innovaciones tecnológicas que, en el campo de la construcción, se han producido en Europa, a lo largo de todo el siglo XIX llegan a España con tres o cuatro décadas de retraso, a veces más. Muchas de ellas suponen cambios drásticos en las técnicas constructivas tradicionales y otras, exigen ligeras modificaciones. Valencia será una de las ciudades españolas donde con mayor prontitud y facilidad se asimile la nueva tecnología.
Por este motivo, estos edificios modernistas muestran con claridad la evolución tecnológica experimentada en sus sistemas estructurales. En este sentido, podemos observar el paso del muro de carga en fachada a las estructuras de pórticos que convierten las nuevas fachadas en una simple piel para los edificios. También nos muestra la evolución del forjado, empezando por el forjado de madera, pasando por el forjado de vigas de acero laminado hasta llegar a los forjados de hormigón armado.

Palabras clave: Evolución tecnológica, estructura, construcción, Valencia

ABSTRACT

1887 Valencian Extension was an opportunity for creating new buildings attending hygienists criteria, developing new urban spaces, more spacious and airy, with wide and well sized streets. Technological innovations in the field of construction have occurred in Europe. Throughout the nineteenth century they arrive to Spain with three or four decades of delay, sometimes more. Many of them involve drastic changes in traditional building techniques and others require slight modifications. Valencia is one of the Spanish cities where more quickly and easily this new technology is stablished.
Therefore, these modernist buildings clearly show the technological evolution experienced in their structural systems. In this sense, we can see over bearing wall on façade structures becoming arcade structures which make the new facades a simple skin for buildings. It also shows the evolution of the floor system, from wooden beams, through steel beams to reinforced concrete slabs.

Keywords: Technological evolution, structure, construction, Valencia

1. INTRODUCCIÓN

Las grandes innovaciones tecnológicas que, en el campo de la construcción, se han producido en Europa, a lo largo de todo el siglo XIX llegan a España con tres o cuatro décadas de retraso, a veces más (Reig, 2007). Consecuentemente, no será hasta el último lustro del siglo cuando se comiencen a introducir modificaciones importantes en las técnicas constructivas, y se tendrá que esperar hasta las primeras décadas del siglo XX para que se generalicen en las edificaciones.

Valencia será una de las ciudades españolas donde con mayor prontitud y facilidad se asimilen los cambios; sin embargo, y hasta 1906 en que el arquitecto J. Camaña utiliza el acero laminado en la casa de la calle de la Paz nº 17 [Figura 1], se continuarán utilizando las técnicas constructivas tradicionales heredadas del siglo XVIII, con mínimas modificaciones que afectan, en la mayoría de los casos, a elementos secundarios.

Figura 1. Edificio Calle de la Paz nº17 y detalle del voladizo.

La zona elegida para mostrar esta evolución de los sistemas estructurales es el prime ensanche de Valencia. Se trata de un Plan de Ensanche redactado en 1884 por los arquitectos José Calvo, Luis Ferreres y Joaquín Arnau, que organiza las calles entre Colón, Ruzafa, Gran Vía y Llano del Remedio [Figura 2]. Está formado por siete calles paralelas a la calle Ruzafa atravesadas por el eje que suponía la calle Cirilo Amorós, con una planta basada en las cuadrículas del Plan Cerdá de Barcelona. Tras la aprobación del Plan en 1887 empieza a desarrollarse la construcción de sus solares hasta la segunda mitad del S. XX. Por este motivo, es fácil seguir la evolución en el tiempo de los sistemas estructurales y procedimientos constructivos analizando sus edificios. Se ha divido la construcción de las edificaciones en tres épocas. Una primera, desde 1887 hasta 1906, donde la construcción mantiene las técnicas constructivas tradicionales. Una segunda época, desde 1906 hasta 1933, donde aparecen nuevos materiales y nuevas técnicas que conviven con las técnicas tradicionales. Y una tercera época, a partir de 1933, donde empiezan a construirse edificios con estructura moderna de hormigón armado (Fran, 1990).

2. LA PERVIVENCIA DE LAS TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS TRADICIONALES

Esta primera época trata los edificios construidos desde 1887 hasta 1906, es decir entre la aprobación del plan y la construcción de la casa de la calle de la Paz nº 17, primer edificio con viguetas metálicas (Simó, 1973). El sistema estructural de estos edificios se fundamenta en la disposición de unos muros de carga en las fachadas anterior y posterior, uno o varios pórticos interiores paralelos a las mismas, y a la utilización de las medianeras y las cajas de escalera, a veces también la tabiquería interior, como elementos arriostradores del conjunto [Figura 3].

2.1. La estructura vertical

Los muros de carga se localizan recayentes a las dos fachadas, tanto la de la calle como la del patio de manzana. Ambas fachadas recibían un tratamiento compositivo similar. El material utilizado es el ladrillo macizo aparejado a sogas y formando un muro de pie y medio a dos pies de espesor, en función de la altura del edificio; la disposición más habitual es de dos pies para planta baja y entresuelo, y pie y medio en el resto de las alturas debido a la menor carga que debía soportar. El ladrillo está recibido a torta y restregón con un mortero de cal, de lento endurecimiento (Fernández, 1988).

Los pórticos interiores están formados por pilares de ladrillo macizo tomado con mortero de cal, y están trabados con los muros de medianería y patios interiores, cuando coinciden con ellos, para darles mayor rigidez. En el caso de pilares aislados, se trata de elementos de gran dimensión, especialmente en el sentido del pórtico, por lo que deberla considerárseles, en muchos casos, como un paso intermedio entre el pórtico y el muro de carga muy calado.

Las vigas son de madera, generalmente de mobila, y están empotradas directamente en el ladrillo. Esta disposición constructiva será fuente de manifestaciones patológicas tanto en la madera como en el ladrillo.

Las columnas de fundición, que desde mediados de siglo se utilizan habitualmente en los edificios públicos, también se utilizarán en edificios de viviendas durante este

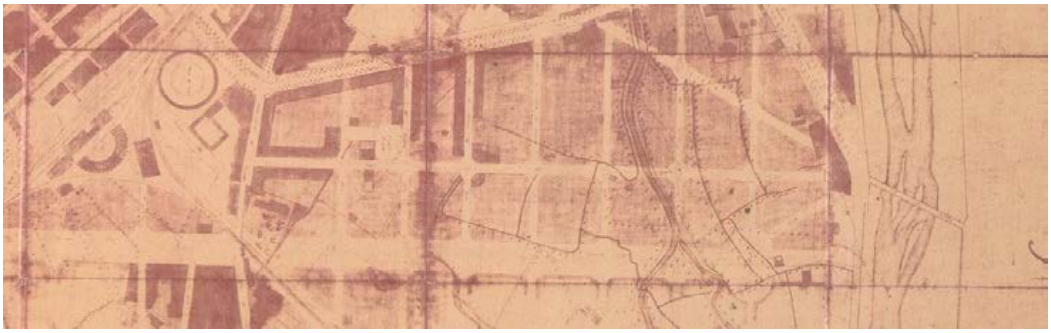


Figura 2. Detalle del plano del primer Ensanche de Valencia (Llopis, A., Perdigón, L. and Taberner, F., 2004).

período. Se introducen como sustitución del machón de ladrillo en la planta baja, sólo cuando ésta tiene un fuerte carácter comercial y resulta rentable el ahorro de espacio destinado a estructura. Es un elemento muy caro, que rara vez aparece en las plantas superiores, a veces en el entresuelo, y del que la burguesía enriquecida gustará hacer ostentación.

La caja de la escalera actúa como elemento rígido que arriostraba todo el conjunto. El buque se construye del mismo modo que un muro de carga de fachada pero de un solo pie de espesor. El peldañeado está forjado con bóveda de dos o tres roscas de ladrillo macizo apoyadas, casi siempre a monta caballo, directamente sobre el buque. Suelen constar de cuatro tramos con un amplio ojo que facilita la iluminación cenital mediante una claraboya de hierro y vidrio. La huella se pavimenta con mármol, mientras que para la contrahuella se puede utilizar también cerámica vidriada. Cuando hay escalera de servicio, consta de dos tramos y se pavimenta con baldosas de tierra cocida y mamperlanes de madera.

La fácil parcelación de las manzanas de los ensanches, debido a su regularidad, permite la desaparición del muro de medianera con el concepto que tradicionalmente tenía de muro compartido por dos predios adyacentes. Ahora, cada edificio tendrá su propio muro, situado sobre la linde con la propiedad vecina, cuyo concepto será el de un cerramiento lateral aunque continúe llamándose pared medianera. En todos los edificios de esta época, los muros medianeros son unos muros apilastrados de ladrillo macizo tomado con mortero de cal y por lo general de medio pie de espesor, sin cámara de aire. A la altura de los pórticos tienen pilastras de refuerzo que reciben las vigas de aquéllos.

Los tabiques de arriostramiento, a diferencia de la tabiquería de compartimentación interior, son también de ladrillo macizo, tomado con mortero de cal y yeso, y de medio pie de espesor. Se disponen en dirección paralela a fachada, conectando las medianeras y la caja de la escalera con los machones de los pórticos interiores, ayudando a la estabilidad del conjunto. La eliminación de estos tabiques, en rehabilitaciones actuales, sin tomar precauciones previas, ha sido la causa de deformaciones excesivas en forjado y viguerío.

2.2. La estructura horizontal

Una característica definidora de estos edificios es que todos los elementos resistentes horizontales, tanto las vigas de madera como los dinteles, son de madera. Las grandes vigas se utilizan para cubrir las luces de vano entre machones de los pórticos interiores; sobre ellas apoyan las viguetas que constituyen el forjado (Fran, 1990).

Los forjados están constituidos por viguetas apoyadas directamente sobre las vigas, que cubren los vanos de los pórticos interiores, y revoltones de ladrillo que actúan como cofres de los materiales de relleno que conforman el entrevigado. Las viguetas, que conforman el sistema resistente del forjado, son de madera del mismo tipo que las vigas sobre las que apoyan. En las edificaciones construidas para residencias de familias burguesas se suele utilizar "fusta de mar", de importación, desembarcada en el puerto, mobila preferentemente, mientras que en las casas de renta se colocan viguetas de "fusta de riu", procedente de Aragón, conducidas por el Turia, pino la mayoría de las veces (Sanchis, 1972).

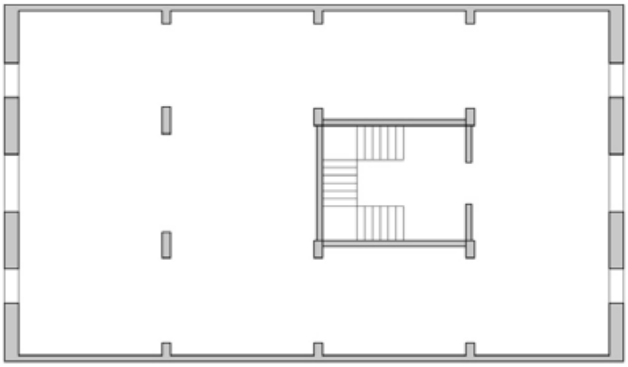


Figura 3. Planta tipo, con muros de carga en las dos fachadas y pórticos interiores con machones

A la hora de disponer el viguerío se emplea la opción más sencilla, menos elaborada y de resultados poco favorables. Las viguetas, dispuestas perpendicularmente a la fachada, se apoyan directamente sobre las vigas que constituyen los vanos interiores; en el caso de crujías extremas, apoyan sobre la viga de madera del pórtico más cercano y por el otro extremo, se introducen en el muro mediante la apertura de un mechinal. Esta disposición constructiva será causa del envejecimiento prematuro de la cabeza de las viguetas así como de la aparición de lesiones por cargas puntuales sobre el muro de fábrica. Este tipo de forjado provoca también asientos diferenciales entre las distintas viguetas y una pérdida de aislamiento acústico (Paricio, 1981).

La solución unánimemente aceptada para solucionar el espacio de entrevigado será la de revoltón de ladrillo en vez de la de barro y tomiza que, por la misma época, se utiliza en Madrid. El revoltón está formado por una o dos roscas de ladrillo, a veces rasillas, tomadas con yeso, recibidas sobre las viguetas mediante una entalladura que se ejecuta en el tramo inferior de la escuadría. En algunas ocasiones, la recepción se hace directamente sobre un ejión clavado a la vigueta sin mermar la sección. Los senos se rellenan con cascotes de ladrillo y mortero de cal grasa para facilitar el trabajo de nivelación.

La cara inferior del forjado permanece vista, enluciéndose con yeso blanco el revoltón y barnizándose las viguetas. Otra solución es la ocultación del forjado mediante un falso techo de cañizo enlucido con escayola.

La técnica constructiva para conformar los voladizos de balcones, miradores y galerías va a depender de las limitaciones de los materiales disponibles y de la carga prevista para cada elemento. Durante todo este periodo que llega hasta principios del siglo XX, balcones y miradores se solucionan con el mismo sistema constructivo. Ambos elementos se someten a cargas similares, dada la configuración con que se ejecutan los miradores.

Se trata de un voladizo bastante reducido, alrededor de 50 cm construido mediante el vuelo de unas losas de piedra natural. Para balcones de poca longitud se resuelve con una o dos piezas empotradas bajo las jambas del muro. Para mayores longitudes [Figura 4], donde son necesarias más de dos losas, el vuelvo de las losas intermedias queda resuelto por el empotramiento bajo las jambas (A), la estereotomía de las losas (B) y la colaboración de la carpintería (C). Las dimensiones más usuales de las losas de piedra son una longitud de 60 cm, una anchura de 40 cm y un canto alrededor de 20 cm. Las losas quedaban totalmente revestidas por el mismo acabado que recibiera el resto de la fachada. En muchas ocasiones, la cara superior era pavimentada con rasillas o baldosas de barro cocido.

En cuanto a las galerías recayentes a los patios de manzana, dado que suelen construirse con una anchura próxima al metro, no pueden utilizar el sistema estructural anteriormente descrito, pues no facilita un vuelo tan grande. Consecuentemente, se opta por volar el forjado de la última crujía del edificio. Así, viguetas de madera y

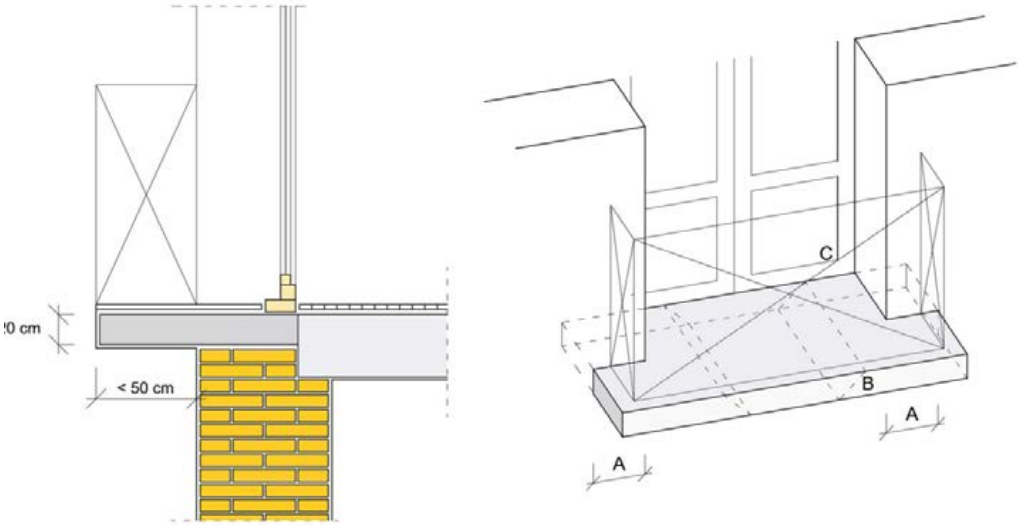


Figura 4. Detalle vuelo balcones.

revoltón de ladrillo constituyen la base sobre la que se dispondrá un pavimento de baldosas de barro cocido y, en el extremo de la galería, el retrete. No hace falta hacer notar que el envejecimiento de estas vigas es muy acelerado en comparación al de los forjados interiores.

Los dinteles se construyen de modos muy diversos. El sistema más utilizado es el que recurre a la pieza de madera que cierra superiormente el hueco y sobre la que descansan directamente las viguetas de forjado. También suele sustituirse la madera por un arco adintelado de ladrillo, consiguiéndose una homogeneidad de materiales. En otras ocasiones, se puede utilizar un sistema mixto de arco adintelado de ladrillo y dintel de madera [Figura 5] donde el arco adintelado se mantiene en el exterior mientras que la madera se esconde recibiendo las cargas del viguerío (Fran, 1990).

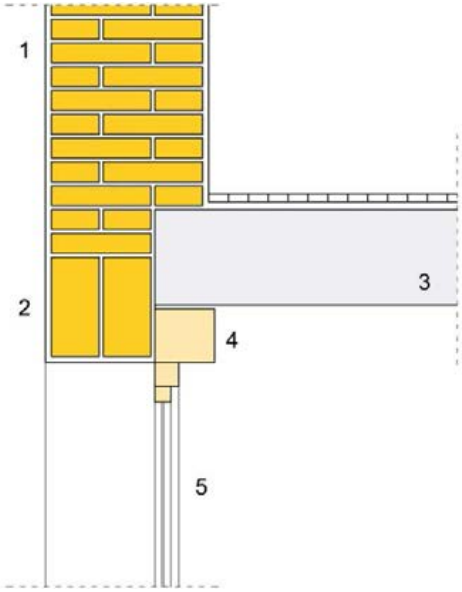
3. LA INFLUENCIA DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

Los edificios construidos en el Ensanche de Valencia entre los años 1906 y 1933, hasta la construcción del primer edificio con estructura de hormigón, incorporan nuevos elementos y nuevas técnicas constructivas. Con los inicios del siglo XX, gran parte de los avances proporcionados por la Revolución Industrial comienzan a llegar a España. Muchos de ellos suponen cambios drásticos en las técnicas constructivas tradicionales y otros, como los que afectan a la incorporación de nuevos materiales, exigen ligeras modificaciones.

En general, esta nueva situación viene avalada por la experiencia europea que, tres o cuatro décadas antes, ya había experimentado una reconversión en el sector de la construcción. No llega a producirse un vacío técnico, pues todos los productos y procedimientos disponen de patentes extranjeras y los que no, son desaprovechados; así, una característica de todo este periodo es la introducción de los nuevos materiales y las nuevas técnicas pero utilizándolos con un concepto tradicional, sin explotar en ningún caso sus grandes y desconocidas posibilidades.

3.1. La estructura vertical

Las únicas modificaciones que se producen respecto al periodo anterior se refieren al uso de los cementos artificiales y al aligeramiento de la fachada recayente al patio de manzana. En 1824, José Aspdin había producido el cemento llamado Portland, su utilización supuso un gran ahorro de tiempo, pues las partidas construidas con los morteros de cemento podían utilizarse poco tiempo después; alcanzaban grandes resistencias iniciales en relación al lento



1. Muro de carga de pie y medio de fábrica de ladrillo
2. Arco adintelado de un pie de fábrica de ladrillo
3. Forjado de madera
4. Dintel interior de madera
5. Carpintería exterior

Figura 5. Detalle del dintel

endurecimiento de los morteros de cal. No obstante presentan altas retracciones y una baja trabajabilidad, por lo que la solución vino de la mano de los morteros de cal y cemento.

Por lo que respecta a la fachada posterior del edificio recayente al patio de manzana, progresivamente, deja de tratarse como un muro de carga de ladrillo macizo de pie y medio o dos pies de espesor, para construirse como si fuera un pórtico interior trabado por unos muretes de medio pie de ladrillo macizo que, a modo de cerramiento, llenan sus vanos, [Figura 6].

Los pórticos interiores ahora están formados por pilares de ladrillo macizo, tomado con mortero bastardo, y están trabados con los muros de medianería, patios de luces y escalera, coinciden con ellos. Las vigas de madera son sustituidas progresivamente por los perfiles de acero laminado, aunque no se aprovecha para nada el que puedan cubrir mayores luces con iguales cantos y por tanto, las luces de vano permanecen inalterables. Disminuye el uso que, en plantas bajas comerciales, se venía haciendo de las columnas de fundición. La mejora en los sistemas de producción de ladrillos facilita mayores resistencias que, junto a la utilización usual del mortero bastardo, permite reducir la dimensión de los machones. Esto hace que sea menor el ahorro de espacio obtenido con la columna de fundición y no compense su alto precio.

La caja de la escalera continúa actuando como elemento rígido que arriostra todo el sistema estructural y no se produce ninguna variación significativa respecto a la construcción del buque, de los tramos o del peldañeado.

3.2. La estructura horizontal

La madera ha dejado de utilizarse para elementos como vigas y dinteles. Sustituida por los perfiles laminados, no varían las prácticas constructivas respecto al encuentro entre estos elementos y el muro de fábrica. Las vigas metálicas se apoyan directamente en los machones sin mediar ningún otro elemento; esta disposición es causa evidente de múltiples lesiones cuando las cargas transmitidas comienzan a ser importantes. [Figura 7].

El forjado estará constituido por viguetas metálicas, apoyadas sobre vigas del mismo material o encastradas en los muros de fábrica y, revoltones de ladrillo que actúan de cofres de los materiales de relleno que conforman el entrevigado. Con él se hace imprescindible la utilización del cielo raso para ocultar las viguetas y obtener un mínimo de aislamiento. Este tipo de forjado supone una innecesaria pérdida de tiempo en la construcción del edificio y un mínimo aislamiento térmico y acústico (Subirana, 1932)

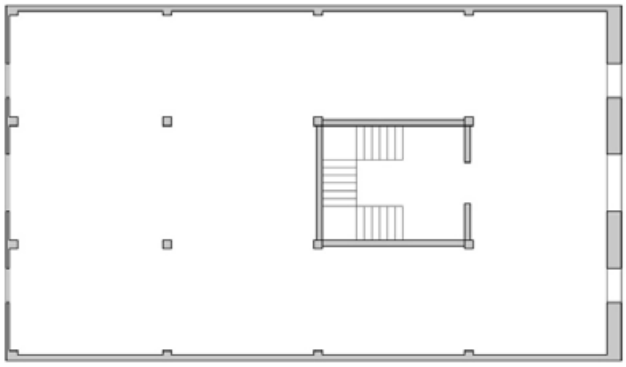


Figura 6. Planta tipo, con muros de carga en fachada principal y pórticos interiores con pilares de ladrillo.

Las viguetas metálicas se apoyan isostáticamente sobre las vigas que cubren los vanos de los pórticos. Cuando se trata de una crujía extrema, apoyan sobre la viga metálica del pórtico más próximo y, por el otro lado, se introducen en el muro mediante un mechinal. Como ya se ha apuntado en los forjados de madera, esta disposición constructiva es causa de lesión por sí misma. Sin embargo, las luces pequeñas de vanos y crujías hacen que las cargas transmitidas al muro no sean muy grandes, evitándose así gran parte de los daños.

En un principio, para el entrevigado continúa utilizándose el revoltón de ladrillo, que ahora apoyará sobre la cara superior del ala inferior de la vigueta. Las dos roscas de ladrillo se recibirán con mortero de cal evitando la pasta de yeso, pues el alto poder higroscópico de este material acelera los procesos de oxidación del metal. Los senos continúan rellenándose de cascote de obra, procurando evitar pegotes de yeso, y un mortero de cal o bastardo de cal y cemento.

Sin embargo, muy pronto aparecerá una nueva pieza: la bovedilla cerámica. Con ella se firma la sentencia de muerte del revoltón y disminuyen de tamaño los senos a rellenar de material. El forjado se ha convertido en un elemento extremadamente ligero, muy distinto a aquellos pesados forjados utilizados en torno a los años 50 del siglo XIX. Con posterioridad, desaparece este cielo raso al conferir las bovedillas una superficie lisa a la cara inferior del forjado, y se puede enlucir directamente sobre la misma. Aparece un nuevo problema agravado por la inexistencia de una capa de compresión: la flecha diferencial de las viguetas que fisura un material tan rígido como el yeso enlucido. Las fisuras y manchas de óxido se convierten en inevitables.

En los cuerpos volados la vigueta metálica destierra los sistemas tradicionalmente utilizados como las jaulas de hierro forjado o las losas de piedra empotradas. Tanto los balcones, como los miradores, como las galerías, se ejecutan volando las viguetas que constituyen el forjado interior. El nuevo procedimiento permite aumentar los vuelos y vacía de función a ménsulas e impostas que, a partir de ahora, ya no sustentan nada; pasan a formar parte de un repertorio ecléctico que no corresponde a la estructura utilizada. La superficie superior de estos voladizos se pavimenta, mientras que la inferior se le da el mismo revestimiento que al resto de la fachada. Esta última solución también será causa de muchas fisuras y desprendimientos de enfoscados y revocos que, en el metal de la vigueta, encuentran una mala base para su agarre. La oxidación de la vigueta conduce a un deterioro general del cuerpo volado.

Los dinteles se ejecutan metálicos sobre la mayoría de los huecos. Sin embargo, existe una cierta resistencia a abandonar los dinteles de madera en los huecos de las plantas bajas y en el de la puerta de acceso al zaguán (Fran, 1990).

4. EL HORMIGÓN ARMADO. HACIA UNA INDUSTRIA DE LA CONSTRUCCIÓN

Con la inauguración de la Pasarela de la Exposición de 1909 se inicia en Valencia la introducción del hormigón armado (Peñín,

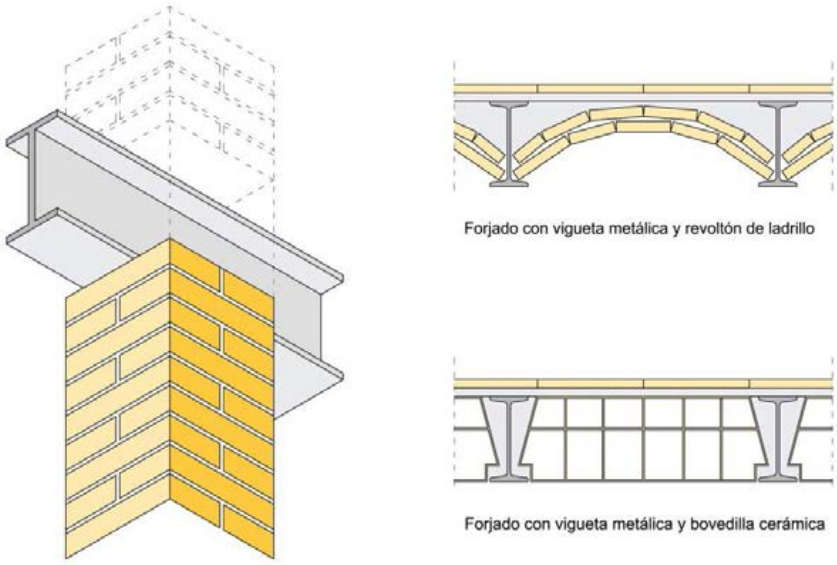


Figura 7. Apoyo de la viga metálica sobre los machones de ladrillo y secciones del forjado.

1978). Utilizado en el resto de Europa desde 1888 para la construcción de forjados, siempre había permanecido oculto tras revestimientos de una arquitectura ecléctica hasta que, en 1903, August Perret lo sacó a la calle en la estructura de un edificio de la Rué Franklin de París (Benévolo, 1974).

En Valencia, tras la Pasarela de la Exposición, fue utilizado para la construcción de edificios singulares como los Docks del puerto, en 1918, y los almacenes Ernesto Ferrer, levantados por Demetrio Ribes en 1920 y derribados en 1971. La utilización de este material en edificios de viviendas viene de la mano de los lenguajes del Movimiento Moderno, y su uso generalizado se produce después de la Guerra Civil. Mientras tanto, convivirá con los muros de fábrica de ladrillo macizo conocidos hasta ahora.

4.1. La estructura vertical

Hasta la generalización de las estructuras de hormigón armado después de Guerra Civil, el uso de este material convive con los muros de fábrica de ladrillo macizo, con pórticos interiores y forjados de elementos metálicos; de esta forma están construidas la mayoría de edificaciones Art Decó y racionalistas. Se debe tener en cuenta que la tradición constructiva del muro de carga es muy fuerte, y las estructuras de hormigón exigen una preparación técnica del arquitecto que no todos poseen. Consecuentemente, la desaparición del muro de carga en Valencia no se producirá hasta la aprobación del Plan General de Valencia y su cintura en 1946. En Barcelona, a finales de los años 50, todavía se construían edificios de 7 alturas con este sistema constructivo.

La estructura de hormigón armado se realiza íntegramente con este material, nunca se mezcla con perfiles laminados ni siquiera para vigas y forjados. Su difusión se hace a través de patentes extranjeras representadas por los ingenieros más significados de la época. El hormigón, como casi todos los materiales nuevos, esbozó teóricamente todas sus futuras formas de aplicación desde los primeros años de su aparición, formas de aplicación desde los primeros años de su aparición, aunque el éxito de su aplicación práctica fuera muy desigual. Uno de los primeros edificios en contar con una estructura totalmente de hormigón armado es el de la Unión y el Fénix que el arquitecto Enrique Viedma levantó en 1933 en Marques de Sotelo nº13 [Figura 8].

4.2. La estructura horizontal

Los espacios entre las vigas de hormigón que forman los pórticos pueden estar ocupados por elementos muy distin-

Figura 8. Viviendas en Marqués de Sotelo nº13 y detalle del edificio.

tos. Las viguetas con armaduras pasivas, las losas con patente, incluso los forjados reticulares, suelen utilizarse indistintamente. En cualquier caso, aparece la capa de compresión, con lo cual se va recuperando una de las funciones perdidas del forjado: el encadenado del edificio garantizado por el monolitismo general y el zuncho perimetral. Sin embargo, todavía queda mucho camino por recorrer en la recuperación de la calidad original de las cualidades exigibles a un forjado.

El sistema de viguerío con la bovedilla de cerámica, conocida ya desde las primeras décadas del siglo XX. El enlucido directo sobre la cara inferior del forjado resultante no da malos resultados; la capa de compresión asegura una deformación uniforme de todas las viguetas, aunque esto no siempre será así y la aparición de lesiones se hace inevitable.

Los voladizos se ejecutan mediante una losa de espesor muy pequeño que permite vuelos mayores a los acostumbrados. La costumbre de cerrar con obra la totalidad de estos cuerpos supone el comienzo de una nueva lesión muy habitual hoy en día: la aparición de fisuras por flecha excesiva en punta de los voladizos de las plantas inferiores a tenor de las grandes cargas concentradas en sus extremos.

5. CONCLUSIONES

El primer ensanche de Valencia, proyectado en 1884, es una zona idónea para estudiar la evolución de la estructura de los edificios y la influencia de la Revolución Industrial, debido a su fecha de aprobación y a la paulatina construcción de edificios en sus solares.

Es en los años cercanos al cambio de siglo donde la arquitectura modernista toma las enseñanzas derivadas de la Revolución Industrial y las va incorporando a su construcción, en concreto a la estructura de sus edificios.

En una primera época, desde 1887 hasta 1906, perviven las técnicas tradicionales en estos edificios. Es decir, aparecen muros de carga de fábrica de ladrillo, pórticos formados por machones de ladrillo y vigas de madera y forjados de madera. El primer cambio, aparecido en los edificios construidos entre 1906 y 1933, supone la aparición pórticos con pilares de ladrillo y vigas metálicas, donde se apoyan isostáticamente viguetas metálicas. Las fachadas traseras dejan de ser muros de carga y pasan a ser pórticos con un cerramiento más ligero. La fachada principal continúa siendo un muro de carga y los cuerpos volados se construyen prolongando el forjado metálico, lo que permite mayores luces. Estos cambios han generado lesiones en los edificios como fisuras en el apoyo de las vigas metálicas sobre la fábrica de ladrillo, deformaciones diferenciales en los forjados, la reducción del aislamiento acústico o la oxidación de las viguetas. A partir de 1933, se empiezan a utilizar las estructuras porticadas de hormigón armado que permiten liberar la fachada de su condición de muro de carga y también resuelven algunas de las lesiones producidas en épocas anteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Benévolo, L. (1974). Historia de la Arquitectura Moderna. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Fernández Paris, J.M: (1988). "Aglomerantes" Curso de albañilería y acabados. Publicaciones Intemac. Madrid.

Fran Bretones, J.M. (1990). Técnicas de rehabilitación. Soluciones específicas a las lesiones existentes en los inmuebles del ensanche de Valencia de 1887. Tesis doctoral. Repositorio de la Universidad Politècnica de València.

Llopis, A., Perdigón, L., Taberner, F. (2004). Cartografía histórica de la ciudad de Valencia/volumen 1 (1608-1929). Ed Faximil. Valencia.

Paricio, I. (1981). "El forjado y la cubierta plana como muestra del progresivo deterioro de la técnica constructiva" CAU. Construcción. Arquitectura. Urbanismo 49. Barcelona.

Peñín, A. (1978). Valencia 1874-1959: Ciudad, Arquitectura y Arquitectos. E.T.S. de Arquitectura de Valencia. Valencia.

Reig, E. (2007) Historia breve de la industria valenciana. Dos siglos de industrialización en la Comunidad Valenciana. COIICV. Valencia.

Sanchis Guarner, M. (1972). La ciutat de València. Síntesis d'historia i geografía urbana. Ediciones Albatros. Valencia.

Simó, T. (1973). La Arquitectura de la Revolución Urbana en Valencia. Albatros Ediciones. Valencia.

Subirana, J. B. (1932). "Evolución del techo y de la pared". AC Documentos de Actividad Contemporánea 6, pp. 48-49.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LESIONES MÁS FRECUENTES EN LOS EDIFICIOS MODERNISTAS EN LA CIUDAD DE VALENCIA

MOST COMMON INJURIES IN THE MODERNIST BUILDINGS IN THE CITY OF VALENCIA

Jose María Fran Bretones, Víctor Calvet Rodríguez, Javier Benlloch Marco

Jose María Fran Bretones, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. UniversitatPolitècnica de València, jfranbr@csa.upv.es
Víctor Calvet Rodríguez, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. UniversitatPolitècnica de València, vccalrod@csa.upv.es
Javier Benlloch Marco, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. UniversitatPolitècnica de València, jabenllo@csa.upv.es

RESUMEN

Los edificios modernistas construidos en Valencia han superado con creces su vida útil y han presentado un gran número de lesiones patológicas en su construcción. Parte de estas lesiones se han producido por la propia técnica constructiva empleada y otras lesiones se deben a la acción de los agentes externos que actúan sobre los edificios. En el presente artículo se determinarán y sistematizarán las lesiones y manifestaciones patológicas que afectan específicamente a cada una de las técnicas constructivas de estos edificios. Por un lado encontramos las lesiones existentes en las fachadas recayentes a la vía pública y las correspondientes a lesiones internas de difícil control. Todas las lesiones analizadas en los edificios modernistas se han agrupado en los bloques siguientes: en el sistema estructural, en las cubiertas, en los cerramientos, en los revestimientos, en la carpintería exterior, en los elementos de cerrajería y las de índole estética. El objetivo fundamental de la presente investigación es ayudar al técnico que se enfrenta a la rehabilitación de un edificio modernista, anticipándole las posibles lesiones que se puede encontrar en el edificio en función de su fecha de construcción y de los sistemas constructivos y estructurales empleados.

Palabras clave: Patología, lesiones, Modernismo, Valencia

ABSTRACT

Modernist buildings in Valencia have far exceeded its useful life and have presented a large number of pathological lesions in their construction. Some of these injuries have occurred by self employed construction technique and other injuries are due to the action of external agents acting on the buildings. In this Article shall be determined and systematized injuries and pathological manifestations that specifically affect each of the construction techniques of these buildings. On one side are existing injuries on the street facades and corresponding internal injuries difficult to control. All lesions analyzed in the modernist buildings have been grouped into the following blocks: in the structural system on the decks, in enclosures, in coatings, exterior carpentry, in locksmithing and aesthetic nature. The main objective of this research is to help the technician who faces the rehabilitation of a modernist building, advanced to possible injuries that can be found in the building according to its date of construction and building systems and structural employees.

Keywords: Pathology, injury, Modernism,Valencia

1. INTRODUCCIÓN

Los edificios Modernistas de la ciudad de Valencia se encuentran en su mayoría en el barrio del Ensanche de Valencia, estos datan de finales del S. XIX y principios del S. XX (Sanchis 1983). Se trata de un período de tiempo relativamente corto pero sacudido por notables tensiones económico-sociales. Inevitablemente, se puede establecer cierto paralelismo entre estas tensiones y su resultante arquitectónica. En efecto, en este período se produce una cierta reorientación del núcleo urbano como metrópoli integradora de los progresos económicos de la región (Simo 1973). La expresión arquitectónica de dicho periodo [Figura 1] se caracterizó en las últimas décadas del S. XIX por el Historicismo y eclecticismo, dentro de la cual destaca el eclecticismo romántico, las casas de renta y el medievalismo fantástico; a principios del S. XX por (a) Modernismo y eclecticismo, con la introducción del Art Nouveau y el lenguaje de Sezession; y (b) lengua-

Figura 1. Edificios de finales de S.XIX y principios de S.XX en Valencia.

jes posteriores a las exposiciones como son el revival vernacular, romanticismo nacional y el Neobarroco y Brunelleschiano; por último en la segunda década del S. XX se produce la difusión del movimiento moderno, desarrollándose fundamentalmente el Art Decó (Carozzi 1984; Goerlich 1981; Piñon 1984; Alonso de Armiño 1984).

El periodo de vida útil de estos edificios, dada su fecha de construcción, finalizó el pasado siglo. Es por ello que durante la segunda mitad del S. XX se han desarrollado numerosas patologías en los mismos. En la actualidad, los edificios presentan diferentes patologías: (i) derivadas de la técnica constructiva empleada y (ii) debidas a los agentes externos.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

Las lesiones y manifestaciones patológicas que afectan específicamente a cada una de las técnicas constructivas (muros de carga de ladrillo, pórticos formados por machones de ladrillo y vigas de madera y forjados de madera) con las que fueron construidos los edificios del Ensanche de Valencia (Fernandez 1988; Sanchís 1983). Se agrupan en dos grupos, las lesiones existentes en las fachadas recayentes a la vía pública y las correspondientes a lesiones internas de difícil control. Las lesiones existentes en las fachadas de los edificios del Ensanche son las siguientes:

2.1. Lesiones en el sistema estructural

a) Deterioro de los muros de carga

El deterioro de los muros de fábrica a lo largo del tiempo, en lapso corto o largo, se origina por muchas causas, en general evitables. Se establecen como causas directas de deterioro:

- Los movimientos en cimentación: El sistema de cimentación utilizado en el Ensanche no ha causado lesiones importantes de manifestación sensible. La razón puede ser que son cimentaciones hiperdimensionadas, de ancho entre dos y tres veces superior al del muro que reciben, y de profundidad variable entre uno y dos metros.

- Disposiciones inadecuadas para los muros: Un edificio con muros resistentes debe tener tres sistemas perpendiculares de elementos resistentes: forjados, muros resistentes y sistemas de arriostramiento. Si los muros de arriostramiento no existen, el edificio es inestable. Los muros son aptos para resistir cargas en sus planos pero muy poco para las cargas perpendiculares a sus planos, como son las cargas de viento y sismo.

- Variaciones dimensionales en los elementos: Variaciones de fachadas y estructuras debidas a cambios de temperatura, modificaciones higrotérmicas, fenómenos de plasticidad, etc. Estas variaciones son distintas para cada material, por lo que en las zonas de enlace se producen tensiones, deslizamientos, grietas o roturas.

- Degradación de los materiales: El agua es el principal agente de degradación de las fábricas Sus efectos son: disolver componentes y disgregar los insolubles, acarrear agentes agresivos disueltos, romper el material por aumento de volumen al helarse en los

Figura 2. Manchas en el zócalo de piedra y desprendimientos del revestimiento de la fábrica por humedades.

poros, corrosión de metales en contacto con las fábricas y permitir la vida de organismos atacantes.

b) Meteorización del mortero de fábrica

Consiste en el desprendimiento de la arena y las capas superficiales del mortero. En algunos lugares, el mortero situado entre los ladrillos se había erosionado formando agujeros y algunas de las juntas estaban totalmente erosionadas. Desde el mismo momento de la utilización de un mortero existe una serie de factores que tiende a destruirlo: retracción de secado, bajas temperaturas, penetración de agua de lluvia, eflorescencias, agentes corrosivos externos, choque térmico, etc. Cuando un mortero retrae puede llegar a desprenderse de la superficie con la que tenga menor adhesión, generalmente la interfase con el ladrillo, lo que disminuye la resistencia del muro y es un camino de entrada al agua de lluvia. Las bajas temperaturas, los choques térmicos y los ciclos de hielo deshielo, producen una erosión más intensa. Dada la climatología de Valencia, no se puede considerar que su acción haya sido frecuente. La permeabilidad del mortero facilita la penetración del agua por capilaridad, en mayor medida si existen gritas o fisuras. SI el muro está recubierto y agrietado, el agua entra fácilmente pero tiene dificultad para salir por las zonas no fisuradas, por lo que el muro permanece húmedo por largos períodos de tiempo, con las consiguientes mermas de resistencia, peligro de mohos, eflorescencias y manchas en el interior. La reparación consiste en picar las juntas de mortero hasta 15-20 mm de profundidad, con cincel o mediante agua a presión. Después hay que mojar el ladrillo, amasar el mortero de juntas y llaguear bien las uniones entre las llagas verticales y las horizontales.

b) Fisuración en la cabeza de los machones de pórticos interiores

Aparición de fisuras verticales en las últimas hiladas de los machones de los pórticos interiores, y en ocasiones también en fachadas. La fisura afecta tanto al ladrillo como al mortero, se cierra a medida que se aleja de la zona de apoyo, por lo que corresponde a un agotamiento por compresión. La disposición constructiva empleada, sin interponer un elemento que medie entre jácenas y machones para repartir las cargas es causa de patología. Esta lesión tiene poca incidencia, ya que debido a las luces pequeñas en los edificios del Ensanche rara vez se supera la resistencia a compresión de la fábrica. Una solución de reparación consiste en sustituir las partes dañadas e interponer un elemento entre la jácena y el soporte. Es buena solución aprovechar el espacio obtenido al eliminar el ladrillo dañado para construir un dado de hormigón que sirva de reparto de cargas.

c) Humedades en el zócalo del muro de fábrica.

Esta manifestación es bastante frecuente afectando al ladrillo y a sus revestimientos interiores y exteriores [Figura 2]. Las soluciones empleadas en ocasiones como construir un doble tabique con cámara de aire o aplicar pinturas o revocos impermeables intensifican la lesión.

El diagnóstico debe empezar por el origen del agua absorbida, es una tarea difícil, pero en el Ensanche son fundamentalmente dos: agua freática y fugas de la red sanitaria. Los edificios construidos en la primera época del Ensanche no disponen de una completa red de saneamiento. La red horizontal está construida con albañales de ladrillo con mortero de cal bruñido en su interior, conectada al alcantarillado urbano o, en más ocasiones, conectadas a pozos ciegos. Esos morteros de cal, ya meteorizados por los depósitos de materia orgánica generan fugas inevitables. Esta

Figura 3. Forjado de madera con manifestaciones patológicas generalizadas en todos sus elementos.

es la fuente de humedad que asciende continuamente por las fábricas. La solución puede venir por interponer una barrera, utilizar electro osmosis o sifones de desecamiento.

d) Lesiones en forjados de madera

Los principales procesos de degradación de elementos de madera se dividen en bióticos y abióticos. Las lesiones aparecidas en forjados de madera son [Figura 3]:

- Aplastamiento de descomposición de la cabeza de las viguetas. Aparece en las viguetas que descansan sobre el muro encajadas en un mechinal. Aparece aplastada y deformada en el mechinal. Presentan, además, una degradación en forma de estrías perpendiculares que limitan trozos cúbicos de madera con una coloración parda, astillamiento general, pudrición extendida y nivel de humedad próximo a la saturación. Dentro del mechinal las condiciones de humedad y temperaturas son óptimas para el desarrollo de hongos, de pudrición parda, en este caso. La reparación consiste en la sustitución de la pieza por una nueva, con tratamientos protectores.

- Flecha diferencial de los elementos resistentes: deformación de una vigueta distinta al resto del forjado lo que produce lesiones sobre las tabiquerías, soldaos y cielos rasos. En ocasiones el revoltón se fisura al no poder acompañar a la vigueta en su desplazamiento. Una de las causas es la eliminación de tabiquería en alguna de las viviendas, que unido a forjados sin elemento que reparta las cargas provoca la flecha diferencial de una pieza. La solución es también la sustitución de la pieza.

- Deterioro prematuro de las viguetas voladas: aparece en las viguetas de las galerías de los patios de manzana, construida volando el forjado de la última crujía del edificio. Estas viguetas tienen una degradación mucho mayor que su homólogos en el interior. El deterioro se debe a la acción de la lluvia, la luz y variaciones térmicas. También al aumento de carga consecuencia de cerrar las galerías. La solución es también la sustitución de la pieza.

e) Lesiones en forjados metálicos

Las viguetas metálicas tienen las ventajas de poder cubrir luces mayores y soportar cargas más grandes con secciones menores. En la primera década del siglo XX se generaliza en Valencia la utilización de perfiles metálicos. Las manifestaciones patológicas advertidas en los forjados metálicos del Ensanche son [Figura 4]:

- Deformaciones incompatibles con las tabiquerías: no se observa una deformación generalizada en el Ensanche, se trata de casos de viguetas aisladas. La tabiquería presenta fisuras, con una dirección sensiblemente inclinada a 45º que sigue el despiece del tabique. El solado de baldosa se suelta de su base y en ocasiones se parte. Las causas más habituales son: reformas en viviendas o locales donde se hace desaparecer una tabiquería que estaba en carga o el incremento de cargas en viviendas superiores. Una solución sería ejecutar la capa de compresión en el forjado, para facilitar el monolitismo y la capacidad de distribución de esfuerzos.

- Corrosión de elementos resistentes: son observables manchas rojas y ocres que aparecen en el techo de las viviendas, incluso se desprende el recubrimiento inferior del forjado. En los cuerpos volados el desprendimiento del revestimiento exterior y la libre aireación de las viguetas totalmente oxidadas es general. Los elementos de entrevigado de revoltón, donde se utilizaba yeso o morteros pobres de cal, con incluso cascotes provoca que un efecto esponja que hace que la humedad se mantenga durante más tiempo. La oxidación de las viguetas en el Ensanche es generalizada, pero afecta a una ligera capa exterior que mantiene estacionario el proceso. Mención aparte merece lo acontecido en las

Figura 4. Viga metálica afectada por oxidación.

estancias húmedas de las viviendas (humedad y productos de limpieza agresivos) y en cuerpos volados (humedad y oxígeno) donde se producen en mayor medida. La reparación consiste en estimar el nivel de daño en cada vigueta, utilizándose desde la sustitución hasta la eliminación de las capas oxidadas y la protección del conjunto.

- Transmisión de los ruidos de impacto: debido a la poca masa de los forjados metálicos, sin capa de compresión, con bovedillas cerámicas. Se puede mejorar actuando con revestimientos de suelo o suelos flotantes.

- Vibración excesiva de los forjados: por razones análogas a la falta de aislamiento acústico al tener poca masa, se produce una proporción muy desfavorable en la relación pesos propios / sobrecargas. La solución pasa por añadir al forjado una losa armada de pequeño espesor, colaborando con el forjado existente.

2.2. Lesiones en la cubierta

a) Lesiones en las cubiertas inclinadas tradicionales.

El sistema de funcionamiento se basa en la disposición de unas viguetas de madera (los pares) con un extremo encastrado en el muro de fábrica mediante la ejecución de un mechinal y el contrario apoyado en una viga de madera (la cumbrera) sustentada por los machones del pórtico interior. Es una repetición de un forjado de madera pero inclinado. Por tanto, la mayoría de las lesiones coinciden con las existentes en los forjados del mismo material: (i) Aplastamiento y pudrición de la cabeza de los pares introducida en los mechinales del muro de fábrica, causada por la diferente aireación y humectación constante de esta parte de la pieza; (ii) Deformación excesiva de los pares por secado diferencial y defectuoso respecto al recibido por el resto de las piezas; (iii) Envejecimiento prematuro de los elementos atacados por agentes atmosféricos; (iv) Aparición de fendas cuando se someten las piezas a variaciones constantes de su humedad de saturación. Consecuencia de las lesiones de los elementos estructurales de estas cubiertas, se producen movimientos de las mismas que afectan al sistema de cubrición, ocasionando fallos en la estanquidad. La reparación de los daños y la correcta disposición de las tejas restituyen otra vez esta característica de la cubierta.

b) Lesiones en las cubiertas a la catalana

La fisuración generalizada de los acroterios y los petos de las cubiertas planas y los fallos en su estanquidad son consecuencia directa de la pérdida de los procesos de diseño y ejecución de estas cubiertas. El fundamento en el cual se basa la concepción de la azotea "a la catalana" era la libertad de deformación de la solera de rasillas, sin embargo en la segunda década del siglo, la extensión de la cubierta plana a todo el edificio provoca un aumento de las dimensiones de la solera que debe partirse con limatesas y limahoyas, y su perímetro se empotra en los muros laterales sin atravesarlos. Así ha perdido su libre dilatación y sus deformaciones impedidas afectarán a los puntos más débiles: perforaciones para imbornales, perímetro del empotramiento, limatesas y limahoyas se fisurarán perdiéndose la estanqueidad del conjunto. En consecuencia, las lesiones sufridas por las falsas azoteas a la catalana, en realidad, no son más que manifestaciones de una patología común: la coacción a la libre dilatación del tablero o solera de la cubierta. La solución a este problema puede ser de dos tipos: (i) Eliminación de la cubierta existente y sustitución por una nueva con la utilización de los materiales aislantes y estancos que actualmente ofrece el mercado; (ii) Restitución de la libre dilatación de la cubierta: la utilización del mimbel en cajón abierto desde los años 40.

Figura 5. Manchas de humedad y eflorescencias en cerramiento exterior.

2.3. Lesiones en cerramientos

Hasta la aparición de las estructuras de hormigón armado, los cerramientos exteriores no existen como tales, es el muro de carga de fábrica de ladrillo el que realiza la doble función de estructura y cerramiento. Tradicionalmente los cerramientos están protegidos por revocos y enfoscados de cemento (Fran 1990) que lo protegen de las acciones físicas, químicas y mecánicas de la intemperie, pero por multitud de factores se producen daños y desprendimientos en estos revestimientos, que dejan al descubierto el cerramiento. Así desprotegido y sin reparación sufre modificaciones por la acción de agentes atmosféricos, acumulación de suciedad y humedad, acción de sales disueltas en el agua, fallos en las juntas de ladrillo y mala elaboración de agarre. Todas estas acciones producen una serie de lesiones sobre los cerramientos:

- Manchas de humedad: cuando un muro está sometido a lluvia prolongada el agua tiende a penetrar por capilaridad a su través ayudada por la diferencia de presión que provoca el viento. La penetración depende de la capacidad de succión de los elementos constructivos, de la permeabilidad del mortero y de la interfase mortero-ladrillo. En una obra sin grietas, el agua inicia su entrada a través del ladrillo con tendencia a acumularse en las juntas debido a la mayor impermeabilidad del mortero. Las soluciones pasan por incrementar la densidad del recubrimiento (con morteros bastardos) y la mejora de la interfase mortero ladrillo (golpeteo sobre el ladrillo recientemente colocado).

- Erosión superficial del ladrillo: es el efecto destructor y de arrastre producido por los agentes externos en los materiales, que provoca la desaparición progresiva de los mismos. Se observa fundamentalmente en los elementos de remate de la cubierta, cuando el acroterio está formado por machones entre los que se disponen barandillas metálicas. La erosión la producen las alteraciones físicas (agua, viento, sol), químicas (sulfatos y aguas puras) y las biológicas (líquenes, plantas, personas). Si la lesión es localizada se pueden sustituir los ladrillos, pero si es generalizada habrá que reforzar la fábrica o ejecutar una nueva.

- Meteorización de las juntas de mortero: ya descrito anteriormente.

- Aparición de eflorescencias salinas: manchas exteriores debidas a sales solubles que arrastradas por el agua de amasado o de lluvia, precipitan al evaporarse ésta. Las sales pueden provenir del ladrillo, del cemento, de reacciones ladrillo-mortero, del suelo o de los aditivos.

Las medidas de reparación consisten en solucionar las causas de los desperfectos producidos, tanto en el ladrillo como en las juntas de mortero, y posteriormente impregnar la fachada con un producto para protegerla de la humedad y agentes exteriores, es decir, restituir el revoco dañado.

2.4. Lesiones en revestimientos

a) Revestimientos exteriores

La mayoría de edificios del Ensanche presentan una superposición de capas a base de enfoscado y revoco con coloración final. Las lesiones más frecuentes son [Figura 6]:

- Grietas y fisuras: el aspecto que presentan los revocos puede ser fisuración en mapa (multitud de fisuras en todos los sentidos) o

Figura 6. Imagen Izqda.: Grieta y fisuras del revestimiento exterior. Imagen Drcha.: Descomposición y suciedades del revestimiento exterior.

revocos cuarteados mediante profundas fisuras que lo atraviesan, con lo labios de estas fisuras levantados de la base. La utilización de mortero de cemento muy rico suele estar en el origen del primer tipo y el segundo tipo es una manifestación que tiene su origen en la mala adherencia revoco-base que termina con el desprendimiento.

- Abolsamientos y desprendimientos: es la lesión más extendida en el Ensanche. Se manifiesta por un desconchado del revestimiento que afecta a la capa exterior del revoco o al conjunto revoco-enfoscado. Existe una gran relación entre las zonas con revestimientos desprendidos y los afectados por la humedad. El abolsamiento es una fase previa al desprendimiento. Las causas son: la pérdida de adherencia con el soporte (exceso de arena, revoco apretado, arena grasa) o los empujes hacia el exterior por el vapor de agua. Los cambios en los materiales son en parte causa de la lesión. Las tradicionales pinturas al temple permitían la difusión del vapor que se disipaba en el interior de las viviendas. Al repintar con pintura plásticas el interior se crea una barrera cortavapor.

- Descomposición del revestimiento: se trata de una erosión de la capa superficial del revestimiento de fachada, como si se hubiera producido una pérdida de masa ante la acción de un lavado continuo del agua de lluvia. Aparece en las zonas de mayor dimensión y en aquellas zonas afectadas por manchas de humedad. Una de las causas puede ser la utilización de sustancias orgánicas para dar colorido. Otra causa es la sulfatación, en la que el anhídrido sulfuroso procedente de los humos atmosféricos combinado con la humedad atmosférica se transforma en ácido sulfuroso o sulfúrico actuando sobre el carbonato cálcico forman sulfito o sulfato de calcio que con el agua llegará a ser yeso, o por tanto soluble y lixiviable.

- Transparencias: consiste en la lectura desde el exterior, a través del revestimiento, de los elementos que constituyen el cerramiento. Se localizan en zonas expuestas al agua, como antepechos de cubiertas y zonas en contacto con el terreno. El agua entra en los elementos a través de fisuras y por diferencia de humedad tienda a salir por el recubrimiento, una vez fuera se manifiesta en forma de mancha que delatan el elemento que retiene la humedad durante más tiempo, ya sea el mortero o el ladrillo.

- Suciedades y manchas: a causa de humedades, eflorescencias, transparencias, acumulación de partículas de polvo y otras sustancias. El polvo se deposita en la superficie, quedando retenida por la tensión superficial. Si la humedad es alta, por afecto de la capilaridad la suciedad penetra en los posos superficiales de la fachada. Una vez el agua evapora la suciedad permanece en los poros, produciendo la suciedad aparente. En otras ocasiones, con fuertes lluvias, la su-

Figura 7. (a) Oscurecimiento, descomposición y astillamiento de carpintería exterior, (b) Cerrajería oxidada y daños en el anclaje y (c) lesiones de índole estética en fachada.

ciedad es arrastrada y se produce el lavado.

b) Lesiones en revestimientos interiores

Como se ha visto anteriormente, el revestimiento que se da la tabiquería es a base de superposición de varias capas dependiendo del acabado final que fueran a recibir: un enlucido pintado, un estuco o un chapado. Las lesiones más frecuentes son: (i) Suciedades y manchas, (ii) Grietas y fisuras, (iii) Desprendimientos y (iv) Erosiones por roces superficiales.

c) Lesiones en solados

La pavimentación es uno de los últimos procesos de la construcción. Muchos son los defectos que presenta, pero se puede diferenciar entre los defectos debidos a la base y a la propia pavimentación. La humedad es uno de los motivos más importantes del deterioro de los suelos; la madera se pudre de forma irremediable, la baldosa de barro y algunos tipos de piedra, como la arenisca, se disgregan. Evitar la humedad es imprescindible para la conservación de los suelos. La recuperación del material una vez que se ha secado es sumamente difícil, la actitud normal es sustituir las zonas dañadas. El desgaste no es propiamente un defecto si es más o menos uniforme, pero a veces está muy localizado porque el material es más blando en alguna parte, o porque la piedra está colocada en sentido perpendicular a la veta, o bien porque la zona de uso es pequeña. Si realmente no es muy importante se debe dejar como está, tratándolo con algún producto para el endurecimiento pétreo de las partes más expuestas. La rotura suele producirse por impactos, movimientos de la solera o de los forjados. Existen tratamientos (pegamentos, colorantes,…) que permiten restituir la pieza pero es preferible la sustitución.

2.5. Lesiones en carpintería exterior

Dentro de este apartado se encuentran incluidos los elementos de carpintería exterior (de madera), los elementos de control lumínico (persianas venecianas, persianas enrollables, mallorquinas,…) y otros varios como los cubrepersianas de madera.

La madera de la carpintería exterior expuesta a la intemperie sin ningún tipo de protección, se ve sometida a la acción de los agentes destructores que atacan a la madera [Figura 7.a], que son causa directa de: (i) Pudriciones más o menos generalizadas, (ii) Erosión de las vetas más blandas, (iii) Oscurecimiento del color natural, (iv) Descomposición y astillamiento y (v) Agrietamiento y fendas longitudinales. Las lesiones que más afectan a las carpinterías del ensanche son las diferentes pudriciones. Para que ésta progrese se requiera: (i) Alimento para los hongos: los propios tejidos de la madera, (ii) Aire: aunque sea en pequeñas cantidades, (iii) Humedad adecuada: al menos un 20% y (iv) Temperatura adecuada: entre 2°C y 40°C. Estas cuatro condiciones alcanzan sus niveles óptimos gran parte del año dado las condiciones climáticas de la ciudad de Valencia. Para evitar las lesiones son necesarios los cuidados de conservación y mantenimiento.

2.6. Lesiones en elementos de cerrajería

Se trata fundamentalmente de las barandillas de los balcones, miradores, protecciones de cuerpos de remate y cubrepersianas metálicos. Hasta la aparición de las barandillas tubulares del Movimiento Moderno, la forja y la fundición eran los sistemas empleados para moldear el hierro y realizar barandillas y cubrepersianas. Las lesiones que afectan a la cerrajería son aquellas que afectan a los materiales metálicos, principalmente la oxidación [Figura 7.b). La cerrajería puede llegar a ocasionar daños importantes a otros materiales a los cuales suelen ir ancladas. La corrosión también conlleva el desplazamiento de las manchas de oxidación sobre otros materiales que soportan la cerrajería. Para evitarlo es necesario el mantenimiento, consistente en comprobar los anclajes, rascar los elementos metálicos hasta eliminar capas antiguas, aplicar minio en protección y una capa de acabado, normalmente de esmalte.

2.7. Lesiones de índole estética

Aquellas unidades o elementos constructivos situados en el plano de fachada e implantados con posterioridad al levantamiento de éstas, podrán ser objeto de lo que se denomina lesiones estéticas. Generalmente son añadidos ejecutados sin control técnico o con incumplimiento de normativas [Figura 7.c]. Estas lesiones organizadas según sus responsables son: (i) Usuarios de viviendas (Cierre de galerías y terrazas, Colocación de cajoneras para persianas enrollables, Colocación de doble ventana, Perforación del cerramiento para instalar aire acondicionado, Colocación de verjas de seguridad y sustitución de carpinterías sustitución de persianas venecianas por persianas enrollables), (ii) Compañías suministradoras (Eléctricas y telefonía: conducción y mangueras por fachada, gas: parte de las conducciones van obligatoriamente por el exterior) y (iii) Comercios en plantas bajas (Cambios en los reclamos publicitarios, mecanismos de seguridad contra el robo, implantación de toldos y protecciones, modificaciones en tipología de huecos, introducción de elementos fuera de la línea de fachada, diseño de bajos sin integración con el resto de la fachada).

3. CONCLUSIONES

Los edificios Modernistas de la ciudad de Valencia presentan numerosas patologías debidas a la técnica constructiva empleada y a la acción de los agentes externos. Esto produce lesiones principalmente en (a) el sistema estructural del edificio, debido a la meteorización del mortero, a la fisuración en la cabeza de los machones de pórticos interiores, a las humedades en el zócalo del muro de fábrica y en los forjados de madera y metálicos; (b) en la cubierta; (c) en los cerramientos; (d) revestimientos tanto exteriores como interiores y solados; (e) en la carpintería exterior; (f) en la cerrajería y (g) por último de índole estética. Todas estas lesiones han sido analizadas en este artículo al mismo tiempo que se han propuesto soluciones a cada una, que van desde la repristinación de los elementos hasta la sustitución o incluso refuerzo de los mismos. Por lo tanto, este artículo puede servir como guía a la hora de realizar actuaciones sobre los edificios Modernistas del Ensanche de la ciudad de Valencia. Entre todas las soluciones desarrolladas cabe destacar las siguientes:

- Las intervenciones sobre revocos de revestimiento de fachadas deben realizarse con morteros bastardos de cal y cemento, pues la cal se carbonata con el tiempo y tapona la red capilar, confiriendo dureza e impermeabilidad.
- La sustitución sistemática de los pavimentos ligeros originales por terrazos suponen aumentos de carga del orden de 120 kg/m2. Por tanto, esta intervención debe ser objeto de una previa peritación del forjado y elementos estructurales.
- El empleo de barnices de poro abierto, que permiten repintar sin eliminar la capa previa, proporcionan una buena protección a la carpintería sometida a la acción de los agentes atmosféricos.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso de Armiño, L. (1984). Una interpretación urbanística de las clasifiaciones del Ensanche de Colón, en AA. VV. El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884. . Centro de servicio e informes del C.O.A.C.V., Valencia.

Fran, J.M. (1990). Técnicas de rehabilitación. Soluciones específicas a las lesiones existentes en los inmuebles del Ensanche de Valencia de 1887. Editorial Universitat Politénica de Valencia, Valencia.

Carozzi, C. (1984). El primer plano urbanístico del Milán Moderno, en AA. VV., El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884. Centro de servicio e informes del C.O.A.C.V., Valencia.

Fernández Paris, J.M: (1988). "Aglomerantes" Curso de albañilería y acabados. Publicaciones Intemac. Madrid.

Sanchis Guarner, M. (1983). La ciutat de Valencia. Sintesis d´historia i geografía urbana. Editorial del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, Valencia.

Goerlich, D.B. (1981). La arquitectura del eclecticismo en Valencia.Vertientes de la arquitectura Valenciana entre 1875 y 1925. Editorial del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, Valencia.

Piñon Pallarés, J.L. (1984). Reflexiones sobre la idea de trazado en el proyecto de Ensanche de Valencia de 1884, en AA. VV. El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884. . Centro de servicio e informes del C.O.A.C.V., Valencia.

Simo, T. (1973). La arquitectura de la revolución urbana en Valencia. Albatros ediciones, Valencia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL "TRENCADÍS" DE GAUDÍ COMO MÉTODO DE EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA EN LA CIUDAD DE CARTAGENA

THE "TRENCADÍS" DE GAUDÍ AS METHOD OF ARCHITECTURAL EXPRESSION IN THE CITY OF CARTAGENA

José Antonio Rodríguez Martín, Marta Saliné i Perich

J. Antonio Rodríguez Martín, Arquitecto técnico, ing. edificación, máster en patrimonio arquitectónico y doctorando por la UPCT, jarm.at@gmail.com
Marta Saliné i Perich, Doctora en Historia del Arte en mosaicos modernistas, msaline67@gmail.com

RESUMEN

El mosaico llamado "trencadís" se utilizó en Catalunya de forma constante para el revestimiento arquitectónico. Esta fórmula fue aplicada a través de distintos arquitectos como Antoni Gaudí Cornet, Lluís Domènech i Montaner o Josep Puig i Cadafalch. El éxito de este revestimiento se extendió en otras zonas españolas. En Cartagena destacó esta aplicación en numerosas casonas del Campo de Cartagena, en edificaciones de carácter popular, y en mobiliario urbano, muchas de ellas desaparecidas. Fincas como el Huerto de Las Bolas, el Castillito o Villa Carmen cerca de Los Dolores, destacaron por los trabajos en trencadís. Víctor Beltrí fue el arquitecto que más aplicó esta técnica en sus obras, pero también Tomás Rico Valarino llegó a usarlo. Presentamos una comparativa y un análisis de esta aplicación técnica en la ciudad de Cartagena y el propio mosaico de Gaudí. También se analizará su gran expresión decorativa y la singularidad de las representaciones de la ciudad de Cartagena. En este recorrido también visualizaremos ejemplos de mobiliario urbano la técnica de construcción y sus usos funcionales.

Palabras clave: Trencadís, mosaico, Gaudí, Cartagena, modernismo, Beltrí

ABSTRACT

The called mosaic "trencadís" was in use in Catalonia of constant form for the architectural coating. This formula was applied across different architects like Antoni Gaudí Cornet, LluísDomènechiMontaner or JosepPuigiCadafalch. The success of this coating spread in other Spanish zones. In Cartagena this application emphasized in numerous house of the Campode Cartagena, in buildings of popular character, and in street furniture, many of missing them. Country house as the Huerto de Las Bolas, the Castillito or Villa Carmen near Los Dolores, they stood out for the works in trencadís. Víctor Beltrí was the architect who more applied this technology in his works, but also Tomás Rico Valarino managed to use it. Let's sense beforehand the comparative one and an analysis of this technical application in the city of Cartagena and Gaudí's mosaic. Also there will be analyzed his great decorative expression and the singularity of the representations of the city of Cartagena. In this tour also we will visualize examples of street furniture the technology of construction and his functional uses.

Keywords: Trencadís, mosaic, Gaudí, Cartagena, Art Nouveau, Beltrí

1. INTRODUCCIÓN

El llamado *trencadís* catalán es una fórmula de revestimiento arquitectónico para interiores y exteriores así como elementos de mobiliario. Este procedimiento utilizó principalmente el material cerámico, aunque la fórmula se extendió a otros materiales como el mármol, la piedra u objetos de cristal y cerámica. Esta imagen de puzle, cumple a simple vista, una de las prioridades de la idea de la arquitectura modernista. Se trata de dar una expresión y cromatismo único al elemento sobre el cual se aplica esta piel y a la vez proporciona un acabado higiénico e impermeable. Lo más sorprendente del *trencadís*, que como su palabra indica en catalán, es que expresa la idea de roto, de fragmento, de aplicación que puede parecer realizada al azar. Si analizamos producciones de diversos arquitectos y vemos la producción de su principal director ejecutivo, Gaudí, podemos apreciar cambios muy importantes y significativos

Figura 1. Chimeneas revestidas de trencadís en la cubierta del Palau Güell, Barcelona. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

y hacer comparativas de gran belleza y autonomía según las aplicaciones. Podemos traer a colación una breve imagen de arquitectos reconocidos más allá de Gaudí, como el arquitecto Lluís Domènech i Montaner, que aplica el *trencadís* en un espacio tan emblemático como en el hemiciclo del Palau de la Música Catalana. Esa cortina de cristal envuelve a las 18 musas, sin lugar a dudas uno de los ejemplos más representativos y emblemáticos del Modernismo. Josep Puig i Cadafach utilizará este despiece en infinidad de pequeñas aplicaciones generando puntos de color arquitectónicos y movimientos en fachadas, cúpulas, decorando la base de balcones o de ventanas. Visualizamos mutaciones extraordinarias en arquitectos que forman parte de los llamados la segunda generación de modernistas: obras como las de Manel Raspall i Mayoll muestran la variación de las diversas aplicaciones. En CARTAGENA podemos encontrar como principal valedor de esta técnica al arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 – Cartagena 1935), que lo utilizará de forma masiva en los jardines del Huerto de Las Bolas, así como en numerosas edificaciones decorando determinadas partes de las mismas, aunque también lo veremos empleado de forma puntual por Tomás Rico y por Lorenzo Ros Costa. Más allá de la aplicación por parte de los arquitectos es de una belleza inimaginable apreciar los recursos populares para adaptar el método de una manera sencilla y bella. Una imagen que sólo podremos apreciar si planteamos una mirada cercana a la obra y casi como en un juego nos invitamos a buscar mil y una diferencias.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

Esta mirada cercana al elemento arquitectónico revestido con fragmentos de cerámica irregulares nos muestra un dibujo o motivo que se aplica de forma repetitiva en diseños modernistas. Podemos destacar esta fragmentación en vidrieras o en anuncios de la época como en la empresa de Azulejos Cristalinos Oliva, o en algunos arrimaderos donde lo azulejos imitan, a partir de plantillas, este craquelado. Así esta imagen fragmentada no sólo se reproduce en los mosaicos. En este caso lo que es significativo es el gusto por esta imagen de acercar al espectador el dibujo irregular sea cual sea el sistema de producción.

Figura 2. Banco revestido de trencadís en el Huerto de las Bolas. Cartagena. Se aprecia claramente que la combinación de trozos de azulejos de múltiples colores crean un complicado diseño evidentemente único. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

Si planteamos el origen de la producción de este mosaico debemos hacer referencia a los mosaicos de origen árabe realizados en azulejo pero desarrollados desde una geometría perfecta, polígonos regulares, mientras que nuestro *trencadís* lo hace desde la idea de generar un revestimiento con formas imperfectas. Este tema da mucho que hablar pero tal vez la idea principal a aportar es la imagen de una producción similar a la antigua pero que al evitar esa perfección geométrica hace posible una producción rápida. De esta forma se adquieren funciones similares a las antiguas aplicaciones: dar color a la arquitectura, crear una piel protectora e higiénica que evita humedades y que se adapta perfectamente a las formas rectas y curvas de la arquitectura. Una deconstrucción de la geometría regular.

Si analizamos ejemplos vemos que su mayor logro es que cada aplicación muestra particularidades únicas. El propio Gaudí evoluciona en cada obra.

Cronológicamente, y siguiendo la obra de Gaudí, descubrimos una de las primeras aplicaciones del *trencadís* en los Pabellones de la portería de las *Cavallerisses de la Finca Güell* (1884-1887). Se trata de un primer espacio de experimentación. Los modelos cerámicos utilizados son azulejos jaspeados y el corte recuerda mucho a la idea del mosaico árabe.

En el *Palau* Güell (1886-1889) encontramos unos nuevos elementos todavía aplicados en un espacio de segundo orden, la azotea, revistiendo las chimeneas con cerámica. Debemos reflexionar, ya que a pesar de que este espacio hoy es uno de los más característicos y se visita y aprecian, estos elementos, en el momento de su construcción, formaban parte de un espacio que carecía de interés (Figura 1). Su función era establecer unos puntos cromáticos y de coronamiento como sucede en la Pedrera, en ese caso en principalmente monocromos y en blanco. Estos elementos realzan la misma arquitectura como si se tratara de una escultura en la cumbre de la misma. Un espacio mucho más transitado, la terraza de la planta noble, ofrece la imagen del azulejo sin fragmentar revistiendo la fachada.

Otro paso será la aplicación de los azulejos rotos en la Casa Batlló (1904-1906) y el Park Güell. Hay muchísimas leyendas urbanas acerca de cómo se aplica o porqué, a cual más bella. Pero la realidad es que en es-

Figura 3. Banco revestido de trencadís en el Huerto de las Bolas. Cartagena. Fondo monocolor, rosa, con guirnaldas generadas con azulejos con motivos florales troceados . Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

tos dos espacios ese sistema de revestimiento plantea una evolución importantísima. Dejamos de aplicar el azulejo "deconstruido" en espacios más ocultos como las azoteas o los coronamientos para aplicarlo en toda la piel arquitectónica. En la fachada, en los bancos, en los elementos representativos como las columnas o los elementos simbólicos como el dragón o la cruz. El mosaico de tipo cerámico realizado a partir de trozos pasa a ser el elemento relevante de la misma arquitectura y, aunque es utilizado principalmente por Gaudí, se extiende a otros arquitectos pero más importante aún, también se aplica de forma popular. Esta popularidad lo hace todavía más interesante pasa a ser un arte integrado a todos los niveles sociales y arquitectónicos.

Cartagena es un buen ejemplo de la popularidad de este tipo de revestimiento. Fotografías antiguas nos muestran que existieron verdaderos espacios dedicados al *trencadís* y que se aplicó en ubicaciones y fórmulas diversas. Hoy aún se pueden ver ejemplos muy deteriorados pero sería interesante plantear una recopilación de estas aplicaciones ya sean populares o aplicadas por arquitectos.

Este mosaico aporta la calidad de la espontaneidad. No exige ningún registro normativo y contrariamente plantea la libertad cromática, diseños exclusivos y generalmente únicos. En ocasiones, un simple revestimiento monocromo puede mostrar toda la pureza de líneas y formas. Contrariamente en otras ocasiones el horror vacui entrelaza mil ideas y variaciones (Figura 2)

Entre la diversidad de aplicaciones podemos hallar: fragmentos que se disponen por similitud de color o en ocasiones salpicado por un fragmento de color sobre el fondo monocromo (Figura 3); aquellos fragmentos que se juntan por ser parte de un mismo dibujo; una superficie o azulejo roto y aplicado sobre el paramento; un modelo que se reproduce a partir de una nueva disposición; recorte de dibujos pintados sobre el azulejo con fondo de *trencadís*; creación de nuevos dibujos o la aplicación de cerámica de forma como platos y tazas, etc. (Figura 4)

Figura 4. Trencadís realizado mediante trozos de platos o tazas en el Huerto de las Bolas. Cartagena. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

3. Principales ejemplos de trencadís en Cartagena

Casas de la familia Llagostera

Una de las obras más singulares de Cartagena se produce a través del arquitecto Victor Beltrí y Roqueta en las casas de la familia Llagostera. Por un lado la Casa Llagostera, que fue quizás el exponente modernista con mayor profusión de cerámica del levante español. Proyectada por petición del comerciante de telas D. Esteban Llagostera y Puntí, hicieron, en conjunto, un magnífico edificio que debió ser conservado. Todas las estancias de las viviendas, escalera y fachada estaban revestidas de azulejos de los más importantes ceramistas de España: Onofre Valldecabres, Pujol i Bausis, Valencia Industral, etc. Todo ello fue desmontado, clasificado y almacenado para el derribo del edificio en el año 2010. Víctor Beltrí, amante del uso del *trencadís*, quiso dejar también en este edificio su muestra de *trencadís* y así lo hizo en uno de los patios y en la terraza. La misma familia había encargado al mismo arquitecto la reforma de su vivienda de veraneo en las cercanías del Barrio de Los Dolores. Esta finca, denominada, Torre Llagostera o Huerto de Las Bolas tuvo inicialmente un caserón del siglo XIX que fue reformado, en primera instancia hacia 1906 y parece ser que una segunda reforma lo dejó como hoy lo conocemos, donde se revistió la fachada de paneles de cerámica de la fábrica Hijos de Pujol i Bausis, de Esplugues de Llobregat, Barcelona[1] y donde se diseñaron unos espectaculares jardines modernistas salpicados de mobiliario de obra revestidos de *trencadís*. Este jardín es un espectacular muestrario de *trencadís*. En él podemos apreciar muchas de las fórmulas que hemos mencionado en la aplicación del *trencadís* de Gaudí y que concretamente va realizando durante toda su obra.

Calle Cuatro Santos, nº 42

En pleno casco histórico de la ciudad, y por las condiciones especiales de ciertas parcelas, había una serie de edificios que disponían de patio interior que servía de complemento de ocio del piso principal del mismo. En el caso de la calle Cuatro Santos, y coincidiendo con el desnivel que tenía con la calle Concepción era habitual que los edificios tuvieran acceso por la primera, y el piso principal salida, a través del patio, a la segunda. En otros casos este patio se creaba sobre el

Figura 5. Trencadís realizado en banco de vivienda particular. Cartagena. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

bajo comercial. Estos patios, como eran parte del piso principal, se solían adecuar dependiendo del gusto del propietario y, en muchos casos, del propio arquitecto que crea el edificio. Una de las soluciones más utilizadas era la creación de un espacio con bancos, fuentes y maceteros que poblaban el espacio. Al estilo de lo que se hacía en los jardines suburbanos, villas y edificaciones de carácter popular del Campo de Cartagena, el mobiliario de estos patios se hacía en obra revestido de azulejos o de *trencadís*. Casi todos estos patios han desparecido o han sido totalmente reformados, quedando algunos ejemplos como los de la calle Cuatro Santos, 42 que fue reformada en 1900 y que dispone de bancos corridos de *trencadís* así como un zócalo perimetral con la misma técnica (Figura 5).

Los jardines fueron espacios donde se añadió de forma popular el revestimiento de cerámica y en muchas ocasiones se construyó mobiliario. Eran espacios cerrados e íntimos donde cada propietario proyectaba y construía los elementos útiles para desarrollar en estos espacios su espació de intimidad al gusto del momento.

Finca El Castillito

En el Barrio de Los Dolores encontramos la finca del Castillito. Era una la finca de recreo del acaudalado comerciante D. Pedro Conesa Calderón, dueño de numerosos edificios en el recinto urbano de la ciudad. Está situada en el Barrio de Los Dolores, barrio de preferencia burguesa para pasar el verano, y estaba compuesta por diversas edificaciones originarias de finales del siglo XIX. Hacia 1900 se construyó la edificación más famosa de la finca, el Castillito, atribuida al arquitecto Tomás Rico Valarino y única edificación que se conserva de todo el conjunto original, totalmente descontextualizado por estar prácticamente aprisionado ante la presión urbanística generada por la venta de los terrenos de la finca. Sobre la misma época se debió hacer la reforma de los jardines donde se colocaron bancos, fuentes y otro mobiliario urbano de obra revestido de *trencadís*. Con la venta de la finca y la nueva urbanización creada en ella desapareció todo este conjunto de mobiliario de jardín.

Podemos ver en diversas aplicaciones una buena combinatoria entre lo que sería el azulejo roto y el uso del azulejo entero sin fragmentar conservando el dibujo del propio azulejo e incluso jugando con él.

Calle Cuatro Santos, nº 38

Como pasa con el número 42, en esta casa de la misma calle ocurre una situación parecida, solo que esta vez no tiene salida por su parte trasera, sino por un lateral, a un callejón, aprovechando el gran desnivel. En todo caso, lo interesante es que se mantiene tal y como se reformó en 1905 por el arquitecto Víctor Beltrí, con el pavimento de hidráulico tipo "panot" Barcelona y los bancos y zócalo perimetral con *trencadís* donde se insertan azulejos en piezas completas.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 359-368 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6. Fachada de la Casa Barceló, en Los Dolores. El trencadís se utiliza en la parte superior de los huecos de fachada de forma monocroma en los ejes laterales y variada sobre el acceso principal. Fotografía de José Antonio Rodríguez Martín (JARM)

De nuevo la vegetación cubre buena parte del patio y que incluso oculta un pequeño altar adosado. Los espacios religiosos fueron también decorados con fragmentos incluso en los mismos cementerios y las pequeñas capillas como la mencionada a la pared del patio. Un ejemplo lo encontramos en el Panteón García Conesa, de Canteras.

Pantéon García Conesa

El panteón está situado en el cementerio de Canteras, dentro del municipio de Cartagena. La cerámica que cubre la fachada lo distingue de la austeridad del resto y lo hace totalmente especial. La azulejería muestra dibujos cargados de simbolismo. En este caso el *trencadís* recrea rayos de sol que, en la coronación parece que tiene carácter masónico. El propio Gaudí utilizará también simbología realizada en mosaico tipo *trencadís* en la Colonia Güell.

Villa Carmen de Los Dolores

Villa Carmen se levantó en 1914 en la finca de propiedad de Dña. Carmen Martínez, que había heredado unos años antes de su padre, D. Celestino Martinez Vidal, el rico empresario minero que fuera promotor del Gran Hotel de Cartagena. La finca se encuentra en las inmediaciones del Barrio de Los Dolores y, aunque se mantiene el edificio en la misma situación que el original, sufrió tal reforma en los años 60 que hoy en día es totalmente irreconocible. Esta reforma llegó a los jardines y se eliminó casi todo vestigio de la finca original. Ésta disponía de fuentes, bancos de *trencadís* e incluso una portada modernista revestida de *trencadís* que debió ser muy colorida. Aún se mantiene un pequeño banco, puede que elemento de iluminación, perdido en los jardines que nos muestra la calidad con la que se debió ejecutar la obra. En el elemento conservado podemos apreciar que la libertad para realizar el *trencadís* es total. Podemos ver como en este caso las teselas han sido cortadas en forma de triángulo y gracias a ello se genera una nueva tipología de producción que ya no podemos mencionar como *trencadís* con tesela rota por azar pero nos sigue mostrando la gran espontaneidad de los elementos revestidos en cerámica. Las fotografías antiguas nos muestran un espectacular banco de formas curvadas2. A pesar de que hoy no podemos reconocer los colores originales nos está mostrando el peso visual del elemento y su gran potencialidad en el entorno.

Casa Barceló
Se trata de la casa que realizó el arquitecto Lorenzo Ros Costa en 1916 para D. José Barceló en el Barrio de Los Dolores. Dentro de la cerámica aplicada en la fachada destacamos el *trencadís* monocolor utilizado en la parte superior de las ventanas y dentro de los arcos escalonados, creando un efecto bicromático con la fachada muy interesante, jugando incluso con la disposición en forma negativa-positiva en los arcos de planta baja y superior (Figura 6). Cuando Lorenzo Ros realizó esta edificación tan sólo hacía dos años que había acabado la carrera en Barcelona, de donde se pudo traerse las técnicas y aplicaciones habituales muy bien aprendidas. Sin embargo se trata de un ejemplo casi singular en su producción, pues tan sólo en apenas un par de edificios desparecidos volvió a utilizar la técnica del *trencadís* posteriormente.

Casa del Niño
La Casa del Niño ocupa toda una manzana del centro histórico de Cartagena y se construyó en distintas fases. Dispone de un zócalo de *trencadís* monocolor blanco que recorre uno de los paramentos del patio. Debido a los cortes y parches que hoy se aprecian se puede estimar que se colocó en la primera fase, la que realizó Víctor Beltrí en 1918, cuando se hicieron los edificios de la calle Tolosa Latour, que es donde precisamente se encuentra el *trencadís* en su parte interior. El edificio se construyó bajo un modernismo inspirado en la sencillez geométrica de la *sezession* vienesa, y de hecho el *trencadís* utilizado en el zócalo del patio se suma a esta sencillez, carente de colorido.

Finca Pérez Espejo
La finca del doctor Pérez Espejo es conocida por el sobrenombre de Casa Moruna, por las referencias árabes de su construcción. No hay apenas información de la construcción de esta edificación situada en La Aparecida, dentro del municipio de Cartagena, y tan sólo hay referencias al que la habitó durante muchos años el doctor Pérez Espejo, que no fue el que la construyó. Como pasa con la mayoría de casonas del Campo de Cartagena, no se ha encontrado referencias al proyecto original en el archivo municipal. Atribuida a Víctor Beltrí se estima su construcción hacia el año 1918. Aún mantiene parte de la cerámica original del edificio así como trencadís en las enjutas de los arcos de la fachada. Pero quizás la parte más interesante del edificio estaba en la fabulosa cubierta semiesférica recubierta de trencadís que fue sustituida por una vulgar a cuatro aguas de teja tradicional. Fue justamente el trencadís un sistema de cubierta que se utilizó y perduró durante mucho tiempo en el modernismo catalán ofreciendo puntos de color a las fachadas

Plazoleta de Los Nietos
El arquitecto Víctor Beltrí tenía una casa de veraneo en la playa de Los Nietos, en el Mar Menor, dentro del municipio de Cartagena, lo que le vinculaba especialmente a este rincón del municipio. Parece que hizo varias intervenciones que han desparecido, pero por suerte aún podemos contemplar lo que fue una plazoleta junto a la playa, dentro de la cual parece que existieron unas pequeñas casetas, probablemente destinadas a servir de vestuarios para los bañistas. En ella dispuso de dos pilastras de acceso donde el frontal es un panel de azulejos completos y el resto está revestido mediante *trencadís*. Todo el perímetro de la plazoleta está recorrido por un banco corrido también revestido de *trencadís* salvo en el lateral que da al paseo marítimo que, con las obras de éste desapareció el remate original.

Villa Pilar
Esta villa de recreo está situada en la carretera de Murcia, en las cercanías de Santa Ana. Parece que fue construida hacia 1925 y contiene en su finca algunas muestras de mobiliario realizado en obra revestido en azulejería, en algunos casos, y en *trencadís* en otros. La fachada principal de la vivienda contiene un zócalo de *trencadís* original y una ampliación del mismo de época posterior realizado con piezas completas de azulejos.

Villa Asunción
Esta vivienda disponía de una amplia parcela alrededor con la habitual jardinería y arbolado de este tipo de fincas de recreo.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 359-368 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Se realizó en la segunda mitad de los años 20 ya en estilo regionalista habitual de la época, disponiendo de magníficos zócalos de azulejos en su interior, todos ellos desaparecidos. La finca dispuso de mobiliario en *trencadís* que ha desaparecido en su totalidad salvo unas pilastras coronadas con jarrones que se mantienen milagrosamente, pero situadas en ya en finca perteneciente actualmente a otra propiedad, fruto de la segregación de la original. Las pilastras están realizadas por un mosaico de piezas completas de azulejos así como los jarrones que la coronan, y para poder adquirir la forma de los mismos, se plantean con la técnica del *trencadís* en piezas muy pequeñas.

La decoración de objetos de *trencadís* o mosaico fue también una constante en el modernismo. Los arquitectos diseñaban en ocasiones las fincas con objetos que tenían relación con el proyecto general de la obra. En otras ocasiones se producían objetos de pequeña serie para el interior y el exterior del edificio como jarrones o jardineras.

Villa Milagros

Se trata de una villa realizada después de la Guerra Civil vinculada a una instalación ganadera y que en la actualidad se encuentra abandonada y en continuo expolio. Lo más interesante es la aplicación de *trencadís* en las cubiertas del torreón y de una edificación anexa de la vivienda. Estas cubiertas tienen forma piramidal y en el *trencadís* predominan los colores lisos.

Otros edificios

Podemos encontrar la técnica del trencadís, además de los destacados en otros muchos elementos de mobiliario, viviendas populares y fachadas de pequeños edificios. El del Barrio de Santa Lucía podemos encontrar un ejemplo que mezcla azulejos de los años 30 con azulejos, parece, que más modernos. Aunque el edificio es de principios de siglo estimo que el *trencadís* es un añadido posterior. Esto es algo habitual en la comarca de Cartagena donde la técnica del *trencadís* se ha venido realizando de forma popular hasta hace pocos años. Tenemos casos en Los Nietos, Urrutias y distintas poblaciones y barrios de la comarca de Cartagena.

4. CONCLUSIONES

La técnica del trencadís supuso una pequeña revolución en el ámbito de los revestimientos. Con esta técnica se conseguían soluciones estéticamente atractivas, con infinitas posibilidades y capaces de adaptarse a cualquier superficie, lo que era una baza importantísima para los arquitectos modernistas.

Aunque Gaudí es el arquitecto más reconocido en la utilización de la técnica, llegando a realizar verdaderas obras de arte con la técnica, tenemos otros arquitectos catalanes que, con menos profusión, también lo utilizarán. En este caso existe un paralelismo con la ciudad de Cartagena, donde el modernismo caló de forma singular en una zona donde apenas tuvo repercusión, y donde un arquitecto de origen catalán, D. Víctor Beltrí, realizó distintos ejemplos de arquitectura modernista con cerámica aplicada y trencadís de una impecable factura. A su vez, tenemos otros arquitectos que también lo utilizaron, pero sólo de forma puntual, como es el caso de Tomás Rico o Lorenzo Ros Costa.

Esta singularidad del empleo del *trencadí*s en Cartagena nos permite comprender la importancia de la aplicación de esta técnica en la ciudad, casi como un caso aislado en el sureste español, además con diversos paralelismos en técnicas, disposición y composición del mismo con la utilizada por Gaudí, Domenech i Montaner o Puig i Cadafalch.

Tradicionalmente no se le ha dado la importancia necesaria a esta técnica que, por sí sola, debería ser motivo para la valoración de ciertas edificaciones. Esta falta de valoración ha derivado en la desaparición de numerosos ejemplos en Cartagena, como numerosos patios en el centro de la ciudad o numerosos bancos y mobiliario urbano en jardines de nuestras villas del campo o de barrios de la ciudad.

Es por ello que esta comunicación quiere servir para participar de la difusión del conocimiento sobre esta técnica en Cartagena y darle el valor que le corresponde para evitar, en el futuro, que las muestras que nos quedan desaparezcan y que, incluso, sean restauradas para su conservación como parte del legado modernista de esta ciudad.

NOTAS

1—Artículo de José Antonio Rodríguez Martín: La cerámica catalana y valenciana en la arquitectura modernista de Cartagena. Madrid. 2016

2—Fotografías facilitadas por Francisco Javier Alcantud Cros

BIBLIOGRAFÍA

Cegarra Beltrí, G., & Morales Martínez, S. (2005). Adelante Siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 - Cartagena 1935). Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Murcia

Cegarra Beltrí, G., & Sánchez Espinosa, E. (2013). Arquitectura Modernista en la Región de Murcia. Madrid: Mablaz Libros.

Duran i Albareda, M. (2006). La cerámica del banco del Park Güell (1909-1914). Tradición y modernidad: La cerámica en el modernismo (págs. 81-98). Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Esplugues de Llobregat

Freixa Serra, M., Vilardell Tarruella, R., & Saliné i Perich, M. (2005). Lluís Brú, fragments d›un creador. Els mosaics modernistes. Ajuntament d›Esplugues de Llobregat. Esplugues de Llobregat

Lacuesta, R., González Toran, X., & Casals, L. (2009). Modernismo en torno a Barcelona. Arquitectura y Paisaje. Diputación de Barcelona. Barcelona

Pérez Rojas, F. J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia. Cartagena

Rodríguez Martín, J. A. (2015). Arte e Industria en la Arquitectura del Campo de Cartagena. IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena. La vivienda y la arquitectura tradicional del Campo de Cartagena (págs. 220-242). CRAI Biblioteca. Universidad Politécnica de Cartagena. Cartagena

Rodríguez Martín, J. A. (2016). La cerámica catalana y valenciana en la arquitectura modernista de Cartagena. Madrid.

Rodríguez Martín, J. A. (Inédito). Tesis «Arte e Industria en la Arquitectura de Cartagena. 1870-1940. Cartagena.

CATALOGAR PARA PRESERVAR. EL CASO DEL MERCADO CENTRAL DE VALENCIA

CATALOGING TO PRESERVE. THE PARTICULAR CASE OF THE CENTRAL MARKET OF VALENCIA. SPAIN

Francisco Hidalgo Delgado

Francisco Hidalgo Delgado, Profesor Titular de Universidad. Universidad Politécnica de Valencia. fhidalgo@ega.upv.es.

RESUMEN

La rehabilitación del Mercado Central de Valencia fue financiada con cargo al 1% Cultural, Ministerios de Fomento, Educación y Cultura en 1999. El Mercado Central es uno de los edificios más representativos del modernismo valenciano, catalogado como BIC. Está situado en el centro histórico de Valencia en el barrio del Mercat

Los trabajos de rehabilitación dieron comienzo en el año 2004, finalizando en 2008, con un presupuesto de 11.502.643 €.

En los estudios previos a la redacción del proyecto se puso de manifiesto el alto nivel de deterioro de sus unidades constructivas. Este hecho motivó la catalogación de todas sus unidades arquitectónicas con el objetivo de documentar las características de su construcción, formas y composición.

El desarrollo de mi tesis doctoral "Investigación integral de las unidades constructivas-arquitectónicas que definen el Mercado Central de Valencia como ejemplo singular de la arquitectura modernista valenciana" recoge, entre otros, este objetivo. El resultado ha sido la elaboración de más de 200 fichas técnicas que, a modo de síntesis, faciliten la información técnica para su definición y conocimiento en posteriores trabajos de rehabilitación y/o reconstrucción.

Palabras clave: Mercado Central Valencia. Mercados municipales modernistas. Restauración. Catalogación

ABSTRACT

The rehabilitation of the Central market of Valencia was funded under the 1% Cultural, Ministries of Development, Education and Culture in 1999. The Central market is one of the most representative buildings of Valencian modernism, cataloged as BIC. It is located in the Valencian historic center, in the Mercat's neighbourhood.

The rehabilitation work started in 2004, finishing in 2008, with a 11.502.643 euro budget.

Previous studies to the redaction project, revealed the high level of deterioration of its constructive units. This fact promoted the cataloging of all its architectural units with the aim of documenting the characteristics of its construction, shapes and composition.

The development of my dissertation " Comprehensive research of the constructive-architectural units that define the Central market of Valencia as singular example of the modernist Valencian architecture" resumes the above mentioned subjet.

As a result, the development of more than 200 technical specifications and it was finished is provides technical information for definition and knowledge in subsequent works of rehabilitation or reconstruction

Keywords: Central Market l of Valencia. Municipal Modernists Markets. Restoration. Cataloging.

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La situación socioeconómica de prosperidad que vive Valencia en esos momentos hay que situarla en el contexto de la Exposición Regional de 1909, y en sus años posteriores. Años de prosperidad económica en la sociedad burguesa de la agricultura valenciana, con un aumento exponencial de las exportaciones de productos agrícolas.

También son años de desarrollo arquitectónico y de reforma interior en el planeamiento de la ciudad con la apertura de nuevas vías y modificación de las existentes, edificación en el ensanche de la calle Colón y la construcción de nuevos edificios como la fachada del ayuntamiento en 1905 proyectada por Carlos Carbonell y Francisco Mora, la nueva Estación del Norte de 1906 proyectada por Demetrio

Figura 1. Cartel de la Exposición Regional de Valencia, 1909. Archivo Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu

Ribes y el Edificio de Correos en 1913[1] proyectado por Miguel Ángel Navarro, entre otros. Paralelamente el arquitecto Federico Aymami redactará el plan de Reforma Interior proponiendo un modelo de centralización de servicios, siendo esta la opción que marcó claramente el edificio que nos ocupa.

En este contexto y tras varios intentos fallidos entre 1869 y 1907, en 1910[2] el ayuntamiento de Valencia convoca un concurso nacional para la construcción del nuevo mercado central. Se presentaron seis propuestas y fue resuelto a favor del proyecto de los arquitectos Alejandro Soler i March y Francisco Guardia i Vial, colaboradores del conocido arquitecto catalán Luís Doménech i Montaner.

Los condicionantes más destacables de dicho concurso fueron:

- Ubicación del solar, coincidente con el lugar que hoy ocupa
- Edificación abierta, empleándose el hierro como elemento principal de construcción y debiendo reunir todas las condiciones de solidez, ligereza y ornato que exigen las modernas reglas y estilos arquitectónicos del momento, además deberá disponer de gran ventilación como requiere el clima de la ciudad y la actividad propuesta.
- El mercado deberá ser cerrado, de manera que se pueda confinar todo el recinto.
- En su fachada principal, deberá tener un edificio de oficinas, y al otro lado se proyectará un edificio militar, destinado a guardia del Principal.
- Contendrá el mercado puestos de venta suficientes para el tráfico que hasta entonces se realizaba en el anterior Mercado Nuevo.
- Habrá un sótano destinado a almacenes y al tráfico de abastos
- El coste no podía exceder de 1.500.000 ptas.

El 24 de octubre de 1910 había comenzado el derribo de más de cuarenta casas, con la presencia del rey Alfonso XIII sobre el terreno que ocupaba la casa nº 24 de la Plaza del Mercado se inauguró simbólicamente el inicio de las obras del mercado[3].

En 1918, cuando finalizan los trabajos del Pabellón de Administración se produce la dimisión del equipo de arquitectura adjudicatario del proyecto. Los motivos fueron principalmente los continuos retrasos de las obras, el escaso apoyo institucional y la no aceptación, por parte del ayuntamiento, del incremento de honorarios que conllevaban los cambios que se estaban produciendo en relación con la propuesta original proyectada y que afectaban principalmente a la ampliación del sótano; ante esta situación el ayuntamiento, en 1919, decide encargar al arquitecto valenciano Enrique Viedma Vidal la continuidad de la dirección de las obras. Este arquitecto es autor de los proyectos, entre otros, del edificio de aduanas del puerto de Valencia en 1930 y de la finca roja en 1933.

Las obras del mercado central finalizaron en 1928 con un presupuesto de 6.221.286 ptas.

2. CARACTERÍSTICAS DEL EDIFICIO

Edificio de planta Basilical con 8.432m^2 en su planta baja y 8.759m^2 en planta sótano, con una nave principal de 107m. de longitud y otras laterales de menor altura de hasta 52m. en forma de cruz latina. En los extremos de las naves se sitúan los accesos al público y en sus brazos más cortos la entrada de mercancías. En la intersección de las naves, a modo de transepto, se eleva una cúpula principal esférica de 14m de diámetro y 27m de altura, alineada a ésta se sitúa otra cúpula secundaria de forma elíptica en la pescadería, ubicada en la prolongación de la intersección de la nave transversal con la nave central del mercado.

El edificio, siguiendo la tradición de la arquitectura de mercados de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se construye principalmente con una estructura metálica de pilares y vigas en celosía con la que se obtiene una arquitectura ligera y aérea en el interior y en el exterior. En este caso se abandona la típica arquitectura de naves adosadas para configurar un edificio muy singular en cuanto a su trazado en planta, a su sección y tratamiento de sus materiales.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 369-376 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

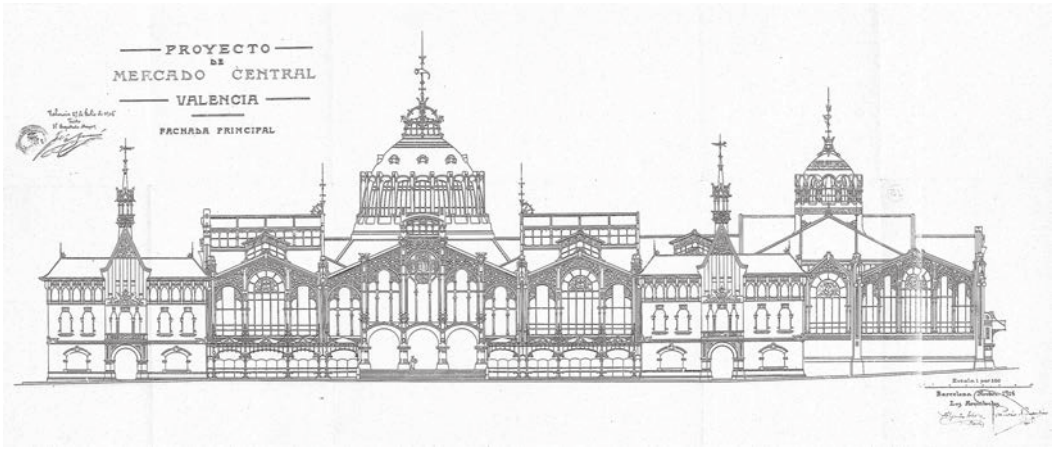


Figura 2. Fachada Principal proyectada 1914 por Alejandro Soler i March y Francisco Guardia i Vial. Archivo servicio de arquitectura del Mercado Central de Valencia

Figura 3. Planta del mercado central de Valencia. Archivo servicio de arquitectura del Mercado Central de Valencia

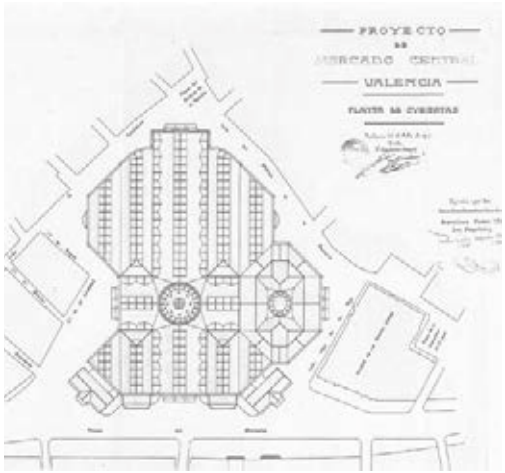


Figura 4. Planta de cubiertas. Archivo servicio de arquitectura del Mercado Central de Valencia

El interior del mercado se ilumina mediante amplias cristaleras que se abren en todas las fachadas y que tienen, además, la función de ventilación. Las vidrieras se insertan entre la estructura vertical metálica y disponen de dos partes fundamentales, una superior fija decorada con franjas de color y una inferior formada por lamas de vidrio armado. En la cubierta se abren lucernarios longitudinales en el centro de las naves y lucernarios piramidales abiertos en los laterales de la nave principal.

La planta sótano se organiza a partir de una cuadrícula de bóvedas sobre arcos rebajados que se apoyan en pilares circulares realizados con ladrillo aplantillado. Sobre algunas de las filas de estos pilares se apoyan los pilares que soportan la cubierta de la planta superior

En sus fachadas se encuentran diversos materiales entre los que destacan el vidrio de vidrieras y ventanales, el hierro colado y forjado de la estructura y las artísticas rejas existentes, el azulejo de los paramentos ciegos y la sillería de piedra caliza de los detalles arquitectónicos y los cuerpos añadidos al cuerpo principal como puede ser el pequeño bloque dedicado a oficinas situado al oeste de la nave principal, antiguo pabellón de alcaldía.

La cubierta está constituida por cerchas y vigas en celosía roblonadas donde se apoyan la viguería metálica que conforma los diferentes paños de la misma. Exteriormente se cubre con teja cerámica plana en las naves y con escamas de cerámica vidriada en la cúpula principal del mercado y cupulines del bloque de oficinas.

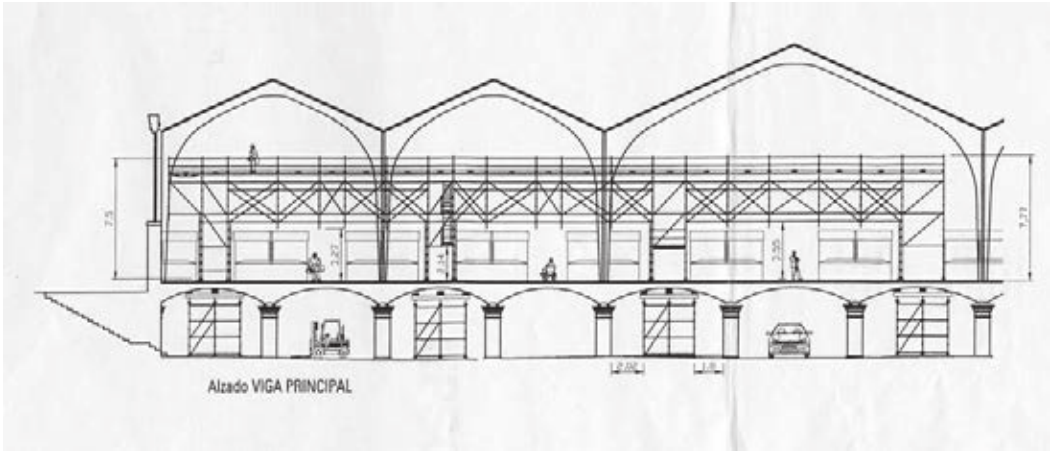


Figura 5. Plataforma de trabajo. 2005. Proyecto de ejecución rehabilitación del Mercado Central de Valencia

3. CONDICIONANTES DE PROYECTO. DESARROLLO DE LA REHABILITACIÓN

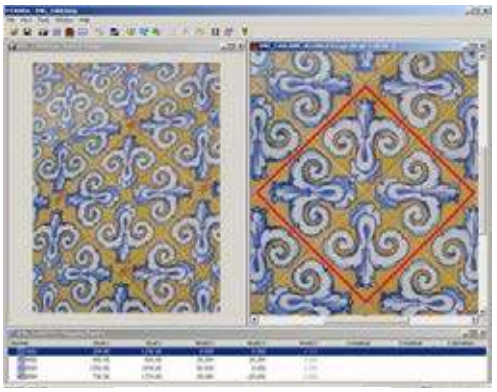
El proyecto de ejecución se redacta por el arquitecto Horacio Fernández del Castillo, Arquitectos E.C.S.L., colaborando en su redacción el autor de esta comunicación, como consecuencia el concurso publicado por la Subdirección General de Arquitectura del Ministerio de Fomento en el BOE del 9 de Abril de 2000 para el encargo de la redacción del Proyecto Básico y de Ejecución y del Estudio de Seguridad y Salud de las obras de Rehabilitación del Mercado Central de Valencia.

Se proyecta una rehabilitación integral del continente del edificio cumpliendo los requisitos del Pliego de Condiciones: la intervención no afecta a la disposición y configuración de los puestos de venta existentes, por lo que quedaba fuera de lugar plantear la ordenación y homogeneidad en la configuración de estos elementos.

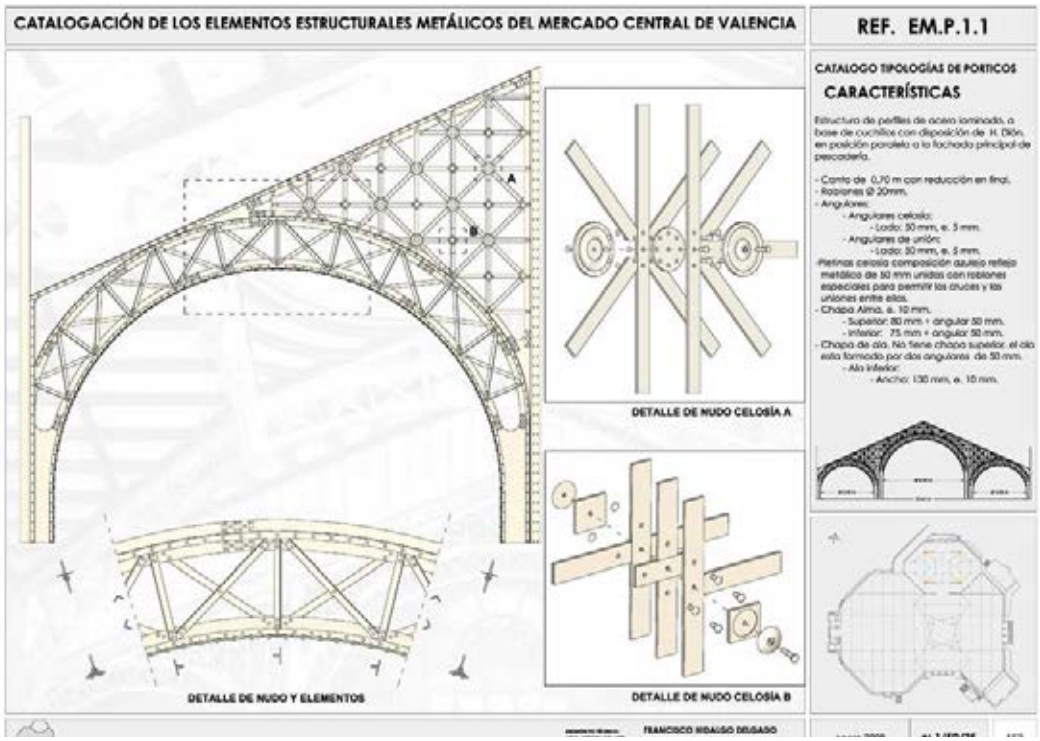
Otro de los condicionantes que generó cierta singularidad fue compatibilizar la ejecución de las obras con el normal desarrollo de la actividad comercial, ello obligó a compartimentar la intervención en altura y, a seleccionar adecuadamente las técnicas de intervención en limpiezas, decapados, reposiciones…etc.

El estado del edificio, previo a la rehabilitación, mostraba un alto nivel de deterioro general fruto del precario mantenimiento de su continente y la precariedad de sus instalaciones, afectando tanto a la planta baja como a su planta sótano. La intervención afectó, en mayor o menor medida, a todas las unidades constructivas: fachadas, cubiertas, torreones del pabellón de administración, pavimentos, cerámicas esmaltadas y de reflejo metálico, estructura de los puestos de venta exteriores, instalaciones

Figura 6. Calibrado de la cámara. Elaboración propia



Figuras 7 y 8. Coordenadas e imagen rectificada y resultado rectificación y dibujo en Autocad. Elaboración propia



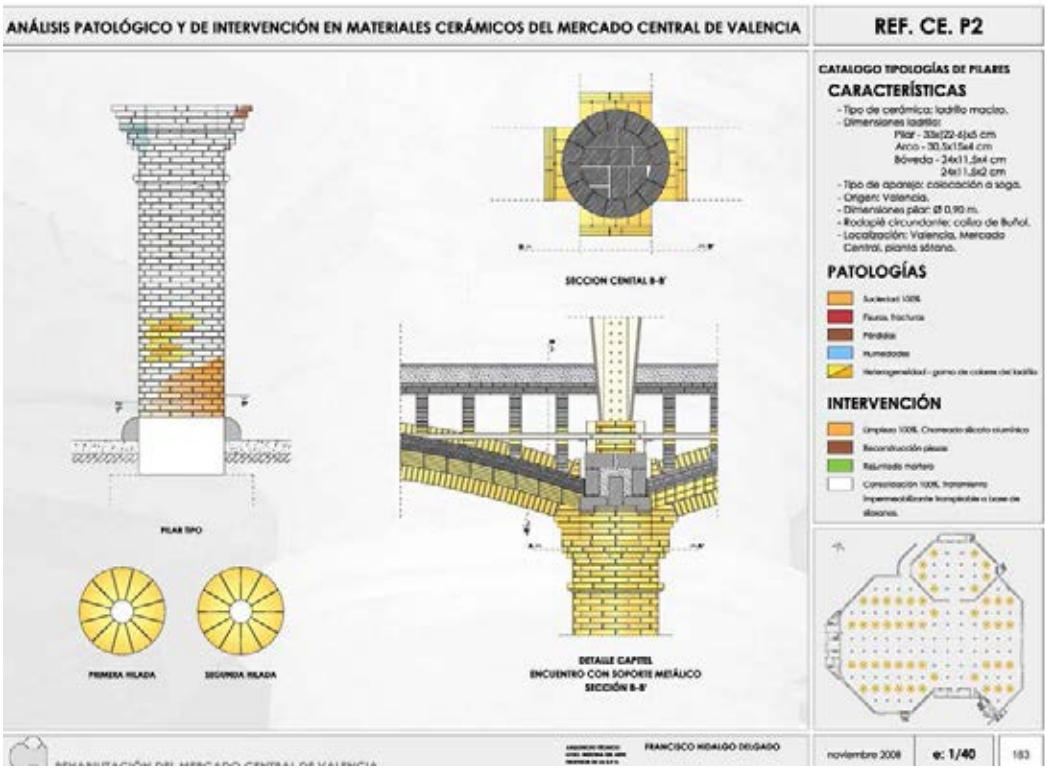


Figura 9. Ejemplos representativos de la catalogación realizada, donde se recoge la identificación de los elementos estudiados, su representación gráfica general y en detalle, características técnicas, patologías e intervención en su caso, así como su ubicación en la planta general del edificio.

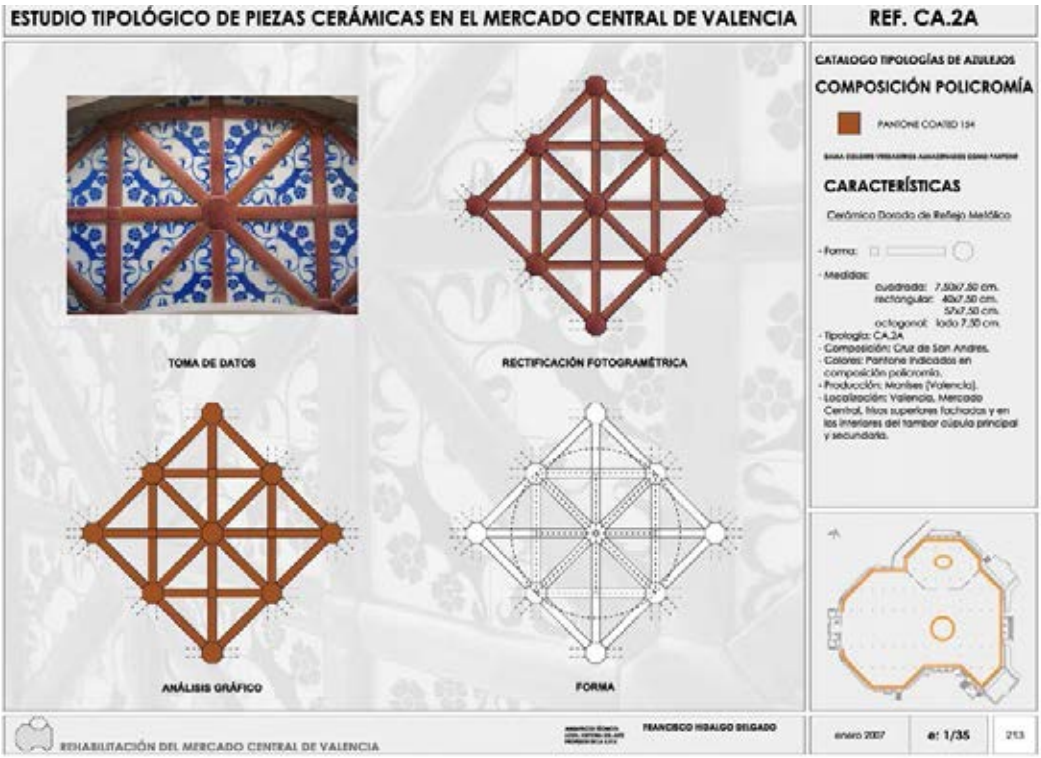


Figura 10 Ejemplos representativos de la catalogación realizada, donde se recoge la identificación de los elementos estudiados, su representación gráfica general y en detalle, características técnicas, patologías e intervención en su caso, así como su ubicación en la planta general del edificio

(atemperar temperatura interior, recogida y tratamiento de residuos, iluminación, consigna, cámara frigorífica, almacenes y fábrica de hielo), comunicaciones verticales, fábricas, estructura de ladrillo de pilares y bóvedas de planta sótano.

La planificación de los trabajos se dividió en fases, recogiendo estas la totalidad de sus actuaciones, de tal forma que el avance en las fases dejaba totalmente ejecutadas las actuaciones anteriores tanto en su exterior como interior.

Los trabajos dieron comienzo en mayo de 2004 finalizando en 2008, con un presupuesto de 11.502.643 €. Participando el autor de esta comunicación como director de ejecución material.

4. METODOLOGÍA: TOMA DE DATOS Y CATALOGACIÓN

Inicialmente se realizó un estudio previo, descomponiendo los elementos constructivos en cada una de sus partes, analizándolos individualmente, de este modo se pretendió ver su funcionamiento general.

Toma de datos: se emplearon diversas herramientas dependiendo del elemento a analizar, ya sea una cerámica vidriada o un pilar de ladrillo aplantillado, dependiendo del elemento que nos encontrábamos analizando. El proceso que se siguió para recoger la información varía, siendo más o menos complejo según los casos, por ejemplo en los pórticos de celosía metálicos la herramienta fundamental ha sido el croquis con la ayuda de la cinta métrica y el distanciómetro láser, pero con carácter general las herramientas utilizadas han sido: el croquis, la cinta métrica y la fotografía digital. Se ha utilizado una cámara compacta Cannon Powershot 750, con una resolución de imágenes de 1600x1200 p.

A las fotografías realizadas se les ha aplicado una corrección angular para corregir la deformación que sufren por la lente de la cámara, el programa informático utilizado es un complemento del Adobe Photoshop que se instala a modo de plug-in. Con posterioridad se realizó una calibración previa, fotografiando una serie de dianas impresas, el programa calcula la deformación producida por la lente de cualquier cámara dada la extensa biblioteca de calibrados que el mismo incorpora.

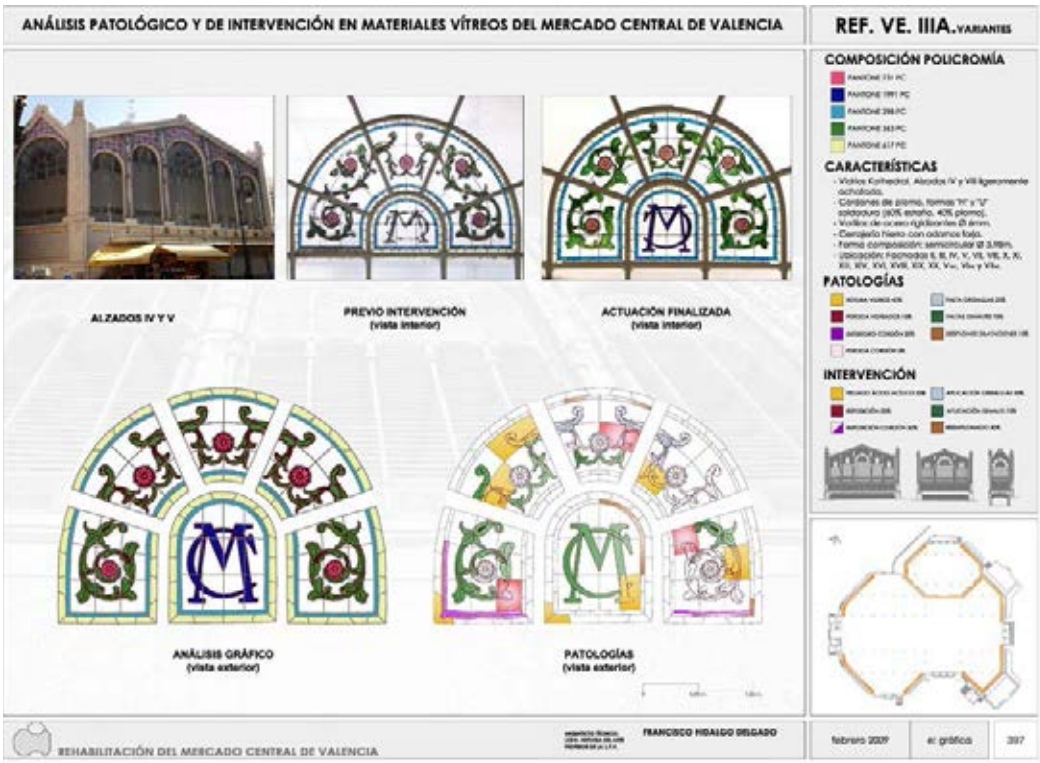


Figura 11. Ejemplos representativos de la catalogación realizada, donde se recoge la identificación de los elementos estudiados, su representación gráfica general y en detalle, características técnicas, patologías e intervención en su caso, así como su ubicación en la planta general del edificio

Una vez calibrado, el manejo del programa es semiautomático, el programa detectará tanto el modelo de cámara como los diferentes objetivos usados, así como la distancia focal de la fotografía.

Para evitar errores con las juntas de los azulejos, en el caso de cerámica, se ha realizado una rectificación por cada una de las piezas que componen la figura.

A partir de este momento se ha trabajado con la imagen para obtener el dibujo de cada motivo, se exportó a Autocad donde se dibuja con todo detalle el contenido de la cerámica ,analizando la forma del dibujo y los módulos de repetición, procediendo a la búsqueda de la paleta de colores del motivo, dando como resultado el ejemplo que se muestra en la figura 8.

Finalizada la realización de los dibujos sobre la imagen rectificada, se procedió a su inserción en fichas técnicas, elemento por elemento motivo de estudio, clasificando las unidades arquitectónicas de la siguiente manera: 1.Cerámicas arquitectónicas: esmaltada, de reflejo metálico y estructural, 2. Pavimentos: gres de Nolla, porcelánico e hidráulico 3. Estructura metálica: pórticos y elementos ornamentales, 4. Pétreos en fachadas exteriores e interiores y 5. Vidrieras emplomadas.

Se muestran ejemplos representativos de la catalogación realizada, donde se recoge la identificación de los elementos estudiados, su representación gráfica general y en detalle, características técnicas, patologías e intervención en su caso, así como su ubicación en la planta general del edificio.

5. CONCLUSIONES

La realización de más de 200 fichas técnicas componen el catálogo gráfico donde quedan recogidas y documentadas todas y cada una de las unidades arquitectónicas existentes en el Mercado Central de Valencia, con indicación de sus características formales, compositivas y técnicas. Este catálogo contribuye eficazmente al reconocimiento de su valor patrimonial más pormenorizado, además de facilitar el conocimiento de estos elementos arquitectónicos para futuras intervenciones.

Se deja constancia de la variedad de patolo-

gías existentes en cada unidad constructiva, así como los criterios y tipo de actuación realizada para su rehabilitación, facilitando una información fidedigna para posteriores estudios e investigaciones.

NOTAS

1 CAHAPAPRIA, E. y PALAIA, L., El mercado central de Valencia. Formación y evolución del entorno histórico del Mercado, Banco de Santander, Valencia 1883

2 BENITO GOERLICH, D. La Arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925, Ayuntamiento de Valencia, pág. 27-29, 1992

3 LA VOZ DE VALENCIA, martes 25 de octubre de 1910. Tomado de Llorens Silvestre, Felipe. Historia del Mercado Central de Valencia según la prensa y publicaciones. Asociación de vendedores del Mercado Central. Valencia. pág. 19-20

BIBLIOGRAFÍA

Benito D. (1992). "Arquitectura Modernista Valenciana". Bancaixa Obra Social. Valencia

Hidalgo F. (2013). "El Mercado Central de Valencia. Desde su construcción a su rehabilitación". Universidad Politécnica de Valencia.

Palaia L., Monfort J. (1992). "Estudio del estado general de los elementos de cerramiento del Mercado Central de Valencia".

Soler i March (1988). Colección de monografías de la Dirección General para la Vivienda y la Arquitectura.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

VIGENCIA DE LAS FORMAS ANTIFUNICULARES MODERNISTAS EN LA ARQUITECTURA E INGENIERÍA CONTEMPORÁNEAS

VALIDITY OF MODERNIST ANTIFUNICULAR SHAPES IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND ENGINEERING

Juan José Jorquera Lucerga, Juan Manuel García Guerrero, Emilio Segado García

Juan José Jorquera Lucerga, Profesor, ETSI Caminos, CC y PP y de Ing. de Minas (UPCT) juanjo.jorquera@upct.es
Juan Manuel García Guerrero, Becario FPI, ETSI Caminos, CC y PP y de Ing. de Minas (UPCT) jm.guerrero@upct.es
Emilio Segado García, Estudiante de Doctorado, ETSI Caminos, CC y PP y de Ing. de Minas (UPCT) emilio.segado@upct.es

RESUMEN

En esta comunicación se muestra cómo los conceptos estructurales desarrollados en el Modernismo resultan todavía vigentes para los arquitectos e ingenieros estructurales modernos. Esta comunicación se centra en los modelos antifuniculares tridimensionales de Gaudí, y muestra como pueden ser entendidos no sólo como una herramienta de form-finding sino como una herramienta interactiva de diseño.
Se describe cómo Gaudí es precursor de diseñadores que usaban modelos colgantes para su trabajo, antes de la llegada de la informática aplicada al diseño estructural, como Isler y Otto. Hoy en día, cuando los ordenadores son tan habituales como potentes, se puede sacar todo el partido de los conceptos de Gaudí integrando diseño y fabricación controlados digitalmente.

Palabras clave: Funicular, form-finding, estructura tridimensional, construcción digital.

ABSTRACT

In this paper, it is shown how the structural concepts developed during the Modernism are still valid for modern architects and structural designers. This paper focuses on Gaudi's three-dimensional antifunicular models, and shows how these models can be understood not only as a form-finding method but also as an interactive design tool.
The paper describes how Gaudi is a precursor of designers that used hanging chain models for their work, such as Isler and Otto, before spreading of computer-aided structural design. Now as computers are very common and powerful, they can make the most of Gaudí's concepts by integrating digitally controlled design and fabrication.

Keywords: funicular, form-finding, three-dimensional structures, digital construction

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de esta comunicación es resaltar la figura de los arquitectos del Modernismo, y destacar la vigencia hasta nuestros días de conceptos estructurales desarrollados en esta época. La comunicación se centra en Antonio Gaudí, quien supone el máximo exponente del veloz proceso de exploración formal que se desarrolla en la arquitectura (y que es posibilitado por la ingeniería) a primeros del S. XX. Dentro de su obra, la comunicación se centra en cómo su método de construcción de modelos tridimensionales proyecta una sombra que llega hasta nuestros días, revisitado por los apabullantes métodos informáticos modernos.

Los autores somos conscientes de que sobre Gaudí se han escrito miles de páginas que pretenden fines tan diversos como explicar, diseccionar, entender, justificar o simplemente alabar su genial figura, cuando no apropiárselo indebidamente para darse lustre. No pretende-

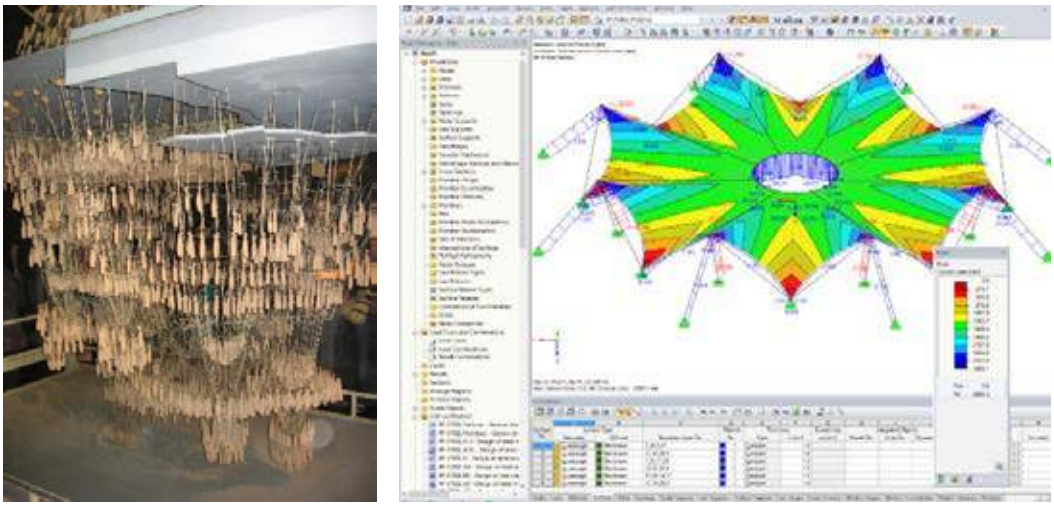


Figura 1. Modelo de alambres y saquitos de perdigones, que reproduce los mismos conceptos que el más moderno de los programas un siglo después.

Figura 2. Izquierda: Lo cotidiano del funicular: Ropa tendida en La Valeta (Malta) tomada de www.planetadunia.com/. Derecha: Ejemplo perfecto de catenaria (www.parkingshop.es).

mos un panegírico o una hagiografía. Tampoco somos los primeros en hablar de lo que hablamos aquí.

Esta ponencia es sólo parte del resultado de un proceso de búsqueda personal de los autores, de un acercamiento a Gaudí como Borges dijera de los clásicos, con previo fervor. Y el proceso nos ha fascinado: para entendernos, lo que hemos sentido al descubrir el rastro conceptual de Gaudí en los modernos métodos de form-finding nos ha generado una sensación parecida a la que intuimos que siente un cinéfilo cuando descubre cuánto deben las modernas bandas sonoras a Richard Wagner. En nuestra opinión, la diferencia que hay entre el modelo y la pantalla de ordenador de la Figura 1 es sólo tecnológica y no conceptual… casi nada.

En esta ponencia se habla primero del concepto de funicularidad y antifunicularidad, entendida la una como la imagen especular de la otra, y lo fructífero de este concepto en la historia de la construcción. Después se estudia cómo el proceso de construcción de modelos de Gaudí trasciende la comprensión de la estructura como un conjunto de planos prácticamente independientes, pues necesita por parte del proyectista de un acercamiento tridimensional al problema resistente. El modelo, como tal, es interactivo y debe ser entendido más como una herramienta de diseño que como una herramienta de búsqueda de forma.

El texto finaliza mencionando algunos de los sucesores que explotaron los conceptos implícitos en los métodos de Gaudí, tanto en forma de modelos físicos o experimentales como

Figura 3. Arco y su reflejo: Funicular y antifunicular (http://marceloferreiro.com/).

mediante simulaciones numéricas al hilo de la generalización de la informática.

2. CONCEPTO DE (ANTI) FUNICULARIDAD

La forma funicular es la forma que adopta un hilo infinitamente flexible (es decir, sin capacidad para resistir flexiones) cuando se sostiene entre dos puntos y está sometido a un estado de cargas. El concepto de funicular resulta muy intuitivo, pues se obtiene uno cada vez que se tiende la ropa (Figura 2, izquierda).

Un caso particular ocurre cuando la única carga que actúa sobre el hilo es su peso propio, constante por unidad de longitud de cable. La forma que adquiere entonces recibe el nombre de catenaria (del latín *catena*), como muestra la Figura 2 (derecha).

El concepto de *antifunicular,* como opuesto al funicular, se basa en una de las ideas más fructíferas de la historia de la construcción: la de que la forma correcta del arco (más propiamente, de su linea de presiones) es la forma invertida o especular del cable. Al invertir el cable, lo que está traccionado queda comprimido y los tiros horizontales que en el cable tienden a acercar sus extremos se convierten en empujes horizontales que tienden a separar los arranques del arco. Probablemente esta idea se ha incorporado desde siempre y de modo inconsciente al oficio de los constructores al contemplar la forma de un puente su reflejo en aguas tranquilas (Figura 3).

Resulta difícil establecer lo antiguo de esta idea. Algunos hitos en el proceso de su comprensión son los trabajos pioneros de Simon Stevin, Galileo, Baldi, Huygens, Bernoulli, Gregory, La Hire y Coulomb, entre otros (Kurrer (2008) y Heyman (1998)). Parece que la primera formulación explícita de esta idea se debe a Hooke (1635-1703), que escribiría su famoso anagrama *Ut pendet continuum flexile sic stabit contiguum rigidum inversum* (que puede traducirse por "Así como pende el cable flexible se sostendrá el arco rígido"), idea que aplicó en el diseño de la cúpula intermedia que soporta la linterna de la Catedral de San Pablo de Londres (Figura 4).

Poleni usó este concepto, en 1748, como base teórica para analizar la estabilidad de la cúpula (mejor dicho, de uno de sus gajos) de San Pedro de Roma (Figura 5) ante la aparición de preocupantes fisuras, si bien sus aportaciones, muy avanzadas desde el punto de vista conceptual, pasaron desapercibidas para sus contemporáneos (Huerta, 2003).

3. FORM-FINDING EN EL MODERNISMO

Como no podía ser de otra manera, los arquitectos modernistas hacen uso, para sus diseños, de las herramientas técnicas y conocimientos teóricos disponibles en su época. En particular, a finales del S. XIX y principios del XX, medio siglo después de la aparición de la obra *Die graphische Statik* de Culmann, la herramienta más utilizada de "cálculo de estructuras" era la estática gráfica. La estática gráfica permite analizar estructuras bastante complejas (Figura 6), como puentes y celosías, y fue de común aplicación en la práctica de la ingeniería. Todavía hoy hay autores que vindican las posibilidades de la estática gráfica en la concepción de estructuras, como Allen y Zalewski (Allen y Zalewslki, 2009) o Block y Oschendorf (Block et al, 2003).

Uno de los inconvenientes de la estática gráfica es que, si bien resulta de fácil aplicación para estructuras planas, no ocurre igual para estructuras tridimensionales. En este sentido, una de las aportaciones de Poleni es inferir que si la seguridad de un gajo, plano, de la cúpula de San Pedro es seguro, entonces la cúpula completa, espacial, lo será. De hecho, llama la atención

Figura 4. Izquierda: Sección transversal según A. Poley (1927) de la Catedral de San Pablo (www.stpauls.co.uk), donde se aprecia la cúpula intermedia que sostiene la linterna. Derecha: Interior de la cúpula.

que en obras de referencia sobre el tema como el libro de Wolfe de 1921 (Wolfe, 1921), en el que se detalla minuciosamente cómo se obtienen gráficamente desde momentos de inercia a momentos flectores, las cúpulas se analicen por gajos asimilados a secciones planas, aunque considerando, con una cierta complejidad, el efecto del resto de la estructura sobre ellas.

Aunque el Modernismo lleva aparejado un proceso de exploración formal merecedor de su propio estudio, en esta comunicación nos centraremos en Antonio Gaudí, que representa sin duda la cima del proceso de exploración de la forma resistente en el Modernismo, si bien las aportaciones de su genio a la Historia de la construcción sobrepasan con mucho los límites de este movimiento arquitectónico. Por supuesto, Gaudí y sus colaboradores hacían uso de los métodos de estática gráfica (Rubió, 1952). Sin embargo, para desarrollar completamente sus ideas arquitectónicas, Gaudí necesitaba una herramienta que fuera más allá.

La principal aportación de Gaudí, en lo que se refiere a la búsqueda de la antifunicularidad, es superar las limitaciones que los métodos de obtención de forma de su época presentaban. El método desarrollado por Gaudí, como describe muy bien Huerta (Huerta, 2002), se basa en la construcción (Figura 8) de modelos funiculares tridimensionales de hilos y pesos (Tomlow, 1989). El proceso, igual que los modelos físicos planos o los diagramas de estática gráfica a los que supera, es forzosamente iterativo, pues la magnitud de las cargas depende de la forma de la estructura y viceversa.

Es de destacar que este método no puede aplicarse sin un cambio muy profundo del enfoque estructural: en los métodos de disección de las estructuras espaciales en estructuras planas, las estructuras se descomponen en un conjunto de curvas situadas en planos verticales independientes y vinculadas entre sí por elementos secundarios. Una de las consecuencias, no menores, de este enfoque es que estos elementos secundarios además deben carecer de misión estructural principal a riesgo de comprometer la validez del análisis. Por el contrario, el acercamiento tridimensional de Gaudí a la comprensión del fenómeno resistente es de carácter holístico, en el que desaparece la frontera entre elemento principal y accesorio, y en el que condiciones funcionales, o resistentes como la contención de los empujes horizontales, llevan a formas pioneras.

4. EL MODELO: FUNICULARIDAD E INTERACTIVIDAD

El método de Gaudí, basado en la construcción de modelos tridimensionales, proyecta una sombra muy alargada sobre la arquitectura del S. XX. Es de destacar que, a juicio de los autores, este método no es sólo de form-finding en la

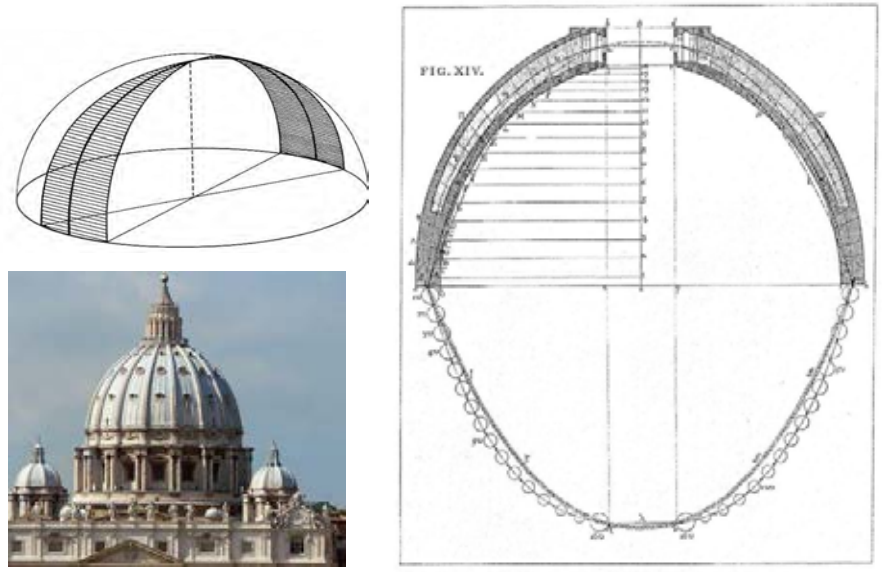


Figura 5. Análisis de la estabilidad de la cúpula de San Pedro (Poleni, 1748).

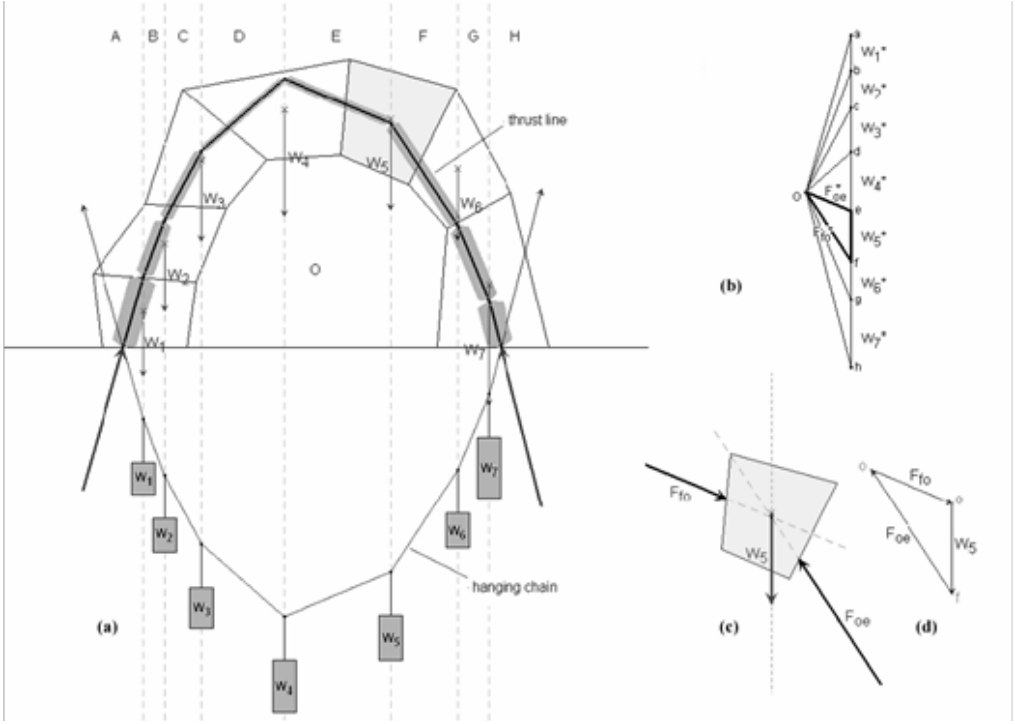


Figura 6. Estudio de la forma de arco de fábrica mediante la construcción del polígono funicular, y como imagen especular del cable traccionado (Block et al, 2003).

acepción de este término en el que la forma se obtiene de modo automático ante la actuación de un conjunto de cargas, con muy poco control sobre la forma final.

Más bien habría que entenderlo como un método de *elección de forma*, pues el hecho de construir un modelo implica necesariamente que la superficie (o mejor dicho, la red de cables) modelizada representa una forma tridimensio-

Figura 7. Modelo funicular de Gaudí, bocetos sobre la fotografía y bocetos invertidos.

nal antifunicular, a la que se le puede suponer de antemano una eficacia estructural muy alta en estructuras en las que las cargas principales sean permanentes.

Otro factor importante del método de Gaudí es el hecho de que *el modelo es interactivo*: el proyectista elige parámetros de diseño como la posición de los apoyos o las longitudes de los cables con las que construye el modelo. Y es esta interactividad de este tipo de análisis la que convierte este método en una herramienta de diseño, además de en un método de comprobación.

Es cierto que la interactividad práctica de los modelos de Gaudí es mínima, por lo laborioso de los cambios, pero no existe diferencia conceptual alguna entre un modelo de miles de hilos y saquitos de perdigones y un moderno software que vincule por un lado un programa de generación de complejas geometrías paramétricas y por otro un código de elementos finitos o de form-finding. La diferencia es sólo tecnológica, y esto, casi un siglo después, nos da una idea de la grandeza de Gaudí.

5. SUCESORES

El método usado por Gaudí ha tenido continuación, principalmente en lo que Ramm denomina *inverted hanging models* o modelos de cadena invertida (Ramm, 2004).

Para ayudarse en su diseño, los proyectistas han utilizado estos modelos con dos enfoques, dependiendo de si se realizan antes o después de la generalización de la informática.

Para el primer enfoque, o de *simulación experimental*, podemos citar a Heinz Isler y a Frei Otto. Del primero destacaremos su bien conocido método de construcción de modelos usando tela impregnada de escayola, a la que dejaba secar colgada. Una vez endurecida la escayola, el modelo era invertido y sus dimensiones y formas eran medidas con precisión (suiza) para definir las medidas de la obra real

En el segundo, o de *simulación numérica*, podemos mencionar los diferentes métodos de obtención de forma como el método de la densidad de fuerza o *force density method* (Schek, 1974), relajación dinámica o *dynamic relaxation* (Lewis, 2003) o el *thrust network analysis* (Block y Ochsendorf, 2007).

Evidentemente, los métodos de simulación numérica son mucho más versátiles, y mucho más económicos, que los experimentales, puesto que no es necesario construir un modelo físico. La facilidad para generar modelos y analizarlos es cada vez mayor a medida que crece la capacidad de los ordenadores y la complejidad y potencia de los programas dedicados a este tipo de estructuras, que permiten abordar todas las fases del diseño.

Sin embargo, los modelos experimentales aportan una intuición física del comportamiento resistente de la estructura, y poder ver físicamente el modelo permite percibir sus cualidades estéticas mejor que cualquier simulación por ordenador.

Conscientes de que quizá la mejor aproximación al diseño sea la combinación de modelos por ordenador y modelos físicos, cada vez

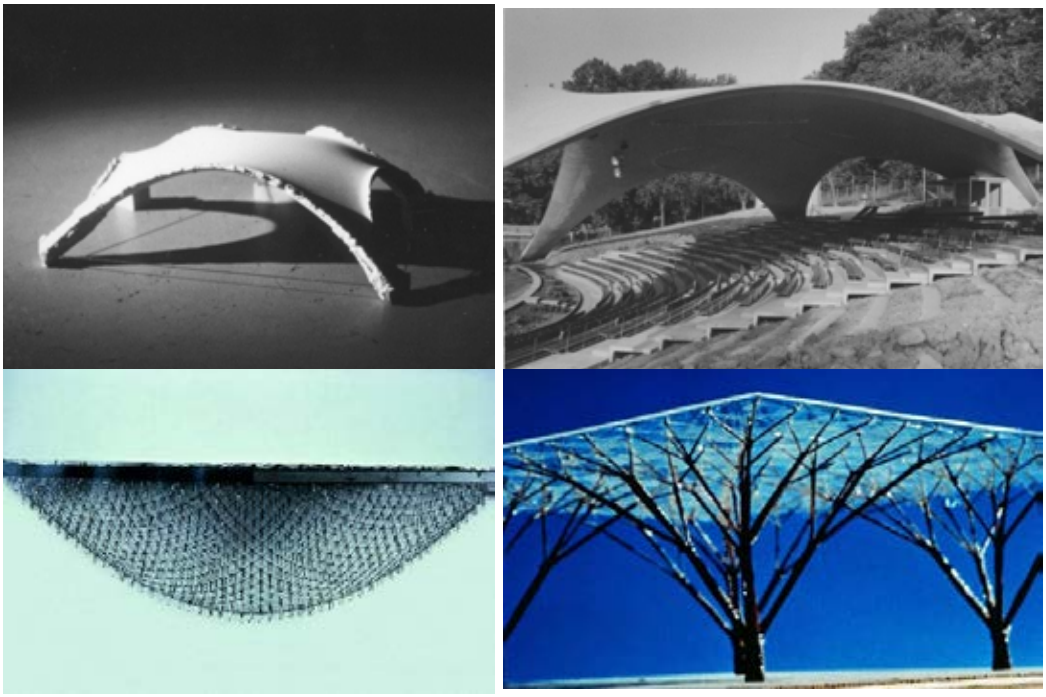


Figura 8. Arriba: Modelo para el teatro de Grotzingen y estructura construida (Heinz Isler, 1954). Abajo izauierda: Modelo suspendido de hilos, cargado con clavos en U, para la gridshell del DEBAU, Essen (Frei Otto, 1962). Abajo derecha: Estructura arborescente utilizada en seminario impartido en Yale en 1960 (www.freiotto.com).

cobran más interés las posibilidades de combinar máquinas con control numérico por computadora o CNC, o de impresión en 3D, con los programas de diseño.

Como ejemplo de las posibilidades de esta técnica que combina form-finding, análisis y construcción digital baste mencionar, a modo de ejemplo, cómo el ETH de Zurich y el MIT han construido para la Bienale de Venecia de 2016, una lámina de 16 m de luz y 5 cm de canto, conocida como *Armadillo* (Figura 10), mediante la colocación de 339 losas de piedra, sin utilizar mortero ni armadura. Esto ha sido posible por la precisión de fabricación de la tecnología digital empleada en ello.

6. CONCLUSIONES

Durante la época del modernismo, arquitectos como Gaudí ampliaron los límites de las estructuras que se podían construir, al expandir las posibilidades de los métodos de análisis de estructuras tridimensionales.

El método desarrollado de construcción de modelos tridimensionales es, además de un método de form-finding, un método de selección de forma, pues, al generar de modo automático una geometría antifunicular, cualquier forma que se modelice resulta segura, siempre y cuando se sea prudente con las dimensiones y esbelteces de las estructuras proyectadas. Presentan una interactividad, pero muy limitada.

Los métodos de Gaudí, basados en modelos físicos, alcanzaron su desarrollo máximo a mediados del S. XX con los trabajos, entre otros, de Heinz Isler y Frei Otto.

El advenimiento de los ordenadores permitió la simulación, cada vez más perfecta, de los métodos de obtención de forma por ordenador, lo que abarató y generalizó el proyecto de geometrías funiculares, si bien desvinculó al usuario que usa exclusivamente el ordenador de la relación física con la estructura que proyecta.

Hoy en día, las posibilidades de los ordenadores modernos para gestionar todo el proceso, desde el diseño conceptual de la estructuras hasta el control digital de las máquinas de construcción, abren para el ingeniero y arquitecto moderno, un paradigma

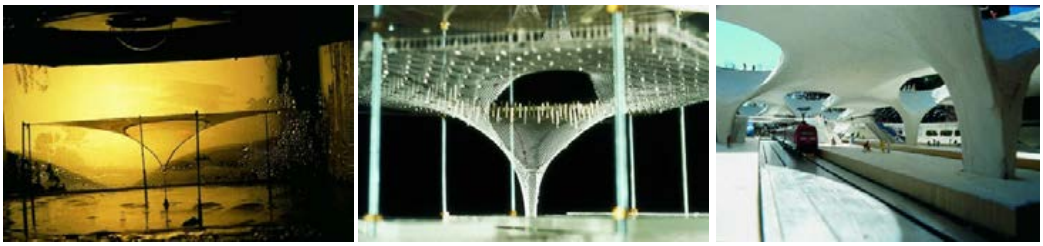


Figura 9. Estudios de forma para la Estación de Sttutgart. Frei Otto (www.freiotto.com).

Figura 10. Bóveda "Armadillo". Bienale de Venecia 2016. ETH y MIT.

de diseño en el que se combinan las posibilidades de diseño por ordenador y construcción digital.

Este futuro, en el que conceptos introducidos hace más de un siglo adquieren nuevos bríos y posibilidades gracias a la moderna tecnología, es el resultado más reciente de los trabajos pioneros de Antonio Gaudí.

BIBLIOGRAFÍA

Allen E., Zalewski W. (2009). Form and Forces: Designing Efficient, Expressive Structures. Wiley.

Block P., DeJong M., Ochsendorf J. (2006). "As Hangs the Flexible Line: Equilibrium of Masonry Arches" Nexus Network Journal, Vol. 8, nº. 2, pp. 13-24.

Block P., Ochsendorf J. (2007). "Thrust network analysis: a new methodology for three-dimensional equilibrium." Journal of the IASS, Vol. 48, nº. 3, n. 155, pp. 1-7.

Chilton J. (2000). Heinz Isler, Thomas Telford.

Heyman J. (1998). Structural analysis: a historical approach. Cambridge University Press.

Huerta S. (2003). "El cálculo estructural en la obra de Gaudí". Ingeniería Civil, nº 129, pp. 121-133.

Isler, H. (1961). "New Shapes for Shells', Bulletin of the IASS, nº 8, Paper C3.

Kurrer K. (2008). The history of the theory of structures. From arch analysis to computational mechanics. Ernst & Sohn.

Lewis. (2003). Tension structures: form and behavior, Telford.

Ramm. (2004). Shape finding of concrete shell roofs. Journal of the IASS, Vol.45, nº 144, pp. 29-39.

Rubió, S. (1952). Cálculo funicular del hormigón armado. Ediciones Gustavo Gili.

Schek. (1974). "The force density method for form finding and computation of general networks". Computer Methods in Applied Mechanics and Engineering. Volume 3, Issue 1, pp. 115-134.

Schank Smith K. (2005). Architects' drawings. Elsevier. Architectural Press, pp. 120.

Tomlow, J. (1989). El modelo. El modelo colgante de Gaudí y su reconstrucción. Nuevos conocimientos para el diseño de la Iglesia de la Colonia Güell. Informes de la Construcción, vol , 41, nº 404, pp. 57-72.

Wolfe. (1921). Graphical Analysis. A textbook on graphic statics. McGraw-Hill, pp. 250-253.

http://block.arch.ethz.ch/brg/project/venice-biennale-2016_beyond-bending . (Accedido en agosto de 2016).

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA ARCADA DE LA CASA DE MISERICORDIA DE CARTAGENA: INNOVACIONES CONSTRUCTIVAS EN LA INTERVENCIÓN DE VICTOR BELTRÍ

THE ARCADE OF THE CASA DE MISERICORDIA OF CARTAGENA:
CONSTRUCTIVE INNOVATIONS IN THE INTERVENTION BY VICTOR BELTRÍ

Antonio A. López da Silva, Marta P. Pérez Herrero

Antonio A. López da Silva, Ayuntamiento de Cartagena, antonio.lopez.12345@gmail.com

RESUMEN

La Casa de Misericordia de Cartagena era una institución benéfica que se instaló alrededor de 1839 en el desamortizado convento de San Diego. A lo largo del tiempo fue objeto de diversas ampliaciones que en su última fasefueron dirigidas por el arquitecto VictorBeltrí.
El edificio tiene forma de U abierta hacia el sur, estandosus alas norte y este ocupadas por la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT). El ala oeste del edificio se encuentra ocupada por dependencias municipales, y la arcada del patio se encontraba desde hace tiempo en muy mal estado de conservación.
En los primeros meses de 2016 se ha llevado a cabo su rehabilitación, lo que ha permitido analizar en detalle cómo estaba construida, en especial el uso de elementos de hormigón prefabricado, tanto en las columnas como en la balaustrada o en los propios arcos, realizados mediante paneles que sirvieron de encofrado para hormigones in situ.
Analizada en conjunto, la arcada es una construcción ligera y en su mayor parte prefabricada, que aprovecha las posibilidades que ofrecen los elementos de hormigón para generar de forma económica un sistema formal con gran impacto en la imagen final del edificio.

Palabras clave: Beltrí, arcada, prefabricación, piedra artificial, Misericordia, Cartagena

ABSTRACT

The Casa de Misericordia of Cartagena was a charity established around 1839 in the disentitled San Diego convent. During its life it went through different additions, directed in their last stages by the architect Victor Beltrí.
The building is set as an U facing south, beingits north and east wings occupied by theUniversidad Politécnica de Cartagena (UPCT). The west wing is used for municipal facilities, and its arcade has been for a long time in a very bad condition.
It has been rehabilitated during the first months of 2016, and this has allowed to study in depth how it had been built, and especially how Beltrí used prefabricated concrete elements for the columns, for the balustrade and for the arches themselves, built with panels that were used as formwork for concrete poured in situ.
Analyzed as a whole, the arcade is a mostly prefabricated lightweight construction that takes advantage of the possibilities offered by concrete elements to produce economically a formal scheme with a great impact on the final image of the building.

Keywords: Beltrí, arcade, prefabrication, concrete, Misericordia, Cartagena

1. EVOLUCIÓN DEL EDIFICIO.

La Casa de Misericordia de Cartagena era una institución benéfica cuya finalidad principal era el cuidado de niños abandonados, y que ocupaba desde mediados del S. XIX el desamortizado convento de San Diego, situado cerca de las Puertas de San José, el acceso este al recinto amurallado de la ciudad.

No hay datos precisos acerca de cómo era el edificio del convento; no obstante el plano de Ordovás de 1799 muestra un claustro ubicado al este de la iglesia, zona en la cual se ha ido conformando a lo largo del tiempo el edificio de la Casa de Misericordia. La iglesia del convento sigue existiendo como la iglesia parroquial de San Diego, aunque también ha sido objeto de múltiples transformaciones.

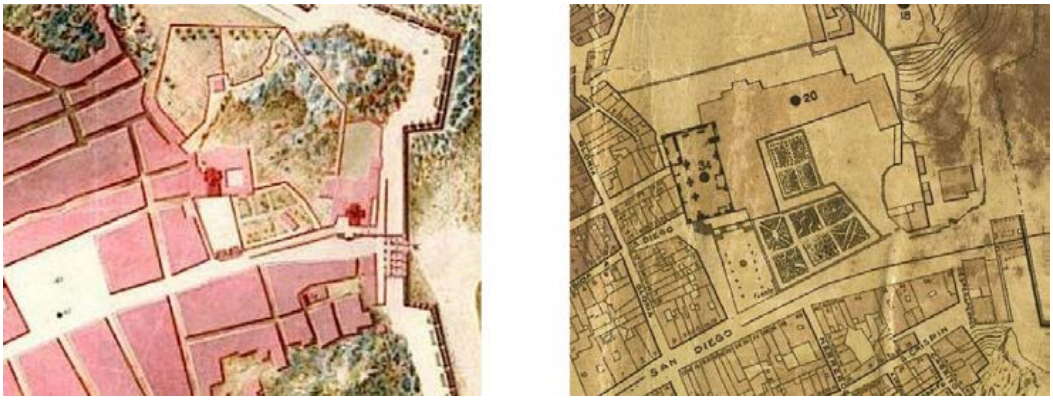


Figura 1. Detalles de la zona en los planos de Ordovás (1799) y Julián Sáez (1912).

Figura 2. Fotografías históricas en las que aparece el edificio preexistente en la ubicación del ala oeste.

En el plano de la ciudad levantado en 1912 por Mario Spottorno y Julián Sáez ya no se aprecia el claustro, aunque el edificio no aparece aún con su configuración actual. La ubicación anómala de la escalera imperial existente, constreñida en un ángulo, apunta a que el ala oeste del edificio es el resultado de la construcción sobre un edificio anterior, del cual se aprovecharon diversos elementos, como los muros de planta baja y la escalera.

De hecho, existe documentación fotográfica que corrobora lo anterior. En las fotos de la figura 2 podemos observar que existía un edificio más corto, con unas cotas de forjados que no coincidían con las de las alas Norte y Este, lo que obligó a demoler las plantas primera y segunda. Esta circunstancia explicaría la no coincidencia de los huecos de planta baja con los de las plantas superiores en el ala oeste.

En la foto de la figura 3 podemos observar el ala oeste en construcción, y apreciar la estrategia compositiva de la intervención de Victor Beltrí, que convierte el edificio en una U abierta hacia el sur, aprovechando la pendiente y el soleamiento. Establece una simetría respecto del camino de acceso ascendente desde la calle San Diego, eje en el cual se sitúa el nuevo acceso. Las alas se construyen simétricas, con una composición en brazos abiertos de fuerte carga simbólica, en línea con el carácter benéfico de la institución.

La intervención de Beltrí monumentaliza el conjunto, pero con economía de medios: se busca el máximo efecto con la propia configuración del edificio, en el que por otro lado priman las distribuciones y soluciones constructivas de carácter funcional. Interiormente, la estructura es metálica, y está formada por pilares de fundición y vigas de acero laminado, con revoltones de ladrillo.

La simplicidad volumétrica de los cuerpos construidos se dulcifica con la construcción de la arcada perimetral de planta baja, objeto de la presente ponencia. Se trata de un elemento con carácter funcional; no obstante también posee una fuerte componente iconográfica, unificando y marcando el espacio del patio. Es igualmente un artificio que oculta la irregularidad y asimetría de los huecos de planta baja, ya que el ala oeste aprovecha elementos de la edificación preexistente, en concreto, las estructuras murarias de planta baja.

Figura 4. Fotografías aéreas: actual y de 1928.

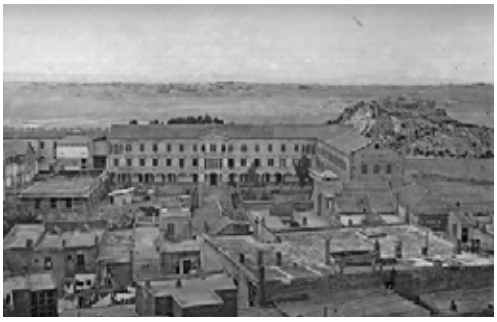


Figura 3. Fotografía histórica en la que aparece el ala oeste en construcción (c.1928).

En cuanto a la datación de las obras, sabemos que Beltrí se hace cargo en 1921 de la dirección de las obras de la Casa de Misericordia, ya en la última etapa de su carrera profesional. En concreto, podemos observar que el ala oeste se encuentra en obras en la foto aérea de Ricardo de la Cierva, fechada a finales de los años 20 (figura 4).

En la actualidad, el edificio de la Casa de Misericordia se encuentra compartido por el Rectorado de la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT), que ocupa las alas norte y este; y el Área de Servicios Sociales del Ayuntamiento de Cartagena, que ocupa el ala oeste, que a su vez ha cedido el uso de algunas zonas a diversos colectivos de carácter benéfico y social.

Desde el punto de vista urbanístico, el edificio se encuentra en el Plan Especial de Ordenación y Protección del Casco Histórico, y está catalogado con grado de protección 2 (estructural).

El ala ocupada por el ayuntamiento ha sido objeto de diversas obras de rehabilitación interior y adecuación; no obstante la arcada se encontraba apuntalada desde hace tiempo y en muy mal estado de conservación. En 2015 se realiza un proyecto de *reconstrucción de fachada a levante y claustro de edificio de La Milagrosa*, por parte de los técnicos municipales D. Jesús López López, como arquitecto, y D. Salvador Mas García, como arquitecto técnico.

Para la dirección de obra se designa a los técnicos municipales redactores de la presente ponencia, y se adjudica su ejecución a la empresa Azuche S.L., iniciándose las obras en enero de 2016 y finalizando en el mes de mayo.

2. SISTEMAS CONSTRUCTIVOS EMPLEADOS EN LA ARCADA.

El proceso de ejecución de obra nos ha permitido estudiar en detalle el sistema constructivo usado en la arcada, siendo éste el principal objeto de esta ponencia.

Es de destacar el uso intensivo que hace Beltrí de elementos de hormigón prefabricado, tanto en elementos estructurales como en otros con carácter decorativo, como la balaustrada; y empleando tanto elementos terminados, como otros a completar in situ.

Analizamos a continuación los elementos constructivos individuales que componen la arcada:

Pilares: Realizados con hormigón prefabricado, con carácter estructural. No presentaban asientos diferenciales, por lo que no ha sido necesario desmontar ninguno; no obstante, hemos podido identificar las juntas de 3 piezas distintas: basa, fuste y capitel. Existían oxidaciones puntuales de las armaduras en algunas zonas que habían hecho sal-

Figura 5. Estado inicial de la arcada.

Figura 6. Detalles de elementos prefabricados de hormigón como encofrado de hormigón vertido in situ.

tar el recubrimiento, aunque no se trataba de patologías de importancia.

Arcos: El frente y el intradós de los arcos están formados por piezas de hormigón armado de 5 cm de espesor que sirven de encofrado para hormigón vertido in situ, sin armadura (figura 6). Por el interior, se usó encofrado de madera, realizándose un primer hormigonado hasta el plano de apoyo de las viguetas. Los arcos son de trazado semielíptico, y presentan un falso despiece de dovelas en su cara exterior. Sobre ellos, otra pieza lineal de hormigón prefabricado forma una cornisa terminada en media caña, sobre la cual asienta la balaustrada.

Las placas que forman los arcos, así como gran parte de los elementos prefabricados de hormigón, presentaban patologías por oxidación de sus armaduras, realizadas con acero liso.

Forjado: las viguetas que soportan el tablero cerámico son igualmente prefabri-

Figura 7. Viguetas y tablero de rasilla cerámica. Detalle de la sección asimétrica de las viguetas.

cadas de hormigón armado, con un intereje de 70 cm y una luz libre de 2,80 m, y aligeradas mediante perforaciones ovoidales en el alma. Su armadura es de acero liso, con un redondo en la cabeza y otro en la zapatilla, un esquema de armado simétrico que permite la colocación de las viguetas invertidas, como ocurre en el caso que nos ocupa.

Una vez desmontadas, se ha podido analizar en detalle su sección, comprobando que poseen un perfil asimétrico. Se ha observado igualmente que existían en la arcada dos tipos de viguetas ligeramente distintas, que se diferenciaban fundamentalmente en el perfil de los huecos de aligerado.

Todas las viguetas apoyaban al mismo nivel en la arcada, sobre el hormigón vertido in situ; y en el muro de fachada, de pie y medio de ladrillo macizo, se empotraban en mechinales que formaban una línea inclinada, generando las pendientes necesarias en los dos sentidos para conducir las aguas pluviales hacia el punto de recogida. El tablero sobre las viguetas era plano y estaba formado por dos vueltas de rasilla cerámica.

Al margen del apuntalamiento del forjado, en algunas zonas se habían realizado obras de refuerzo parcial, como la colocación de viguetas autorresistentes junto a aquellas que se encontraban más dañadas, o la realización de una capa superior de mortero con mallazo; así como reparaciones de la impermeabilización.

Balaustrada: Realizada igualmente en hormigón prefabricado, en piezas completas como en el caso de los balaustres, bases y piezas de coronación; o como piezas a completar in situ, como los machones, que están formados por paneles hormigón prefabricado rellenos de hormigón en masa.

De todo el análisis anterior se desprende que el conjunto de la arcada se encuentra constituido en su práctica totalidad por elementos prefabricados de hormigón, con soluciones que Beltrí usa en intervenciones coetáneas:

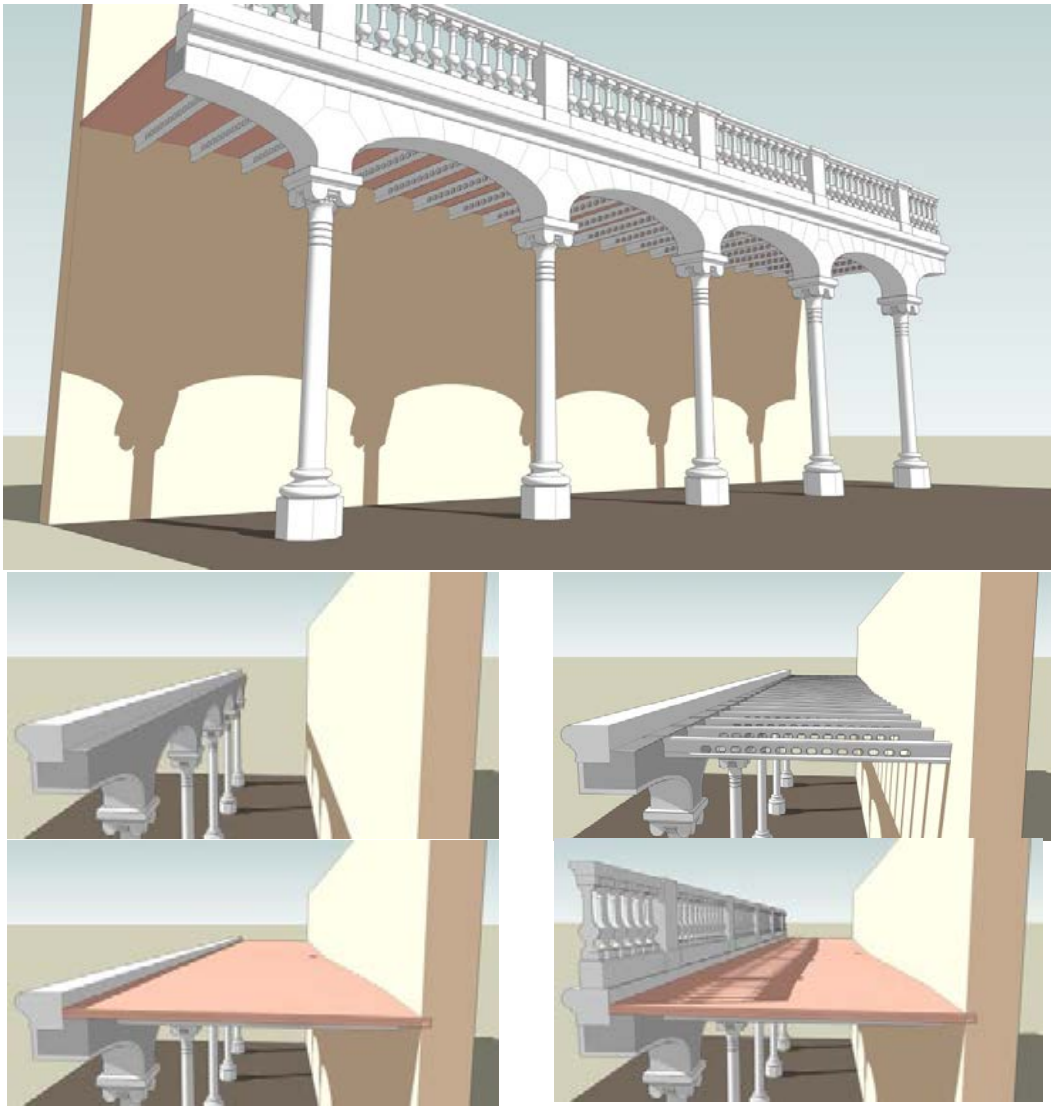


Figura 8. Esquema constructivo del conjunto.

- En la Casa del Niño, además del evidente parentesco formal de elementos decorativos como las columnas, se usa en alguna zona el mismo tipo de viguetas de hormigón.
- En la intervención que realiza en la Catedral Vieja se utiliza el mismo sistema de paneles de hormigón usados como encofrado de hormigón vertido in situ.
- La antigua balaustrada de coronación de la Muralla del Mar, realizada también por las mismas fechas, era de diseño muy similar a la de la arcada.

3. LAS OBRAS DE REHABILITACIÓN

Como ya se ha apuntado, la mayor parte de los daños de la arcada tenían su origen en la acción del agua, que había producido la oxidación de las armaduras de los elementos prefabricados. Se encontraban especialmente afectadas las viguetas, cornisas y algunas zonas de las piezas que forman los arcos y la balaustrada.

A grandes rasgos, las obras realizadas han consistido en la reparación de los elementos dañados, pasivando armaduras y reponiendo los morteros, y la sustitución del forjado por una losa de hormigón ar-

Figura 10. Fotos de la rehabilitación terminada.

mado de 15 cm de canto. Igualmente, se han reproducido las viguetas originales, aunque ya sin función resistente. Se ha reparado e impermeabilizado el canalón de recogida de aguas de la cubierta, y se ha actualizado toda la red de desagüe de aguas pluviales, donde tenían su causa principal las patologías.

El proyecto no incluía el pintado general de las fachadas del ala ocupada por el ayuntamiento; no obstante, una vez que las obras han subsanado los problemas estructurales y de seguridad, se está estudiando la posibilidad de acometerla próximamente.

4. CONCLUSIÓN

La arcada, como motivo repetido que señala y unifica el espacio del patio, es un recurso tremendamente efectivo que marca profundamente la imagen del edificio. No obstante, probablemente el aspecto más singular sea el uso de unas soluciones constructivas que, sin constituir estrictamente ninguna de ellas una novedad, sí que entendemos que en su conjunto constituyen un enfoque muy racional desde el punto de vista técnico.

Figura 9. Obras de rehabilitación: formación de losa de hormigón armado y reproducciones de viguetas.

Pese a que la piedra artificial es de uso generalizado en la época, el uso que Beltrí hace del material va más allá de su uso como mero revestimiento ornamental, advirtiendo sus posibilidades constructivas y estructurales. Es igualmente un sistema que persigue la estandarización y la facilidad constructiva: la doble función de las piezas de hormigón, como encofrado perdido y como material de acabado, hace innecesarios los cimbrados y revocos, y constituye una manera económica de construir la arcada.

Este enfoque desdibuja los límites entre lo ornamental y lo estructural, uniendo lo prefabricado con lo artesanal, y refleja el trabajo de Beltrí en un momento de madurez profesional como arquitecto.

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Rojas, F. Javier (1986). Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura). Editora Regional de Murcia. Murcia, p 443.

Cegarra Beltrí, Guillermo (2005). Adelante siempre. Victor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862-Cartagena 1935). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Plan Especial de Ordenación y Protección del Casco Histórico de Cartagena. Aprobación definitiva 7/11/2005.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

RAFAEL GUASTAVINO, MÁS ALLÁ DE LA BÓVEDA TABICADA

RAFAEL GUASTAVINO, BEYOND THE TILE VAULT

Noelia Luengo Pérez, Fernando Vegas López-Manzanares, Camilla Mileto

Noelia Luengo Pérez, Universitat Politècnica de València, noeluepe@arq.upv.es
Fernando Vegas López-Manzanares. Universitat Politècnica de València, fvegas@cpa.upv.es
Camila Mileto. Universitat Politècnica de València, cami2@cpa.upv.es

RESUMEN

La contribución de Rafael Guastavino Moreno a la recuperación y perfeccionamiento de la bóveda tabicada es sobradamente conocida. No obstante, sus primeras obras construidas en Cataluña muestran unas características que van más allá del dominio de la bóveda tabicada. En el presente artículo se analiza un aspecto poco estudiado de Guastavino, el uso del hierro en los edificios residenciales construidos durante su etapa catalana. Concretamente, se centra en el análisis de una escalera proyectada en la viviendade Lorenzo Oliver (1869) situada en el Paseo de Gracia de Barcelona. Este edificio seguía las líneas de la arquitectura residencial del primer Ensanche: viviendas aisladas con un jardín en la parte trasera. En estos jardines Guastavino proyecta una escalerade hierro y mármol que conecta directamente el espacio exterior con las galerías del piso principal. A través del estudio de los talleres de fundición y su actividad en el ámbito residencial, junto a la comparación con edificios contemporáneos, se ha comprobado la singularidad de este elemento que, porsu recorrido, materiales y formas constituye un precedente del Modernismo.

Palabras clave: Rafael Guastavino, escaleras, fundición, arquitectura residencial

ABSTRACT

Rafael Guastavino Moreno's contribution to restoring and perfecting tile vaults is well known. However, his early work in Catalonia displays characteristics that go far beyond the use of tile vaults. This article analyses a rarely studied aspect of Guastavino's work, the use of iron in residential buildings designed during his Catalan period. The analysis focuses specifically on a staircase designed for the home of Lorenzo Oliver (1869) located in Paseo de Gracia in Barcelona. This building followed the residential architecture guidelines of the early Ensanche: detached homes with gardens at the back. Guastavino designed iron and marble staircases for these gardens to directly connect the outdoor space with the galleries of the main floor. This unique element - a precursor for Modernism as regards trajectory, material, and form - was examined through the study of foundries and their activity in the residential sphere and comparison with contemporary buildings.

Keywords: Rafael Guastavino, staircases, foundry, residential architecture

1. INTRODUCCIÓN

La actividad profesional de Rafael Guastavino Moreno en Cataluña se desarrolla paralelamente a la formalización de lo que será el Ensanche de Barcelona. Durante las dos décadas en las que residió en Barcelona (1859-1881), Guastavino fue testigo y parte activa de la expansión de la ciudad y la definición de una nueva arquitectura. El plan definitivo del Ensanche fue aprobado en mayo de 1860 y, aunque sus condiciones fueron modificadas continuamente, los primeros edificios proyectados guardan relación con la idea de Cerdá de crear una ciudad más abierta y de baja densidad (Rogent, 2011, p.107).

La arquitectura de este primer Ensanche se caracteriza por la construcción de viviendas unifamiliares de baja altura y edificios plurifamiliares entre medianeras, de cinco o seis plantas. La mayoría de estos edificios fueron realizados por maestros de obras que desempeñaron un papel importante en la definición de la nueva ciudad. Entre ellos se encontraba

Figuras 1 y 2. Columnas en el interior del Palacio del Marqués de Samá (1868) del arquitecto Josep Oriol Mestres (fotografía extraída de Álvarez, 1874) y escalera principal de la casa Víctor Blajot (1871) de Guastavino (fotografía: N. Luengo).

Rafael Guastavino Moreno junto a hombres como Jerónimo Granell Mundet, Antonio Robert Morera, Pablo Martorell Roig o Josep Fontseré Mestres.

Si bien el nombre de Rafael Guastavino se asocia siempre con la bóveda tabicada, sistema constructivo que renovó y exportó a Estados Unidos, el estudio de los edificios que construyó en Barcelona ha traído a la luz otros conceptos de su arquitectura, especialmente la residencial, que merecen ser analizados con atención.

Los edificios residenciales de Guastavino se ajustan a la tipología imperante de la época siguiendo las líneas sencillas y austeras propias de la arquitectura de esta etapa premodernista (1860-1888). La normativa vigente durante ese período limitaba la altura máxima del edificio y el vuelo de los balcones (obligando a la apertura de al menos tres de ellos) y establecía una gradación de la altura del forjado, que era mayor en la planta baja y primeros pisos (Macià, 2010, p.177). Aún ciñéndose a esas ordenanzas, Guastavino introduce ciertos elementos y materiales en sus viviendas que lo distinguen de otros maestros de obras y que son el objeto central del presente artículo[1]. La escalera del palacete Lorenzo Oliver (1869) forma parte de estos elementos singulares que son un ejemplo de la aportación de Guastavino al cambio del paradigma arquitectónico que supuso el Modernismo en la Cataluña del último tercio del siglo XIX.

2. EL HIERRO EN LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL BARCELONESA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX

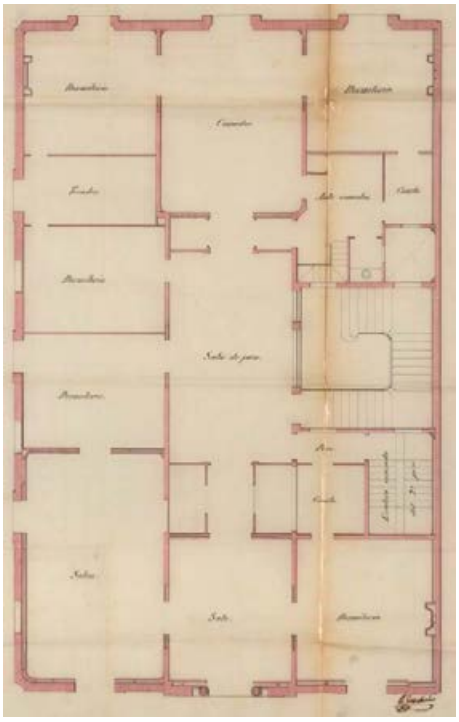
El hierro forjado formaba parte de la arquitectura doméstica de Barcelona ya en los siglos XVII y XVIII, cuando las tradicionales "fargas", destinadas a la forja del hierro, producían las piezas metálicas de los balcones de las viviendas y otros elementos ornamentales (Privitera 2015, pp. 696-699). Ya a inicios del siglo XIX, el hierro fundido tomó un papel protagonista en el ámbito de la construcción, con presencia en fábricas, mercados o estaciones de ferrocarril desde la década de 1830. Poco más tarde, se introduce también en edificios residenciales sustituyendo en muchas ocasiones al hierro forjado, gracias a su producción más rápida y rentable, hasta la llegada del Modernismo, que reivindica el papel artesanal de la forja manual para los elementos decorativos de los edificios.

El análisis de los trabajos y listados publicados sobre las empresas dedicadas a la fundición y el trabajo del hierro ha permitido localizar los talleres más importantes en funcionamiento durante la etapa catalana de Guastavino (1859-1881) [2]. Como indica Tatjer (2011, p.154) en la producción de hierro fundido coexistían pequeños talleres o empresas medianas, dedicadas a la producción de columnas y elementos ornamentales de hierro fundido, con grandes empresas de construcción de maquinaria y estructuras que producían también, de forma seriada, estos elementos para viviendas.

Entre las empresas de tamaño más modesto se encontraban el taller de Pedro y Salvador Mir, una de las más antiguas en funcionamiento desde 1840, el de P. Colomer, la Casa Mañach y la de Valentín Esparó, quién más tarde fundará la conocida industria *La Maquinista Terrestre y Marítima*. Esta empresa, junto a *Nuevo Vulcano*, se convertirá en las primeras grandes productoras de hierro fundido de Barcelona.

Los elementos principales que fabricaban estas empresas para la arquitectura residencial eran las columnas de fundición que formaban parte de la estructura del edificio (Paricio Casademunt, 2008, pág. 54). Estas columnas eran comunes y visibles en los sótanos y plantas bajas, principalmente en aquellos edificios en los que existían tiendas o almacenes, con la función de liberar superficie en fachada para aumentar el escaparate o espacio en las habitaciones interiores. Además, en este período previo al modernismo ya se utilizaron las columnas de fundición como elemento visible en fachada, tanto en las fachadas principales como en las interiores, conformando las características galerías del interior de las manzanas del Ensanche.

Un primer ejemplo de columnas de fundición en fachada, de acuerdo con Mercè Tatjer (2011, p.144) es la Casa Bacardí, situada en la



Figuras 3 y 4. Fotografía de la fachada del Palacete L. Oliver publicada por Álvarez en 1874 y plano del piso principal de la vivienda (AMCB, Fo-2018-C, 1869).

Rambla y proyectada por el arquitecto Francesc Daniel Molina Casamajó en 1849. En ella, el nombrado taller de Valentín Esparó fabricó las columnas, balcones y barandillas de escalera (Amenós, 2011, p.133).

Estas columnas también se dejaron visibles en los interiores de edificios representativos como la nueva Universidad de Barcelona, proyectada en 1863 por Elías Rogent, profesor de Rafael Guastavino. Del mismo modo Josep Oriol Mestres, quién ya había presentado diversos proyectos apostando por el uso del hierro, proyectó el Palacio Samá (1868) con columnas de fundición en el vestíbulo y el patio interior que articula la vivienda.

Al mismo tiempo, los elementos de hierro fundido presentes en los edificios residenciales de este período se extienden a las balconadas, tribunas, puertas o rejas exteriores y vestíbulos o barandillas de escaleras interiores. Rafael Guastavino introdujo un gran repertorio de estos elementos en sus primeros edificios proyectados. La casa Víctor Blajot (1871) y la casa Juliá (1871-1872) presentan miradores con columnas de fundición en las plantas inferiores y, en los miradores de la casa Blajot en particular, soportes de hierro fundido. En esta misma casa, la escalera principal fue proyectada en hierro y mármol, con motivos vegetales y animales en las barandillas (véase figura 2). También se pueden observar en la actualidad las columnas de hierro fundido en el interior de las plantas bajas de edificios como la Casa Ramón Mumbrú en la calle Doctor Dou número 14 (1877) o la casa para Modesto Casademunt (1878) en la calle Aribau número 3. Además, en las casas Blajot y Juliá y en el demolido palacete Oliver, el hierro está presente en las galerías de las fachadas interiores.

La obligación de liberar al menos el 50% del solar y de alinear el edificio a la calle generaba un espacio libre en la parte posterior que contribuyó al nacimiento de estas galerías (Rogent, 2011, pp. 118-119). Estas piezas adosadas a la fachada, se construían inicialmente con bóvedas combinadas con perfiles y soportes metálicos y estaban presentes en

muchos de los edificios de maestros de obras contemporáneos a Guastavino. Ya en época modernista, se popularizaron llegando a constituir el paisaje interior característico de los patios de manzana del Ensanche.

Sin embargo, Guastavino va más allá en el uso del hierro en sus edificios residenciales y construye unas escaleras de fundición, exteriores y relacionadas con estas galerías de las que no se han localizado semejantes en otros edificios contemporáneos de la ciudad. El palacete de Lorenzo Oliver (1869) y la casa Víctor Blajot (1871) contaban con estas escaleras que conectaban los jardines de las viviendas con el piso principal del edificio. El presente artículo se centra en el primero de estos proyectos, el correspondiente a la vivienda realizada por Guastavino para Lorenzo Oliver en 1869.

El Palacete de Lorenzo Oliver fue derribado ya en 1887 para la construcción de la vivienda de Federico Marcet, obra de Tiberio Sabater[3]. Por estos motivos, el siguiente análisis ha sido realizado, necesariamente, a través de la documentación original conservada en el expediente de obras y, principalmente, a partir de una fotografía publicada alrededor de 1874 por Francisco J. Álvarez en su "Álbum fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona". Esta es la única imagen de la escalera y, junto a la descripción conservada en los catálogos de exposiciones donde Guastavino presentó este proyecto, constituye la fuente principal de información.

El palacete Lorenzo Oliver (1869)

Se trata de la primera vivienda construida por Rafael Guastavino en el emblemático Paseo de Gracia, muy cercana al cruce con la Gran Vía de las Cortes Catalanas, y uno de los primeros proyectos levantados por él en Barcelona.

El edificio sigue el patrón de las viviendas que se estaban realizando en el paseo durante la conformación del primer Ensanche: una vivienda unifamiliar, aislada y con jardín. Los planos originales consultados muestran un edificio de altura reducida con semisótanos, planta baja y dos pisos superiores, todos destinados al propietario de la vivienda y su familia[4]. Las plantas de la vivienda estaban divididas en tres franjas: una central con los espacios de acceso y distribución en la planta baja y las salas más nobles en la planta superior. La franja lateral, recayente a la Gran Vía y al jardín de la vivienda, contenía los dormitorios mientras que el lateral adosado al solar contiguo estaba reservado a las escaleras y estancias de servicio.

En el plano de la fachada principal recayente al Paseo de Gracia, única fachada representada en el expediente, se reflejan estas tres divisiones de la vivienda con el cuerpo central ligeramente adelantado. El plano de fachada y la fotografía del acceso principal publicada por Álvarez en 1874 (véase figura 3), muestran una fachada sencilla con elementos de corte clásico presentes en los huecos y las columnas que enmarcan el balcón del primer piso. La ornamentación, de sencillos motivos geométricos, se reduce a las impostas entre plantas.

La escalera en la que se centra este trabajo forma parte de la fachada trasera del edificio y, aunque no aparece en los planos originales del proyecto, existen documentos que confirman su existencia en el proyecto original. Como se ha comentado anteriormente, la principal fuente que permite conocer esta escalera es una fotografía publicada por F.J. Álvarez (véase figura 5). Además, Guastavino presentó el proyecto de la vivienda de Lorenzo Oliver en la "Exposición de agricultura, industria y bellas artes" celebrada en 1871 en el recinto de la Universidad de Barcelona. En el catálogo de la exposición se reflejan los planos del proyecto presentados que se reducen a la fachada de la vivienda y al "proyecto de la escalera del jardín de la misma casa[5]".

La escalera conectaba las galerías del piso principal, a las que se abrían dos dormitorios y el espacio de comedor, con el jardín trasero de la vivienda. Se trataba de una escalera simétrica que partía desde el jardín con dos tramos iniciales, paralelos a fachada y confluentes en un único tramo. Este último tramo, de mayor amplitud, desembarcaba en una corta pasarela que dirigía a las galerías. La pasarela se anclaba directamente a la fachada poste-

Figura 5. Escalera del jardín del Palacete Oliver publicada por Álvarez en 1874.

rior del edificio a través de perfiles de fundición mientras que la conexión de la escalera con el suelo se realizaba con tres escalones concéntricos de mármol.

Respecto a los materiales empleados en la construcción de esta escalera es nuevamente la fotografía de Álvarez y los catálogos de las exposiciones los que proporcionan mayor información. En la exposición de 1871, la escalera se describe como una "escalera de yeso y mármol". Sin embargo, en otra exposición celebrada anteriormente, en mayo de 1870, Guastavino presenta dos detalles sobre escaleras: "Proyecto de escalera de hierro fundido, dulce y mármol" y "detalle de escalera de mármol y hierro fundido y forjado" de las que no especifica emplazamiento[6]. En esta fecha, Guastavino había construido ya la casa Miguel Buxeda, cuyos planos no reflejan la existencia de una escalera de jardín similar a la aquí analizada, y estaba realizando las obras de la fábrica Batlló y el palacete Lorenzo Oliver. Es probable que el proyecto de escalera presentado a esta exposición de 1870 se corresponda con la escalera de la vivienda de Lorenzo Oliver que, como evidencia la fotografía, no fue construida únicamente en "yeso y mármol".

El mármol sí conformaba las huellas de los escalones mientras que las tabicas fueron realizadas en hierro fundido. En ellas se observan unos huecos circulares de tamaño considerable que, muy posiblemente servían para aligerar el peso de la escalera tal como indica Rovira Rabassa en su tratado sobre el hierro (Rovira Rabassa, pp. 563-564). Estos huecos constituyen también un elemento decorativo junto al sencillo motivo de la barandilla que se repite en todo el perímetro de la escalera.

La imagen de esta escalera y su función de conexión directa del edificio con el exterior puede recordar a las escaleras externas de escape para caso de incendios. No obstante, en Estados Unidos, las patentes de este tipo de escaleras de incendios en fundición empiezan a sucederse solo a partir de la década de 1880, a saber, "Fire Balcony and ladder" (1883) de W.H. Barnes, Fire Escape Tower (1885) de C. Clarke, Expandable Ladder (1893) de J.D. Niehaus (Koolhaas, 2014, p.1226s). La escalera diseñada por Rafael Guastavino en fundición precede todos estos ejemplos y toda esa cultura de las escaleras de incendios americanas, problemática que él afrontaría años más tarde no tanto aportando salidas de emergencia a los edificios, sino convirtiéndolos en ignífugos a través del uso extensivo de la bóveda tabicada en su construcción, evitando el empleo no solo de la madera, sino también, precisamente, del acero de fundición.

La inexistencia de la escalera y vivienda de Lorenzo Oliver complica la tarea de averiguar el taller o maestro fundidor con quién pudo colaborar Guastavino en este proyecto ya que no es posible detectar etiquetas o marcas en los elementos a través de la fotografía. Un hecho del que sí hay constancia es de la relación de Guastavino con la empresa *La Maquinista Terrestre y Marítima*.

Esta empresa fue fundada en 1855, tras la unión de dos importantes talleres de la ciudad, *La Barcelonesa* y *El Vapor,* nombre que recibía el taller de Valentín Esparó (Artigues & Mas, 2013). Las columnas de fundición de los dos edificios de la Fábrica Batlló, que Guastavino construyó entre 1868 y 1870, salieron de los talleres de la Maquinista, así lo demuestra la carta de pago firmada en 1870 por la empresa y los Hermanos Batlló (AHPB, 1312/57: F. Ferran Sobregues, núm. 161, f. 576-581, 11/05/1870).

El Palacete de Lorenzo Oliver fue construido durante 1869, cuando las obras de la Fábrica Batlló estaban ya en marcha. Por ello, es probable que Guastavino recurriese a la Maquinista nuevamente en este proyecto, sin embargo no se han localizado documentos que lo certifiquen.

La relación de Rafael Guastavino con la fundición

Rafael Guastavino pertenece a una familia de carpinteros por línea paterna, y a una familia de constructores de bóvedas por parte materna. Su abuelo paterno, constructor de pianos de profesión, provenía de la localidad de Varazze en Liguria, conocida por su tradición en la construcción naval. Su padre, Rafael Guastavino Buch (1817-1875), fue ebanista de profesión, y trabajó en la Catedral de la Seo de Urgell en su juventud (Guastavino, 2006), para después trasladarse a vivir y trabajar en la ciudad de Valencia[7]. Conocemos algunos de los proyectos para escaparates que realizó el padre ebanista (Policía Urbana 1858; 1859), donde no aparece explícitamente el recurso a pilares de fundición, quizás por tratarse de una época todavía temprana para la sustitución de machones de fachada, una acción más común en los años 80 y 90 del siglo XIX. Lo que sí es cierto, es que su padre como ebanista estaría en contacto con talleres de fundición de la época que le facilitarían tornillos, bisagras, goznes, etc.

Como ya se apuntó en un artículo precedente (Vegas & Mileto, 2012), resulta no solo tentador desde un punto de vista histórico sino también verosímil la hipótesis de que Rafael Guastavino trabajara de ayudante con el arquitecto Sebastián Monleón (1815-1878) en Valencia entre 1857 y 1859. En la ocasión precedente, se señalaba la colaboración demostrada entre este arquitecto y el padre de Guastavino, ambos coetáneos, además de la creación de una fábrica propia de cerámica y baldosas por parte de Sebastián Monleón, similar a la que crearía posteriormente Rafael Guastavino en Woburn, Massachusetts. Sebastián Monleón fue además el arquitecto encargado del diseño y la construcción de una estufa en el jardín botánico de Valencia, un gran invernadero pionero en España de perfiles laminados en caliente y detalles en fundición con más de 500 m2 de superficie acristalada (1859-1861), donde Rafael Guastavino, en su caso, podría haber adquirido siquiera durante unos meses, algunos rudimentos en el trabajo con este material.

La ciudad de Valencia poseyó talleres de fundición desde épocas muy tempranas, como los talleres Gens (1835), la Fundición Valenciana de Hierro Colado y Bronce de Bofill y Cía. (1844) –conocida a partir de 1849 como La Primitiva Valenciana- o el taller de Valentín Carrudo (1845) (Álvarez & Ballester, 2001, pp. 29-31). Además, las primeras barandillas de fundición aparecieron en Valencia en la década de 1840 (Mileto & Vegas, 2015, p. 315), de modo que Rafael Guastavino conocía el material desde su infancia.

Por otra parte, en sus primeros años en Barcelona, Rafael Guastavino trabajó como ayudante de ingeniero en una fundición (Vegas & Mileto, 2012). El nombre del taller o empresa es desconocido hasta el momento, pero también sería un posible colaborador en el proyecto de estas escaleras de fundición. Algo seguro es que durante esta etapa adquiriría conocimientos y experiencia sobre el hierro fundido que pondría en práctica poco después en sus proyectos.

Lo que resulta singular en cualquier caso es el empleo de fundición para la realización de escaleras. No conocemos precedentes en ámbito nacional, aunque no es descartable que los hubiera. Las referencias en ámbito internacional son de apenas unos años antes de la fecha de construcción de estas escaleras de Rafael Guastavino. Se pueden nombrar las escaleras construidas para el Crystal Palace de Joseph Paxton en Londres (Hyde Park, 1851; reconstrucción en Sydenham 1854, que sobrevivió visitable hasta el incendio de 1936) (Beaver, 2001), tanto en la escalera de tramos rectos del Palacete Oliver (1869) y el interior y exterior de la Casa Blajot (1871). En Francia, existían ejemplos recientemente construidos con escaleras lineales en fundición, como las desaparecidas de la Pharmacie Centrale de France del arquitecto Boileau (1861), los primeros grandes almacenes comerciales Au Coin de Rue (1864) o la Bibliothèque Nationale del arquitecto Labrouste (1868) (Marrey, 1989).

La primera edición de los Entretiens sur l'architecture (1863-72) de Viollet le Duc, con su apuesta por el empleo desenfadado de materiales modernos como la fundición, estaba todavía en curso de publicación. En Estados Unidos, el inventor James Bogardus había escrito apenas diez años atrás su manifiesto en defensa de la construcción con fundición de hierro (*Cast Iron Buildings: Their Construction and Advantages*, 1858) y esta solución empezaba a difundirse en la Costa Este, sobre todo en forma de pilares y más raramente en fachadas y escaleras (Gayle & Gayle, 1998).

3. CONCLUSIONES

Rafael Guastavino tenía a mano en Barcelona, y durante su infancia en Valencia, referencias del uso del hierro fundido en viviendas pero no se han localizado otras escaleras con características similares a las de las casas de Lorenzo Oliver o Víctor Blajot. Las fotografías de aquellos años presentes en distintos álbumes como el publicado por F.J. Álvarez tampoco reflejan elementos de este tipo. En los catálogos de las exposiciones de bellas artes celebradas en Barcelona entre 1868 y 1877, los únicos proyectos de escaleras presentados son los pertenecientes a Guastavino. Hay que recurrir al ámbito internacional para encontrar referentes que, cómo se ha visto, son prácticamente contemporáneos a los proyectos de Guastavino.

Todo esto demuestra, por una parte, la singularidad de estas escaleras, prácticamente desconocidas hasta el momento, y por otra, el dominio del hierro por parte de Guastavino, debido posiblemente a esa experiencia profesional en una fundición.

Lo más interesante de esta escalera de fundición de Rafael Guastavino es su diseño estructuralmente atrevido y sin complejos, su posición en el exterior y su carácter no solo estrictamente funcional, sino también decorativo, con un acabado noble y distinguido en revestimiento de mármol.

En muchas ocasiones se ha considerado a Guastavino más un constructor de bóvedas tabicadas, papel que ejerció en Estados Unidos, que un arquitecto. Sin embargo,

los edificios residenciales que construyó en Cataluña demuestran su loable capacidad como proyectista. La combinación del hierro fundido con el mármol presente en la escalera analizada refleja su destreza en el diseño con otros materiales más allá del ladrillo y su conocimiento de la arquitectura más vanguardista de la época.

La combinación de todos estos materiales estará muy presente en el Modernismo y en la búsqueda de una nueva arquitectura. Estos elementos de Guastavino, que rompen con lo establecido hasta ese momento, constituyen un primer paso hacia el cambio estilístico que se produciría años después.

NOTAS

1 —Se conocen un total de catorce edificios residenciales proyectados por Guastavino entre los que se pueden encontrar viviendas unifamiliares, un buen número de ellas en el Paseo de Gracia, y edificios entre medianeras conocidos como “casas de vecinos” o “casas de renta”. En ellos destacan las soluciones adoptadas por Guastavino para la resolución de los edificios en chaflán: introducción de un patio central que regularizaba la planta y facilitaba su distribución y la instalación de miradores que suavizaban las esquinas del chaflán. En su segunda etapa constructiva (1877-1881), Guastavino será pionero en el uso del revestimiento de fachada imitando la fábrica de ladrillo visto que utiliza en las casas para el constructor Ramón Mumbrú en Ciutat Vella (1877) y Sarrià (1880).

2 — En el libro “La Barcelona de ferro: a propòsit de Joan Torras Guardiola” Mercè Tatjer dedica un capítulo al uso del hierro en la arquitectura doméstica donde expone los principales talleres y empresas que ha localizado gracias a un estudio in situ de las marcas de estos talleres en las columnas de hierro fundido conservadas en los edificios del Ensanche. Por otra parte, Lluïsa Amenós también presenta las principales empresas y talleres del modernismo y premodernismo en su artículo “Les arts del ferro al servei de l’arquitectura modernista”.

3 — El proyecto del edificio de Tiberio Sabater que sustituirá al Palacete de Lorenzo Oliver se conserva en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona (AMCB, Eix-3066/1887).

4— El expediente de este proyecto se conserva en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona (AMCB, Expediente Fo-2018-C) y los planos se encuentran firmados por Pablo Martorell y Rafael Guastavino. Rafael Guastavino Moreno cursó entre 1861 y 1864 la parte teórica de los estudios de maestro de obras. Sin embargo, no obtuvo el título (por no haber realizado las prácticas y el trabajo final correspondientes) hasta 1872 y gracias a un decreto promulgado por la eliminación de la escuela de maestros de obras. Por este motivo, en su primera etapa constructiva (1865-1872) recurre a testaferros para la firma de sus proyectos. En el caso del palacete Lorenzo Oliver es Pablo Martorell quién representa este papel, como también lo hace en la gran fábrica de los Hermanos Batlló (1868-1870).

5 — Catálogo general de los objetos que figuran en la exposición de agricultura, industria y bellas artes, inaugurada en 24 de septiembre de 1871 por S. M. el Rey D. Amadeo I, en el local de la nueva Universidad de Barcelona.

6— Catálogo de la exposición de objetos de arte celebrada en el edificio de la sociedad para exposiciones de Bellas Artes en Barcelona, mayo de 1870. En esta exposición, además de la escalera citada, Guastavino presenta el proyecto de un palacio de exposiciones que nunca llegó a ser construido, la entrada a la fábrica Batlló y la fachada de una casa, sin especificar emplazamiento o propietario de la misma.

7— El propio Rafael Guastavino Moreno afirma ser carpintero de profesión (seguramente había ayudado en el taller de su padre desde pequeño, al menos, como sus hermanos Carlos y Manuel, aunque también quizás el resto de varones), en el Acta de Matrimonio del 18 de agosto de 1859 de la Parroquia de San Jaime de Barcelona (AMCB, Registro Civil, matrimonios volumen 306, f.282, número 1126).

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, F. (1872-1874). Álbum fotográfico de los monumentos y edificios más no*tables que existen en Barcelona*. Barcelona: Tipografía de L. Obradors y P. Sulé.

Álvarez, A. & Ballester, B. (eds.) (2001). *Valencia industrial: Las fundiciones*. Valencia: Ajuntament de Valencia.

Amenós, L. (2011). Les arts del ferro al servei de l’arquitectura modernista. En *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, n. XXV*, (pp. 121-148).

Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Valencia: Policía Urbana 1858; 1859.

Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona: Ferran Ferran Sobregues, 1312/57: época de las sociedades “La Maquinista” e “Ignacio y Casimirio Girona”, protocolo núm. 161, f. 576-581; 1870.

Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona: Fomento, Fo-2018-C; 1869.

Artigues Vidal, J. & Mas Palahí, F. (2013). La fàbrica de *La Maquinista Terrestre y Marítima* a la Barceloneta. En *XIII Congrés d’Història de Barcelona. “En memòria d’Antoni de Capmany (1742-1813). Barcelona i el mar”.* Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona.

Beaver, P. (2001). *The Crystal Palace*. London: Phillimore.

Catálogo de la exposición de objetos de arte celebrada en el edificio de la sociedad para exposiciones de Bellas Artes. (Mayo de 1870). Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y Compañía.

Catálogo general de los objetos que figuran en la exposición de agricultura, industria y bellas artes, inaugurada en 24 de septiembre de 1871 por S. M. el Rey D. Amadeo I, en el local de la nueva Universidad de Barcelona. (1871). Imprenta de Narciso Ramirez y Compañía.

Guastavino IV, R. (2006). *An Architect and his Son*. Maryland: Heritage Books.

Koolhaas, R. et al. (2014). *Elements of architecture. Stairs, 14* (pp.1226-1227). International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia. Marsilio.

Macià, T. (2010). Les façanes de l'Eixample: composició, materials, acabats i color. En M. L. Guallar, *Cerdà i Barcelona. La primera metròpoli, 1853-1897* (pp. 177-185). Barcelona: Gobierno de España Ministerio de Cultura Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Margot, G. & Carol, G. (1998). *Cast-Iron Architecture in America: The Significance of James Bogardus*. New York: Norton.

Marrey, B. (1989). *Le fer a Paris. Architectures.* Paris: Picard Éditeur.

Mileto, C. & Vegas, F. (2015). *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*. *Tomos I y II.* Valencia: TC Cuadernos.

Paricio, A. (2008). *Secrets d'un sistema constructiu: L'Eixample.* Barcelona: Edicions UPC.

Privitera, P. (2015). "Balcones. Estudio histórico, tecnológico y formal sobre los balcones tradicionales de la Valencia intramuros" en Mileto, C. & Vegas, F. *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial. Tomo II* (pp. 683-725). Valencia: TC Cuadernos.

Rogent, J. (2011). "L'Eixample de Barcelona: consolidació i creativitat". En A. F. Torras, & A. V. (ed.), *La Barcelona de ferro. A propòsit de Joan Torras Guardiola* (pp. 105-140). Barcelona: MUHBA, Museu d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.

Rovira Rabassa, A. sin fecha (c. 1900). *El hierro, sus cortes y enlaces*. Barcelona: Ribó y Marín.

Tatjer, M. (2011). El ferro en el paisatge urbà: els pilars de fosa dels edificis residencials de Barcelona (1840-1930). En A. F. Torras, & A. V. (ed.), *La Barcelona de ferro. A propòsit de Joan Torras Guardiola* (pp. 141-168). Barcelona: MUHBA, Museu d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.

Vegas, F., & Mileto, C. (2012). Guastavino y el eslabón perdido. *Construyendo bóvedas tabicadas: actas del Simposio Internacional sobre bóvedas tabicadas.* Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

REHABILITACIÓN, RECUPERACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LOS EDIFICIOS ART NOUVEAU

REHABILITATION, ENHANCEMENT AND PROMOTION OF ART NOUVEAU BUILDINGS

Rosa Maria Vitrano*

Rosa María Vitrano, University of Palermo, Department of Architecture, Italy . rosamaria.vitrano@unipa.it

RESUMEN

Desde la antigüedad cada período histórico ha producido un patrimonio arquitectónico singular, con diferentes materiales y con la utilización de características constructivas diversas. Esta comunicación tiene como objetivo el poder contribuir en términos de conocimiento y de recuperación del patrimonio arquitectónico del siglo veinte, y, en particular aquel representativo de la arquitectura art nouveau siciliana (conocida como Liberty). El estudio explora la relación entre la arquitectura, los materiales, las técnicas de construcción y los problemas concernientes la restauración de los edificios y la puesta en valor de los mismos. El propósito principal de esta investigación es, por un lado, analizar y conocer los aspectos tecnológicos del patrimonio arquitectónico y por otro lado estudiar las tipologías de intervención adecuadas para prevenir y/o combatir la degradación de los edificios, asimismo, disminuir el grado de vulnerabilidad de las estructuras, proteger y poner en valor el patrimonio arquitectónico. En particular, la investigación ha analizado un caso específico de estudio en Sicilia que hoy se encuentra en un estado de absoluto abandono y necesita una urgente restauración y puesta en valor.

Palabras clave: Recuperación del patrimonio, arquitectura art nuveau, restauración

ABSTRACT

Since ancient times every era has produced a particular architectural heritage with different materials and with the use of different construction. This study aims to make a contribution in terms of knowledge and the architectural heritage of the 20th century, recovery, and in particular those representing the Sicilian architecture known as Liberty architecture. The study explores the relationship between architecture, materials, construction techniques and the building restoration and enhancement problems. The main purpose of this research is on the one hand the analysis and technological knowledge of the architectural heritage and the other to study the types of intervention to prevent and / or fight the building degradation, diminishing the degree of vulnerability of the structures, protect and enhance the architectural heritage. In particular, the research analyzes a case of study in Sicily that is in state of disrepair and it requires the restoration and the appropriate use of the Liberty building.

Keywords: Building recovery, Liberty architecture, restoration

1. INTRODUCTION

The fruition of a construction often bases on "material and formal compromises" which can destroy the original meaning of the building and impoverish its value. Many studies have been conducted on this problem by different professional: restorers, geologists, engineers, architects. Each of them gave his contribution on the problem in which "uncertain theories" often brought negative consequences. The primary task of the research is to measure the congruence between the semantic and the material value of the building, to estimate its degradation risks, to decrease its vulnerability degree, that is "redeem it", protect it and give it back to the history that has conceived it. Limiting both material (structural degradations/physical obsolescence – requirements of safety/security) and cultural and environmental (function degradations-disregarded environmental requirements) risks and realizing the just conditions of fitness for human

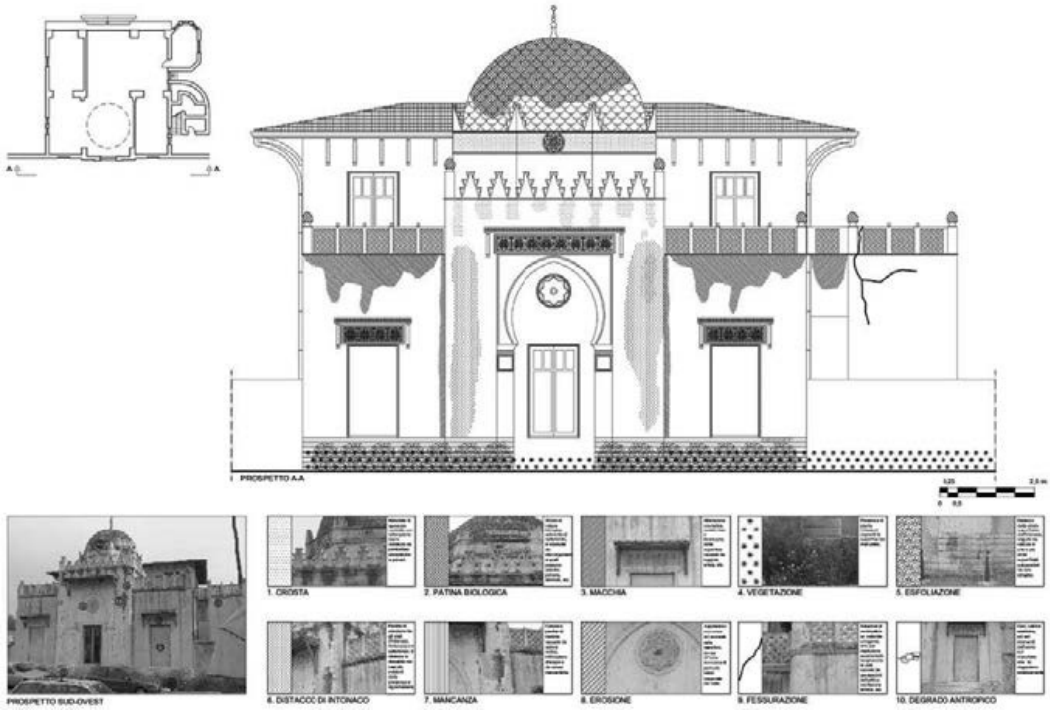


Figure 1, (1905) E.Basile, Stand Florio, mapping of the decay and of the upheavals (façade South). Criteria for rehabilitation and methods of intervention.

habitation, means to create new perspectives or *"to continue to make history in the knowledge"* according to B. Zevi's opinion. Important aspect to consider is the role of technology as an instrument of interpretation of buildings in restoration, in requalification and in consolidation.

2. "VARIABLES OF INTERACTION" BETWEEN MATERIALS - TECHNIQUES AND EVOLUTION OF BUILDING SYSTEMS

Building is a complex activity which involves the alteration of the natural environment. The method and the capacity to construct evolved differently according to the nature of the place. Each ethnicity has had an approach to building since antique times, depending on the different materials and environmental needs and on the evolution of the technical "knowledge".

The origin of architecture has developed from heterogeneous primordial technology. The first example of construction can be traced back to the Neolithic age. Primitive man used materials which were available: earth, wood, and stone using different method according to the geographic area. The first megalithic monuments are evidence of the evolution of the main constructing systems: the trilithon can be considered the first example of a "heavy system". From this elementary solution more complex and elaborated structures evolved in which the vertical elements became pillars, columns and bearing walls, while the horizontal elements and covering structures became floors and roofs or more elaborated elements like arches and vaults. To overcome the problem of creating "stone floors", the distance between the piers was reduced and the length of the lintels, which were placed on massive columns was also reduced. The considerable reduction of the usable surface, due to the numerous and enormous piers supported by the horizontal stony blocks, led to the substitution of the stone floor which was inelastic, with a light and elastic material: wood.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 403-412 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

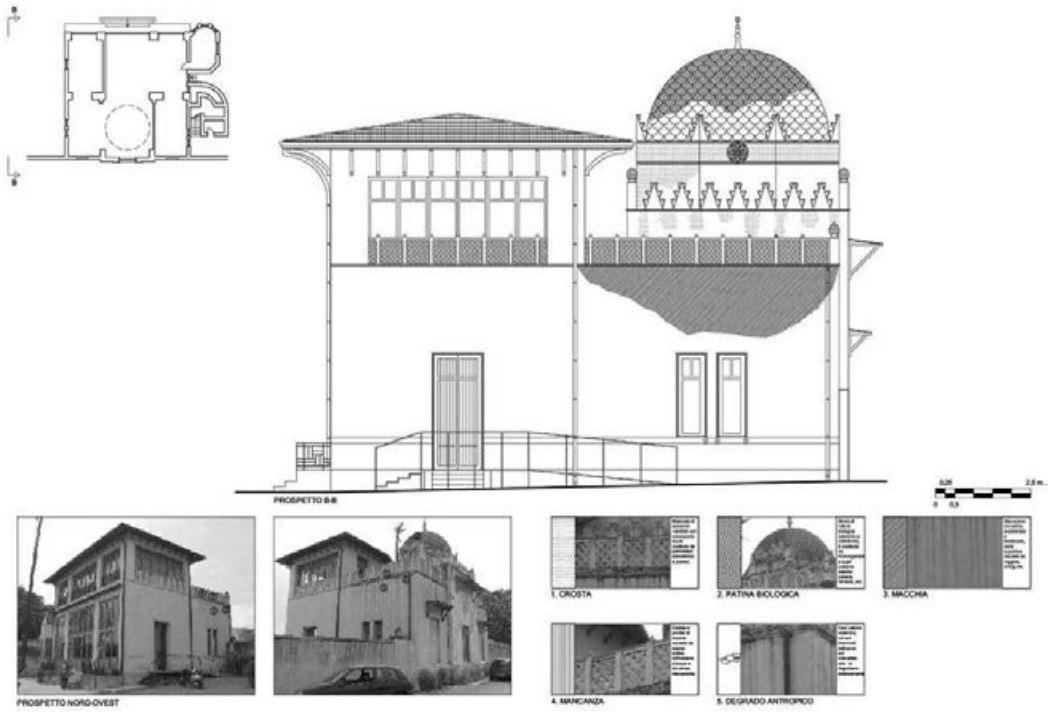


Figure 2, (1905) E.Basile, Stand Florio, mapping of the decay and of the upheavals (façade East). Criteria for rehabilitation and methods of intervention.

The wooden beams leaned on vertical elements (columns, pillars, bearing walls) and allowed the construction of horizontal structures capable of covering considerable "lights"(spaces). The "heavy system" develops in parallel with the "pressure system" (or pushing system) whose origins are in the simple and primitive scheme in which the structural elements hold up each other by mutual contrast. With the introduction of the "pressure system", the structures become lighter and the openings get larger. From the 15th to the 18th century the same fundamental building systems still exist (heavy and pressure), but the evolution of the techniques will give birth to different stylistic languages. The "bearing walls" were the most used building techniques till the first years of the 19th century. If we study the historical evolution of building techniques, the separation between substructure and superstructure is clear. Until the second half of the 19th century, the bearing structures had static and protective functions. With the introduction of iron the idea of "structure" is "renewed". The first application can be traced to the first half of the 19th century. Iron architecture constituted a regeneration of building methods: the cities present refined, solid and, at the same time, thin buildings; the transparency of glass is exalted: natural light is integrated. In the 20th century with the use of reinforced concrete structures the division between structure and superstructure is complete. Steel structures and reinforced concrete constructions guarantee an high degree of resistance against

deformability thanks to the intrinsic characteristics of materials. Reinforced concrete allows the construction of high buildings since the problem of stability is overcome through the static principles of the structures. The flexibility of this "building tecnique" is considerable: a new form of building was born, new schools of thought develop. The 20$^{th\ c}$entury contributed to the innovation of project of architecture, comparing the most different solutions: from the "pilotis" by Le Corbusier, to the organic forms by Wryght, who exper-

Figure 3, Stand Florio, Palermo, Sicily. The construction degrade the south facade

imented both the "bearing sistems" and the "framed sistems", studying each building element, the materials and the contest constantly searching for a formal and functional balance. The 20th century is a period of great cultural excitements in which the inventions of the previous century are worked out, it left us a great cultural heritage from the past but, at the same time, building and environmental decay. Today, in an age of technological innovation we give birth to "Architecture with a capital "A", we put forward theories on the quality of buildings, but a sad "panorama" is making us feel unsatisfied. Great innovating architect like: Norman Foster, J.Nouvel, R.Meier, G.W.Reinemberg, and others who are not less famous, suggest resourceful solutions, cast their minds into future, speak about "in movement" architecture, about "metamorphosis" of architecture, about what can be built through the creation of "intelligent buildings" which offer "comfort" and which get in touch with the environmental contest. The "building envelopes" speaks a complex language in which the connections among architecture, technology and innovation are consequential. Sometimes it seems that reality gets beyond our control and we are confused between the necessity of tradition and charm of innovation. If this trend is a sign of maturity for new buildigs, it has sometimes caused some breaking elements in the works of building recovery, which are not always justifiable.

We have been trying to save our heritage for a long time, we denounce the degradation and the promiscuity in the historical centers, the disorder of the suburbs, we "become irritated" because of the discontinuity and the lacerations of the fabric of the city, of superimpositions and architectural not always classifiable transformations and we point our finger at whereas we have not succeeded in healing wounds. Looking for the thread of our heritage in the complexity of the

existing is not an easy enterprise, it needs urgently to sound the land where there are warped conflicting wefts that threaten the

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 403-412 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figure 4a, 4b, 4c, Stand Florio, analysis of the building degradation.

identity of the places. In recovering buildings, the approach must be scientific. It means to redevelop and to compensate the breaks between past and present and to start new connections, respecting what already existed, and what is required today.

3. METHODOLOGIES OF BUILDING RECOVERY

Recovering our building heritage has a fundamental role regarding renewal process, since it constitutes one of the strategies for urban and territorial balance. Building recovery, in the broadest sense of the word, means the renewal of precious constructions which have decayed or outdated but could be renewed. In other words, recovery is a subject which solves the probable damages of a building, trying to bring it back to its original living conditions; otherwise referring to the intervention which confronts the damages provoked by the weather and, more often than not, by the absence of maintenance. In any case, technological innovation can intervene systematically basing itself on analytic and diagnostic studies, regulated and supported by new scientific instruments. The project of building recovery, therefore, mainly addresses the adjustment to new housing and urban needs, but it is obviously conditioned and/or "restricted" by the limitation of the building itself, in particular when the intrinsic characteristics must be preserved. The concept of "restriction" extends to its relation with the site, to the quality of the image, to the living conditions. Therefore any intervention of building recovery needs a philological study as a starting point, which consists of a critical interpretation of the building and its context.

Such a study is the result of an inseparable relation between the construction's "previous state" and its "current condition", or rather, between the materials and the constructive technique, the method from which form and function originated and the preset structural state which is obsolete. The *knowledge*, or better the "recognition" as Cesare Brandi would say, is the instrument and, at the same time, the main cultural objective of recovery[1].

Conducting studies on buildings is extremely important and essential to understand the reasons and the conditions which determine the evolution or the decay of the building. For this reason we have to convince ourselves that "the accumulation of data is not only usable to restore a coherent environment of which programmed and structural intervention are essential and which go beyond the simple finding of data, which are motivated by the necessity to built, linking facts and events, suggesting systems of cause and effect" [2].

There are some fundamental principles which have to be respected in programming an intervention of building recovery: the "compatibility" of materials and of constructive techniques; the "identifiability" and the

Figure 5a, 5b, 5c, Stand Florio, analysis of the building degradation.

principle of "reversibility". Reversibility gives the building the possibility to reinterpret or correct using possible solutions brought by technological innovations (new materials, techniques and constructing procedures).

Reversible no invasive interventions (where possible), which focus on the quality and on the bearableness, are hoped. Other general criteria in the intervention on historical buildings are: durability, reliability, flexibility and maintainability. Durability refers to the resistance of materials and the capacity of holding together the single components and the whole building. Reliability varies different factors and concomitant causes which occur during the life of the building. As to flexibility, we have to take into consideration the relation between materials and constructive systems in view of a better functioning. Searching for this requisite gives us a greater short-medium-long term guarantee of having good results in a project of building recovery. In the end maintainability refers to the planning, constructing and managerial stage. In a planning stage the conditions (structural solution, details, materials and systems) can be programmed and determined for a good and correct maintainability. It refers to more general problems on quality and duration. In fact we pass from a long-lasting requisite of a building into a long-lasting requisite of its "task"**.** These are the parameters of "technological congruence" which must be respected when involved in a recovery intervention, supported by a historical critical and technical-scientific study."…The intervention on a historical building focuses on the "real monument", on its role in civilization, on its place in the progressive development of history; monuments are like story-books whose pages must not be disarranged" [3]. In general terms, the objective is to restore the original meaning of the building correlating it to the needs of the present, or to establish a new balance in terms of "retraining" and "renewal".

4. "A CASE OF STUDY IN PALERMO"

This study means to make its contribution to the knowledge and to the recovery of the architectural patrimony which is chronological inserted in the arc of 20th century, to study its cultural and material weaving, spotlighting the truth of Palermo. It is characterized by an evident heritage and hidden inheritances which seem to be dim from successive human vicissitudes. Palermo is an interesting and charming city from a historical and cultural point view, a town which saw a superimposed mixture of tastes, traditions and constructing b techniques coming from different people and today it offers us an "outline" of documents which we must know. Walking into the city centre is a real travel into the history. The signs of its origin are still evident as also its transformations impressed in the street and in the façade of its palaces and churches. The stylistic and technological characteristics, which offer a right interpretation of the various cultural and material

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 403-412 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figure 6a, 6b, 6c, Stand Florio, analysis of the building degradation.

stratifications, are clear also in the facades. The city preserves very old buildings as evidence of its old origins and its different dominations. In the first years of the 19th century, the building is still searching for the antique architecture which is not imitation but inspiration from those old canons which represented a great "compositive harmony". Therefore, we find Gothic, Romanic, Classical buildings. Roma street is the most emblematic example of eclecticism. The most famous architects of that period designed buildings which made Roma street a print of a modern and European street. In parallel with these styles, a new stylistic trend

was growing. The architect Giovan Battista Basile got ahead with it, he speaks about an "in progress architecture", based on close studies of the Sicilian building. His choice is based on the idea that Classicism has a perfect harmony and functional character and is very close to Palladian architecture. At the beginning of the 20th century his son, Ernesto, continued his father's studies and "created" a new concept of building characterized by quotations coming from different styles. The building, or better, the "liberty building" presents a formal research centred on pictures and ornamental details going beyond the limits of "floral" made of garlands, branches, leaves, polychromatic applications of majolica. All these are part of geometric forms defined by pilasters and forms whose capitals are classical or liberty. There are many Liberty buildings which gave a historical identity to this city, therefore their identity is necessary.

Libertà street was rich of palaces and villas but today, unfortunately, these were substituted by big palaces built in the last 50 years of the 20th century. Palermo offers a remarkable urban view of buildings which communicate the great artistic and historical value of the city, but at the same time there is also a sad reality which mix the historical architecture, still waiting for a well programmed recovery, with a too much widespread housing, deprived of its identity.

5. THE BUIDING RECOVERY OF "STAND FLORIO" IN PALERMO: PROGRAM AND AIMS

Many places and spaces have been forgotten by history, usurped from their original meaning and suffocated from a sometimes little careful culture. We are going to present an example. The "Stand Florio" (E. Basile – 1905) in Palermo shows some architectural peculiarities that should be understood, deepened and set off. Its geographic position is very interesting: it looks to the sea, thanks to its town planning position on the coast (Messina Marine street). The used language is simple but evocative. It is a solid and "well done" architecture even if it shows the degradations of the negligence that has characterized it for a long time. The manufactured building rises inside the ancient fishermen district that is today a popular and strongly degraded but lively quarter. Here the new building expan-

Figure 7a, 7b, Stand Florio, analysis of the building degradation.

sion, has invaded spaces and created spaces, interrupting the ancient curtain of suburb small houses. It has revolutionized the quarter dissolving its original meaning but, even though the invasion of the made urban and building choices, it has not succeeded in considering this place of secondary importance in fact it remains an island of memory among many discontinuities and contradictions. The manufactured building maintains, although the degradations, the stylistic characteristics that have produced it and it distinguishes in the general indifference from its next contour.

The building factories have been constructed in the "*first manner"* reinforced concrete that is with rules of correctness then become rare. And this is the reason why in spite of the negligence,

it is maintained. It can be certainly considered in the "Liberty" typological category a meaningful architectural example that should be protected as heritage for the future of our generations. The culture expressed in it should be set off because it is a mark of our nearer past. We can say that this expression of architecture is moreover the last one having an own well represented cultural identity and therefore it is important that it forms part of the memory of the future with the right recognitions. Recovering the meaning of these modern architectural expressions, means to add to the history those not ancient but pregnant and equally interesting sceneries of architecture for the next generations.

The stages of building recovery of Stand Florio start from an analysis of the decay of the masonry and of the exterior rendering. An accurate philological analysis of the building is effected starting from the historical and material data. The seriousness of the decay and of the upheavals is clear through a visual analysis. A mapping of the upheavals has been effected (figures 1,2,3,4a,4b, 4c).

The redevelopment and recovery project foresaw the reconfiguration of the façade (figure 5).

In degradation analysis and prevention, this study aims at exploring three levels:

1. "microstructure" (mechanics of materials);
2. "mesostructure" (laws and behaviours of sections);
3. "macrostructure" (structural elements and their planning).

Reading parameters:

– analysis of building techniques;
– analysis of structure, materials and function;
– preservation diagnostics according to materials state (creation of data base);
– data and parameters of building degradation;
– evaluation of buildings' useful life;
– effectiveness and durability of reclaim interventions;
– monitoring of planning and intervention costs;
– analysis of the connections between the various elements studied;
– experimental analysis of structural reclaim and degradation prevention;
– criteria for checking the various methods through experiment on sample buildings.

Figure 8, Stand Florio, Palermo, Sicily. The construction degrade the east facade.

Final results:
– new building techniques and new materials for the prevention of degradation in concrete buildings;
– check on the validity of the new techniques on a sample building;
– innovative instrument for data analyses.

6. CONCLUSIONS

The aim of this work was to analyze the consolidated construction practice – also through new documentary acquisitions – and discussing some cases of study, that identify some exempla that are notable for the originality. Moreover we want to produce an atlas of traditional constructive techniques that may be useful to scholars investigating the field of historical construction as working in building recovery and structural reinforcements towards a respectful and compatible project of conservation.

At the same time we want to transmit the building techniques of the Liberty Sicilian tradition, emphasizing also the specific characteristics and elements of originality of the building techniques of the Modernist Architecture.

In conclusion this study will be exploring three main paths:
– historical definitions and building techniques;
– structural work on degraded concrete buildings;
– experiment new building and reclaim techniques and materials.

I - Acquisition of data
– historical and technological analysis
– cartography
– visual analysis

Figure 9a, 9b, Stand Florio, Palermo, Sicily.

II – Diagnostics
– degradation pathologies and physical-mechanical characteristics of structures
– study of building procedures
– data acquisition techniques for structural parts
– plans for structural reclaims (durability and reliability)
III – Suggestions for interventions
– structural reclaim methods through new materials
– definitive interventions and non-destructive methods
– building procedures for structural reclaim
– building procedures for the prevention of degradation

The aim is to requalify building and urban construction using technology that is open to innovation and contemporaneously to tradition. The building recovery, being linked to urban recovery, constitutes the first element of identification of the image, of the city and of the territory. Any historical or modern, particular or common intervention of recovery should guarantee the continuity of the image or to give back integrity, damaged by alterations. In recovering buildings, the approach must be scientific. It means to redevelop and to compensate the breaks between past and present and to start new connections, respecting what already existed, and what is required today. The designer's conscience and maturity is fundamental in interpreting rules, establishing methods and guiding the project.

Notes

* Associate Professor - Architectural Technology; http://portale.unipa.it/persone/docenti/v/rosamaria.vitrano

1-. By Brandi C., (1997), Teoria e pratica, a cura di Cordaro M., Liguori, Napoli
2.- By Boscarino S., (1999), Storia e storiografia contemporanea del restauro, in Id, Sul restauro architettonico, Franco Angeli, Milano, pp.121-131
3.- By Bellini A. (a cura), (1994), Tecniche della conservazione, Franco Angeli, Milano.

References

Caronia Roberti S., (1935), Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia, Palermo.

Ingria A.M. (a cura di), (1987), Ernesto Basile e il Liberty a Palermo, Herbita, Palermo.

La Duca, R. (1964), Cave di tufo nel palermitano. G. Denaro, Palermo.

Marconi P., (1999), Materia e significato. La questione del restauro architettonico, Laterza, Bari-Roma

Pirrone G., (1989), Palermo una capitale. Dal Settecento al liberty, Electa, Milano.

Vitrano R.M., (2000), Architettura e memoria storica, Bonfardino, Palermo.

Vitrano R.M., (2005), Palermo - Recupero e Conservazione del Costruito storico, Editecnica, Palermo.

Vitrano R.M., (2015), Palermo. Il patrimonio architettonico come risorsa, in Palermo Città delle Culture. Contributi per la valorizzazione di luoghi e architetture a cura di Giovanni Fatta, 40due edizioni, pp.69-80.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

REMOVING ART NOUVEAU ORNAMENTAL ELEMENTS FOR FURTHER RESTORATION. METHODOLOGY OF INTERVENTION

DESMONTAJE DE ELEMENTOS ORNAMENTALES MODERNISTAS PARA SU POSTERIOR RESTAURACIÓN. METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN

Pedro Enrique Collado Espejo, Javier Augusto Domínguez Alcoba, Javier Enríquez Arriano

Pedro Enrique Collado Espejo, Universidad Politécnica de Cartagena, pedroe.collado@upct.es
Javier Augusto Domínguez Alcoba, Universidad Politécnica de Cartagena, javier.dominguez@upct.es
Javier Enríquez Arriano, Arquitecto Técnico, jea.arquitecnico@gmail.com

ABSTRACT

Art nouveau architecture is characterized by the abundance of decorative motifs inspired primarily by nature, both in facades and interior spaces of buildings. Therefore, when we project a restoration or integrated conservation of a art nouveau building, intervention criteria are subject to the presence of unique ornamental elements, such as pavements of hydraulic tiles with different designs, cladding of tiles, coatings with polychrome wood, large size and weight steps, highly decorated curved railings, woodworks and wrought iron with unique decorations, windows, ceilings, colorful false ceiling moldings, etc. Moreover, in most cases, all these unique and of great heritage value elements must be removed carefully to proceed to its proper restoration and protective treatment to ensure its proper preservation.

This paper presents the methodology created to verify and monitor the dismantling, sorting and cleaning, storage, protection and storage of the assets of the LLagostera House, art nouveau building in Cartagena, which presented a great decorative richness of the interior spaces but, since only its facade was protected, it would be subjected to a complete interior demolition, then proceeding with the construction of a building that joins the historic facade. In this case, the criterion for the collection of unassembled elements, control of cleaning processes and preventive treatment, and the criterion for adequate protection, transfer and storage, together with an inventory that would allow for proper collection and classification of materials and containers in which these elements would be deposited must ensure proper recovery and restitution in the new building. Therefore, the methodology which was implemented for disassembly, cleaning and storage of the decorative motifs of the LLagostera House in Cartagena can be used in similar cases

Keywords: Disassembly, storage, art nouveau ornamentation, Cartagena.

RESUMEN

La arquitectura modernista se caracteriza por la abundancia de motivos decorativos inspirados principalmente en la naturaleza, tanto en fachadas como en los espacios interiores de los edificios. Por tanto, cuando se proyecta una restauración o conservación integral de un edificio modernista los criterios de intervención están supeditados a la presencia de elementos ornamentales singulares, como pueden ser los pavimentos de baldosas hidráulicas con diferentes diseños, aplacados de azulejería, revestimientos con madera policromada, peldañeados de gran tamaño y peso, barandillas curvas muy decoradas, carpinterías de madera y forja con decoraciones singulares, vidrieras, plafones, coloridas molduras en falsos techo, etc. Además, en la mayoría de las ocasiones, todos estos elementos singulares y de gran valor patrimonial deben ser desmontados cuidadosamente para proceder a su correcta restauración y tratamiento protector que garantice su correcta conservación.

Este trabajo presenta la metodología creada para verificar y controlar los procesos de desmontaje, clasificación y limpieza, acopio, protección y almacenamiento de los elementos patrimoniales de la Casa LLagostera, edificio modernista de Cartagena, que presentaba una gran riqueza decorativa en los espacios interiores pero que, dado que únicamente tenía protegida la fachada, sería sometido a una demolición interior completa, procediendo posteriormente a la construcción de un edificio al que se une la fachada histórica. En este caso, el criterio de recogida de elementos desmontados, el control de los procesos de limpieza y tratamiento preventivo, así como el criterio para su adecuada protección, traslado y acopio, junto con la realización de un inventario que permitiese la correcta recogida y clasificación de materiales y contenedores en que se depositarían estos elementos deben garantizar la correcta recuperación y su restitución en el nuevo edificio. Por tanto, la metodología que se implantó para el desmontaje, limpieza y almacenamiento de los motivos decorativos de la Casa LLagostera de Cartagena puede servir para casos similares.

Palabras clave: Desmontaje, almacenamiento, ornamentación modernista, Cartagena.

Figura 1. Fachada principal de la Casa Llagostera (*autor: José Antonio Rodríguez)* y detalles de la decoración cerámica. (autor: P.E. Collado)

1. INTRODUCCION. LA CASA LLAGOSTERA EN CARTAGENA

El edificio conocido como "Casa LLagostera", en Cartagena (Región de Murcia), se ubica en la calle Mayor nº23, en pleno Conjunto Histórico de la ciudad. Es (o era, como veremos más adelante) uno de los edificios más representativos de la arquitectura modernista de Cartagena y, a decir del historiador Fco. Javier Pérez Rojas *"el edificio con la fachada más original y hermosa de la arquitectura murciana del siglo XX".* D. Esteban LLagostera Puntí y su esposa, Dña. Julia Molina Macabich, eran una familia de comerciantes catalanes afincados en Cartagena y que pertenecían a la influyente burguesía cartagenera de principios del siglo XX. Inicialmente vivían en la villa conocida como el "Huerto de las Bolas", situada en las proximidades del barrio cartagenero de Los Dolores, que había sido diseñada y construida por el arquitecto modernista de origen catalán D. Víctor Beltrí y Roqueta. En noviembre de 1913, D. Esteban LLagostera le encarga a Beltrí el proyecto para *"derribar y reconstruir una casa formando una sola y única finca"*, que hoy conocemos como "Casa LLagostera", pues se trataba de la construcción de un único edificio en lo que eran los números 37 y 39 de la antigua calle Isaac Peral, actual calle Mayor de Cartagena. El edificio, del que actualmente sólo se conserva la fachada principal (el resto se ha demolido), era una construcción de planta baja dedicada a la venta de tejidos, más tres plantas de viviendas y cubierta transitable, ubicándose la familia LLagostera en la 1ª planta.

Según la ficha nº 97 del PEOPCH de Cartagena, dedicada a la Casa LLagostera, se trata de un edificio de 1.706 m² construidos, catalogado como «residencial especial o palaciega». La fachada principal recae a la Calle Mayor, con una longitud de 24,37 m. siguiendo el habitual esquema cartagenero de miradores laterales y balcones centrales que la dividen en tres ejes verticales. En las balconadas encontramos lo que hace de este edificio una obra tan peculiar: una decoración a base de cerámica pintada en vivos colores, obra del ceramista y pintor Gaspar Polo, con motivos mitológicos, ornamentación floral y escudos de armas. Esta cerámica fue realizada en la "Fábrica de azulejos de Onofre Valdecabres", en Quart de Poblet (Valencia), de la que Gaspar Polo era Director Técnico. En las balconadas aparecen representadas las figuras mitológicas de Mercurio (1ª planta) y Minerva (2ª planta), a la que Pérez Rojas le atribuye cierto parecido al estilo de Miguel Ángel, probablemente por su corpulencia. Se trata de los símbolos del comercio y la sabiduría, en clara alusión a la labor de comerciantes de la familia. A ambos lados de Mercurio aparecen los escudos de Manlleu y Cartagena, lugares de origen y trabajo de la familia Llagostera, y flanqueando a Minerva los escudos de Barcelona y Murcia. Y en la 3ª planta, el escudo de España. Hay que destacar que los escudos de España y Murcia fueron desprovistos de su corona durante la segunda república y nunca fueron repuestas. Los escudos están enmarcados en una rica vegetación de hojarasca, predominando los colores verde y negro, estando separados los escudos y divinidades por puertas de madera acristaladas. Destacan

Figura 2. Desmontaje y acopio inicial de piezas de alicatado en el interior de la Casa LLagostera. (P.E. Collado)

también las barandillas de forja con la representación de una flor de pétalos puntiagudos, como los realizados por el arquitecto Víctor Beltrí en otras obras como la escalera interior de la casa Maestre o los balcones del Gran Hotel. Esta singular decoración de la fachada se remata con una cornisa curva revestida con azulejería representando motivos florales y, en el borde interior del recuadro de Mercurio, aparece la fecha de 1916 y la firma de Gaspar Polo, por lo que ese año sería el de la terminación de la construcción del inmueble.

Interiormente, el edificio se comunicaba verticalmente a través de una escalera principal y una escalera de servicio, destacando una serie de patios, de pequeñas dimensiones, que servían de luz y ventilación natural a todas las estancias interiores. Se conservaban las columnas de fundición, de finales del siglo XIX y fabricadas en Barcelona, y el zócalo de piedra artificial de la zona de la entrada de servicio, el cual se encontraba recubierto de azulejo con motivos florales y una cenefa con dragones. La distribución de las tres plantas vivienda era idéntica, estando compuestas por 12 estancias de diferentes usos (dormitorios, salones, comedores…), 2 aseos, un baño, cocina y 2 pasillos separados por un pequeño distribuidor. Siendo la planta 1ª la de mayor riqueza ornamental y mejores calidades en los acabados (carpinterías, molduras, plafones, pavimentos…) debido a que era la vivienda de la familia Llagostera; las plantas 2ª y 3ª, aunque con menos relevancia, también presentaban riqueza ornamental a nivel de azulejería.

2. PUNTO DE PARTIDA. SE APRUEBA LA DEMOLICIÓN INTERIOR DEL EDIFICIO

En los años setenta del pasado siglo XX, la Casa LLagostera tuvo que ser apuntalada interiormente debido a su precario estado de conservación y en 1978 se intervino en la fachada principal. En los siguientes años padeció un largo proceso de abandono, sufriendo incluso actos de vandalismo e incendios en el interior por ocupaciones ilegales. Posteriormente, el local de planta baja tuvo varios dueños, entre ellos el Hospital de la Caridad y "El Gran Bar", muy apreciado hasta su cierre. En octubre de 2008, la Junta de Gobierno del Ayuntamiento de Cartagena aprobó el "*Plan Especial de las Edificaciones sitas en Calle Mayor, 21 y 23 y Plaza del Rey, 16 de Cartagena*", en el que se recoge que el edificio *"(...) se encuentra en un estado de conservación bastante deficiente, presentando un avanzado estado de deterioro en toda su estructura, en general (...)".* Este Plan Especial incluye la protección integral de la fachada de la Casa LLagostera

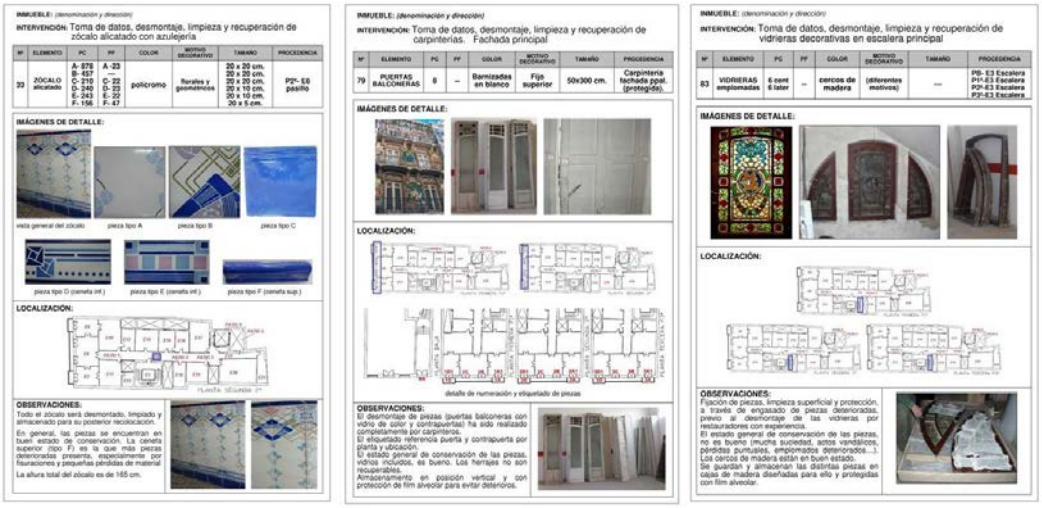


Figura 3. Ejemplo de fichas de elementos a desmontar. A la izquierda la ficha de desmontaje del alicatado del pasillo de planta 2ª. En el centro, la ficha de carpinterías en fachada principal. A la derecha, la ficha de la vidriera de escalera.

(por tener un Grado de Protección 2, según ficha 97 del PEOPCH) pero permite la demolición del resto del edificio, y su reconstrucción para albergar viviendas y apartamentos además de un aparcamiento en el sótano, al que se accederá por la Plaza del Rey. Además, se especifica que *"(...) previo a la demolición de los inmuebles, se deberán desmontar, para su posterior reutilización, los siguientes elementos: (...) FINCA Nº 23 de Calle Mayor (Casa LLagostera): Escalera principal de acceso a las viviendas (barandillas, pasamanos, azulejería y ventanas). Azulejos de los pasillos principales de las viviendas (en todos los pisos). Azulejos de patios. Todos estos elementos serán reutilizados en la reconstrucción de las fincas bien en su totalidad (como es el caso de las escaleras del Nº 23) o de forma testimonial, empleando aquellas piezas que se encuentren en buen estado de uso (pavimentos, azulejos, carpinterías, vidrieras, etc.)."*

Con estos condicionantes, a lo largo del primer semestre de 2010 la empresa constructora TRESSA S.A. procedió al desmontaje de los elementos ornamentales modernistas del interior de la Casa Llagostera para su posterior restauración y reutilización en el nuevo edificio que se pretendía construir con una metodología que se explicará en esta ponencia.

Hay que tener en cuenta que, en general, los proyectos de intervención en la arquitectura histórica recogen un análisis histórico-cultural, constructivo y de deterioros bastante completo del edificio en cuestión, además de una descripción, justificada, de los criterios y métodos de intervención para la recuperación y conservación del inmueble. Por otra parte, la arquitectura modernista se caracteriza por la presencia de elementos decorativos, singulares en la mayoría de los casos, y de gran riqueza ornamental; elementos que deben ser cuidadosamente tratados y que, en muchas ocasiones, deben ser desmontados para su correcta restauración y tratamiento protector que garantice su conservación. Sin embargo, no suele ser frecuente que en estos proyectos se incluya una metodología que permita determinar y controlar cómo deben realizarse estos procesos de desmontaje, acopio, tratamiento y posterior recolocación de estos elementos. No suele establecerse un protocolo técnico y científico de actuación y catalogación de elementos patrimoniales, confiando a la improvisación y la buena "voluntad" de los técnicos y personal encargado de la obra el resultado final de la intervención. afortunadamente, en el caso de los desmontajes realizados en la Casa Llagostera sí se pudo establecer ese protocolo de actuación, como veremos a continuación.

3. DESMONTAJE DE ELEMENTOS ORNAMENTALES MODERNISTAS. METODOLOGÍA

Como se ha comentado, la demolición del volumen interior de la Casa LLagostera para dejar sólo en pié la fachada y proceder posteriormente a la reconstrucción del edificio y reutilización de los elementos modernistas

Figura 4. Detalle del proceso de limpieza, clasificación y protección, en cajas de PVC, de piezas de baldosa hidráulica (J. Enríquez) y la ficha correspondiente del proceso a seguir para el solado de una de las salas de la Casa Llagostera.

desmontados obligó a definir un protocolo de actuación que garantizase, en primer lugar, una correcta y exhaustiva toma de datos (fotografías, dibujos, detalles, etc.) de la ubicación y estado de conservación de todos los elementos ornamentales y singulares presentes en el interior del inmueble y que debían ser conservados, identificando los que se considerasen originales de los contemporáneos (fruto de intervenciones de reparación). En segundo lugar, se debían determinar y catalogar los elementos a conservar (aplacados de azulejería cerámica decorativa, aplacados de madera policromada, pavimentos de baldosas hidráulicas con diferentes dibujos, peldañeados de mármol de gran tamaño y peso, barandillas de forja y pasamanos de madera en tramos rectos y curvos con decoraciones singulares, carpinterías de madera ornamentada, vidrieras de diferentes tamaños, plafones, molduras, etc.); en este caso, la decisión era tomada por un equipo interdisciplinar compuesto por personal técnico del Ayuntamiento de Cartagena, la dirección técnica de la obra, una arqueóloga contratada por la propiedad y técnicos de la constructora. En tercer lugar, hay que definir cómo se procederá para el correcto desmontaje, clasificación y acopio. Cada elemento tiene unas características técnicas y constructivas que debían tenerse en cuenta a la hora de definir el sistema de desmontaje y posterior acopio (parece obvio que no es lo mismo desmontar un zócalo de azulejos cerámicos decorativos que un pavimento de baldosa hidráulica, por mucho que la ornamentación sea parecida). En cuarto lugar, y una vez acopiados los elementos y piezas a reutilizar, debía definirse cómo se controlarían y verificarían los diferentes procesos de limpieza y tratamiento preventivo a que debían someterse estos elementos singulares (tratamientos que sí estaban definidos en el proyecto de intervención). Por último, y en espera de la reconstrucción del edificio y la recolocación de los elementos desmontados, se debía definir cómo debían protegerse, una vez limpios y tratados, todos estos elementos patrimoniales para su posterior manipulación, traslado y acopio en un almacén con las suficientes medidas de seguridad. Por una parte debía garantizarse la seguridad de la sala destinada a almacenamiento, con un sistema de vigilancia y cierre de seguridad, y por otra parte, la seguridad del acopio de material, es decir, que las cajas elegidas como contenedores fuesen correctamente apiladas. Todas estas operaciones debían completarse con un detallado inventario que recogiese y clasificase todos los materiales y pequeños contenedores empleados como garantía de la correcta recuperación de todos los elementos patrimoniales y su restitución al nuevo edificio.

Por tanto, la actuación se inicia con una correcta y exhaustiva toma de datos que incluye tomar la decisión de qué elementos patrimoniales deben ser conservados y cuáles no, en base, principalmente a su calidad y estado de conservación. Para ello, y dado que

Figura 5. Detalle del acopio definitivo, en el almacén, de los pavimentos y alicatados cerámicos desmontados y una vez limpios, clasificados y protegidos. Las cajas de PVC están etiquetadas y apiladas con un máximo de 4 cajas. El pasillo que se ha dejado entre filas de cajas permite el control periódico y la manipulación de éstas, si fuera necesario. (J. Enríquez)

estamos trabajando en arquitectura histórica, la recomendación es que se recuperen todos los elementos singulares presentes en el edificio, renunciando únicamente a aquellos elementos cuyo desmontaje suponga poner en peligro a los operarios encargados de esta tarea (evidentemente, en este caso es fundamental analizar y elegir bien los medios auxiliares que pueden usarse). Hay que identificar y realizar una designación individualizada de las distintas salas y estancias de que se compone el edificio, numerando las mismas con un código. En nuestro caso, se decidió utilizar el siguiente código: dependiendo de la planta en la que se encontrase la estancia, el código empezaba con PB (si era en planta baja), P1 (para planta 1ª), P2 (planta 2ª) y así sucesivamente; a continuación una E mayúscula que indica que se trata de una estancia (ya sea habitación, gabinete, comedor, baño, escalera, zaguán, hall, pasillo…), a continuación se añade un número, que irá del E1 al E22 (había 22 estancias por planta) según un recorrido previamente establecido en planos de planta que se iniciaba en la entrada al inmueble y seguía el sentido de acceso al mismo. A continuación se define quién debe realizar el exhaustivo reportaje fotográfico (en algunos casos puede incluir una limpieza superficial de estancias y elementos a fotografiar) y los planos necesarios y quién debe controlar ese trabajo. Lo lógico es que la toma de datos se haga en la fase de estudio del edificio y la realicen los técnicos redactores del Proyecto. Si estamos en fase inicial de ejecución de las obras, la toma de datos debería ser responsabilidad de la dirección facultativa de las obras (en el caso de la Casa Llagostera, la realizó el equipo interdisciplinar comentado anteriormente). Esta toma de datos debe servir para definir también la ubicación y estado de conservación de todos los elementos a conservar, identificar y diferenciar las piezas originales de las que son contemporáneas y la técnica tradicional de colocación de éstas. En el caso de elementos desmontados y que deberán recolocarse con exactitud en su lugar original (como ocurría con las distintas piezas que configuraban la escalera principal, en nuestro caso), debe realizarse un levantamiento topográfico y unos planos de replanteo y detalle lo más exactos y claros posible.

Con la toma de datos se elaboran unas fichas definiendo completamente los elementos a desmontar y conservar; en nuestro caso, aplacados de azulejería cerámica decorativa, aplacados de madera policromada, pavimentos de baldosas hidráulicas con diferentes dibujos, peldañeados de mármol de gran tamaño y peso, barandillas de forja y pasamanos de madera en tramos rectos y curvos con decoraciones singulares, carpinterías de madera ornamentada, vidrieras de diferentes tamaños, plafones, molduras, etc. Estas fichas incluyen cómo debe procederse para su correcto desmon-

taje, clasificación, método de limpieza elegido en base a las características del material y el sistema de acopio (tipo, dimensiones y resistencia de las cajas a utilizar) antes de su traslado al almacén.

Por ejemplo, en el caso de piezas de azulejería, debe comprobarse la calidad del material y del mortero de agarre. En los edificios históricos suele ser mortero pobre de cal y arena o mortero de yeso, el cual, unido a la presencia de humedad capilar en los muros de planta baja, suele facilitar, con poco esfuerzo por parte del operario encargado de ello, la extracción de los azulejos de manera individual y segura (para ello, el operario, coloca la mano, sujetando el azulejo frontalmente y luego inserta la picoleta por detrás dando un ligero golpe y haciendo un poco de presión, de este modo se extraen uno por uno cómodamente y con parte o la totalidad del mortero de agarre). En el caso de azulejos deteriorados, puede ser necesario proteger la cara expuesta del elemento con papel japón y resina acrílica diluida para evitar desconchados o posibles roturas en el proceso de desmontaje. Otro dato a tener en cuenta es analizar las juntas entre piezas para decidir si debe realizarse previamente una limpieza mecánica de éstas para facilitar la extracción de los azulejos. Desmontadas las piezas del mismo paño se amontonan a pie de obra para posteriormente ser acopiados y agrupadas por tipologías. Posteriormente se introducen en cubas con agua destilada (para el desalado o eliminación de sales solubles contenidas en las piezas) durante al menos un día y posteriormente se cepillan manualmente, por medio de espátula y cepillos hasta limpiarlas y hacerles desaparecer el mortero de agarre. En este punto se determina qué piezas deben ser consolidadas (pequeñas fracturas que se corrigen con inyección de consolidante) y/o estucadas con reintegración cromática (en el caso de lagunas del material). Una vez las piezas limpias y libres de mortero se disponen en cajas, perfectamente etiquetadas e identificado el material, separando individualmente cada elemento por una lámina de "foam" (lámina de espuma de polietileno expandido, de 3 mm como mínimo) o geotextil (lámina de fibra de poliéster de, al menos, 300 gr/m^2), evitando con ello las rozaduras entre la parte vidriada y las losas. Una vez dispuestas las piezas en cajas, éstas se acopian en lugar seguro para su posterior traslado al almacén (en el caso de que éste se encuentre fuera del edificio en el que se interviene). Es importante decidir cuántas cajas pueden apilarse (en base al peso y características del material); lo normal es usar cajas de PVC, de las que suelen usarse en la agricultura, y se apilan un máximo de cuatro (en el caso de piezas frágiles, como pueden ser vidrieras, lo ideal será confeccionar cajas de madera de tamaño ajustado a éstas).

La metodología para la intervención en pavimentos de baldosa hidráulica y/o baldosa cerámica, suele ser semejante a la comentada para la azulejería (en la Casa Llagostera fue así). Cuando se extraen las piezas, se introducen en cajas de PVC, a pie de obra, debidamente identificadas y etiquetadas, para su traslado a la zona de limpieza por medios mecánicos (radiales) y manuales de la misma forma descrita anteriormente.

En el caso de desmontajes de elementos de forja, como la barandilla de la escalera de la Casa LLagostera, suele conllevar la fragmentación de la misma por tramos, por lo que deben aprovecharse siempre los puntos de ensambladura y/o soldadura del montaje original (la separación se hace con radial y debe extremarse el cuidado para que no se produzcan quemaduras en el pasamanos de madera, o un incendio, por chispas eléctricas). Un posible etiquetado y clasificación será en sentido ascendente, desde el arranque en planta baja, y puede diferenciar elementos rectos, con un código compuesto de una T (tramo), seguida de un guión y un número correlativo; en el caso de elementos curvos, el código es similar pero con una C (curvo). La clasificación y etiquetado se realiza, en cada elemento, con el código prefijado y la etiqueta envuelta en cinta transparente para su protección. Para el pasamanos de madera (se recomienda su desmontaje con anterioridad al desmontaje de la barandilla metálica), la separación se hace por los puntos originales de ensambladura de piezas, y deben protegerse, por ejemplo, envolviendo las piezas desmontadas en film alveolar (plástico de burbujas) para evitar su deterioro en el traslado o en el propio almacenaje.

Para las vidrieras (piezas muy delicadas y con un valor artístico normalmente muy alto), lo primero será valorar su estado de conservación. En caso de considerar que presentan un estado de degradación y deterioro importante, con pérdida de piezas de vidrio, deberá valorarse la posibilidad de realizar, previamente al desmontaje, un trabajo de consolidación, fijación de elementos y protección a través del engasado de su superficie, debiendo realizar previamente una limpieza superficial para evitar la estabilización de la capa de suciedad. Una vez aplicado el tratamiento, se desmontarán las vidrieras de sus marcos, que suelen ser de madera, para proceder a su etiquetado, estabilización y protección con film alveolar, pasando al acopio en cajas de madera realizadas para tal fin (con las dimensiones y formas acordes a la vidriera a almacenar), como se hizo con la vidriera de la escalera principal de la Casa Llagostera.

Las carpinterías de madera, tanto en fachada (puertas balconeras, ventanas y contraventanas) como en interiores, deben ser inspeccionadas cuidadosamente para determinar el grado de deterioro que presenten (posible ataque de xilófagos, pudrición, zonas faltantes, piezas de cerrajería, como fallebas, deterioradas o inexistentes, etc.) y la posibilidad de su recuperación y adaptación, en el caso de elementos de fachada, a las necesidades de aislamiento térmico y acústico propias de estos elementos. El código de etiquetado puede realizarse en sentido ascendente y con una nomenclatura de derecha a izquierda, por medio de una porción de papel con el código prefijado y envuelto en cinta transparente y film alveolar para su correcta protección. Este código puede consistir en la señalización de la planta (B, 1, 2 o 3) seguida de una letra (A-D) identificando la estancia y, en los casos necesarios, un número, y todo ello con la correspondencia en planos de planta y alzados. En el caso de carpinterías de madera, la intervención suele ser en taller (en ocasiones instalado en el propio edificio a restaurar) por lo que en proyecto ya suele contemplarse su análisis, etiquetado, desmontaje y tratamiento para su posterior colocación en el lugar original.

Una vez realizadas las diferentes fichas que definen la intervención hay que decidir quién o quienes realizarán los trabajos y quién el control de todos los procesos (desmontaje, limpieza, clasificación, posible consolidación, acopio...) incluidos en las distintas fichas. En este caso, la colaboración de los responsables de la empresa constructora es fundamental. El jefe de obra debe proponer a la dirección facultativa, como máxima responsable de las obras, los operarios que realizarán los diferentes procesos en base a la especialización de éstos, especialmente para los trabajos de limpieza y consolidación, en general, y para los desmontajes con cierta dificultad (por ejemplo, los de las vidrieras, los de elementos de forja que deban ser cortados o piezas muy adheridas al soporte). Además, se debe nombrar un responsable del control diario de los procesos y un supervisor de todos los trabajos, aspectos que deben estar contemplados en las fichas de intervención con los correspondientes apartados para firmas y observaciones. Lo recomendable es que el responsable del control diario de los procesos sea el jefe de obra o un técnico de la constructora con especialización acreditada (como arquitecto, arquitecto técnico, arqueólogo, licenciado en bellas artes...) y que el responsable de supervisarlo todo sea un miembro de la dirección facultativa. Sólo de esta manera se pueden minimizar los riesgos, tanto para la seguridad de los operarios como para la integridad de las piezas ornamentales que se desmontan, que siempre existen en este tipo de operaciones.

Otro aspecto a destacar es la correcta elección del almacén en el que se deben guardar y proteger las cajas que contienen los elementos patrimoniales desmontados y restaurados, así como el protocolo para la colocación, dentro de la sala-almacén de las diferentes cajas (de madera, en distintos tamaños, y de PVC) y elementos embalados, todo adecuadamente clasificado y etiquetado. Por ejemplo, en el caso del desmontaje de elementos decorativos de la Casa Llagostera se acopiaron 280 cajas de PVC que están perfectamente identificadas, con su etiquetado correspondiente, y con los datos contenidos en la Ficha de Inventario de Almacén. La sala debe estar en un lugar lo más próxi-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 413-422| isbn: 978-84-16325-26-9 |

mo posible al edificio (para minimizar el riesgo de accidente en el traslado) y convenientemente acondicionado, es decir, con puertas de seguridad y de dimensiones que permitan la entrada y salida de vehículos de tamaño medio (como furgonetas o pequeños camiones que serán los que se usen para trasladar las cajas). Además, para el acopio correcto de cajas se puede fijar una numeración correlativa y por elementos similares, indicando además el número de inventario de los elementos que contienen. Estas cajas pueden ser apiladas de cuatro en cuatro para evitar que el peso excesivo pueda afectar a su estructura y producir nuevos deterioros en las piezas ya restauradas, dejando también pasillos o calles entre los alineamientos de las cajas para que se puedan comprobar, reubicar o extraer con cierta facilidad. Por tanto, la sala-almacén debe ordenarse y distribuirse según la numeración y etiqueta de las cajas referenciadas con el inventario de material desmontado (Ficha de Inventario de Almacén), agrupando cajas de PVC con azulejería, materiales de carpintería, cerrajería, las cajas especiales de madera de las vidrieras, etc.

Por último, hay que definir un sistema de registro y catalogación de los elementos intervenidos. Lo más operativo suele ser la elaboración de una Ficha por elemento patrimonial desmontado, siendo cada una de éstas una hoja del inventario total. En estas fichas se pueden contemplar los siguientes parámetros: localización del inmueble, intervención realizada, nº de inventario, denominación del objeto inventariado (en el caso de azulejería se detallaría si es decorada o lisa, en cuadrado o en cartabón, si es moldura, o rodapié….), nº de piezas de cada elemento (si están completas irá en el apartado PC y si están fragmentadas en el apartado FRAG), el color (si es monocromo se indica el color específicamente), el motivo decorativo, el tamaño del elemento, la ubicación (planta y número de la estancia), la imagen del elemento, su localización, y un apartado de observaciones (donde se destacan características del elemento inventariado y recomendaciones para su desmontaje y tratamiento posterior).

4. CONCLUSIONES

Lo que se ha expuesto es una metodología, técnica y científica, creada para que se pudiera verificar y controlar los procesos de desmontaje, clasificación y limpieza previstos inicialmente, así como el adecuado acopio, protección y almacenamiento de elementos de interés patrimonial que estaban presentes en un edificio modernista tan singular como la Casa LLagostera de Cartagena, en la Región de Murcia. Un edificio que presentaba una gran riqueza ornamental, tanto en fachada como en el interior del inmueble, pero que como únicamente tenía protegida la fachada, iba a ser sometido a la demolición interior completa, para proceder posteriormente a la construcción de un nuevo edificio al que se adosa la fachada histórica que sí se mantenía.

Afortunadamente, la aprobación de un Plan Especial para autorizar el derribo del interior del inmueble incluyó la obligación de que *"(...) previo a la demolición de los inmuebles, se deberán desmontar, para su posterior reutilización, los siguientes elementos (...)"*, incluyendo la mención a todos los elementos decorativos del edificio modernista. Para ello, se tuvo que implantar una metodología que permitiese identificar qué y dónde se encontraban esos elementos que había que desmontar, cómo hacerlo y los criterios para controlar todo el proceso, desde la inicial identificación de los materiales a desmontar hasta su ubicación en el almacén. Es este caso, la decisión de qué técnico/s debe/n hacerse responsable/s del proceso y cómo documentar toda la actuación es la base para el éxito o fracaso de la intervención.

Por tanto, la correcta clasificación, almacenaje y control periódico de todos los elementos ornamentales que fueron desmontados, y que ahora se encuentran protegidos, debería garantizar su correcta recuperación y restitución en el nuevo edificio que aún no se ha construido. A la vista del resultado de esta intervención, pensamos que la metodología que se desarrolló para el desmontaje, limpieza y almacenamiento de los motivos decorativos del interior de la Casa LLagostera de Cartagena puede servir para casos similares, tanto en el ámbito de la Región de Murcia como fuera de ella.

5. BIBLIOGRAFÍA

Cegarra G., Morales S. (2005). Adelante siempre: arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 - Cartagena 1935). Edita Colegio Oficial Arquitectos de Murcia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Cegarra G., Sánchez E. (2015). Cartagena Rutas Modernistas y Art Decó. Edita Libros Mablaz. Cartagena.

Collado P.E., Domínguez J.A., Enríquez J. (2012). "Metodología para el desmontaje, clasificación, limpieza, protección y almacenamiento de elementos patrimoniales para su posterior recolocación". En 4º Congreso de Patología y Rehabilitación de Edificios PATORREB 2012. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. Santiago de Compostela, p. 189 (resumen), texto completo en CD-ROM código R613.

Enríquez J. (2011) "Casa LLagostera en Cartagena. Análisis histórico, constructivo y de patologías. Proceso de desmontaje de elementos patrimoniales". En XXII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia. Ediciones Tres Fronteras. Murcia, pp. 81-93.

Pérez F.J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional. Murcia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ONOFRE VALLDECABRES: CERÁMICA MODERNISTA VALENCIANA EN CARTAGENA

ONOFRE VALLDECABRES: ART NOUVEAU VALENCIAN CERAMICS IN CARTAGENA

José Antonio Rodríguez Martín, Andrea Moreno Martín

José Antonio Rodríguez Martín, jarm.at@gmail.com
Andrea Moreno Martín, andrea.moreno@uv.es

RESUMEN

La cerámica arquitectónica tuvo, en Cartagena, un desarrollo muy similar al resto del levante peninsular, fruto del auge en número y calidad de las producciones que se desarrollaron, sobre todo, en la Comunidad Valenciana. Ya en el siglo XIX el azulejo seriado es utilizado en Cartagena en sotobalcones y decoraciones puntuales de interiores. Pero es en la etapa modernista cuando tuvo su cénit y, además del uso masivo de azulejo seriado, se introdujeron también los paneles decorativos realizados por pintores cerámicos. La empresa "Onofre Valldecabres y hermano" fue una importante fábrica de azulejos de Quart de Poblet (Valencia), que ha sido muy poco estudiada y de la que apenas hay referencias. En Cartagena se conocía exclusivamente por su fachada en la Casa Llagostera, pero las investigaciones realizadas recientemente demuestran que Onofre Valldecabres estuvo presente en Cartagena más allá de esa obra. Esta comunicación pretende dar a conocer la historia de la fábrica, de sus protagonistas, el tipo de producción que realizaban así como el repertorio de azulejos que existen en Cartagena y en la comarca del Campo de Cartagena realizados por este destacado ceramista valenciano.

Palabras clave: Quart de Poblet, Cartagena, cerámica, fábrica azulejos, Valldecabres.

ABSTRACT

Architectural ceramics in Cartagena had a very similar development to the rest of the Spanish Mediterranean facade, as a result of the rise in number and quality of the productions that were developed, especially, in Valencia. In the 19th century the serial tile is used in Cartagena in "sotobalcones" [underbalconies] and punctual decorations of interiors. But it is during the art nouveau stage when it had his zenith. Thus, besides the massive use of serial tiles, decorative panels realized by ceramic painters were also introduced. The company "OnofreValldecabres y Hermano" was an important tile factory of Quart de Poblet (Valencia), which has been very slightly studied and has hardly references. In Cartagena it was known exclusively by itstile front in the Casa Llagostera, but recentresearch shows that OnofreValldecabres was present in Cartagena beyond this work. This communication tries to approach the history of the factory, its protagonists, the type of production that they made as well as therepertoire of tiles that exist in Cartagena and in the region of the Campode Cartagena, realized by these outstanding Valencian ceramists.

Keywords: Quart de Poblet, Cartagena, ceramics, tile factory, Valldecabres.

1. LA INDUSTRIALIZACIÓN DE QUART DE POBLET (MEDIADOS DEL SIGLO XIX-PRINCIPIOS DEL SIGLO XX)

Quart de Poblet ha sido un pueblo eminentemente rural y agrícola hasta hace relativamente poco. En 1812 Quart contaba únicamente con 318 núcleos familiares que, en su mayoría (124 casos) eran arrendatarios agrícolas sin tierras; mientras el resto se dividían en 86 propietarios de bienes rústicos y casas, 42 propietarios de tierras y 66 propietarios de casas (Sanchis, 1991: 95-171). Sin embargo, ya entrado el siglo XIX Quart experimentó una incipiente industrialización como reflejan los datos del Padrón de 1860. En esta fecha, el municipio contaba con una población de 1656 personas y estaba compuesto por 584 unidades familiares. El 16% de sus vecinos desempeñaban oficios industriales (fabricante, ladrillero, pin-

Figura 1.- Izquierda: Anuncio del Catálogo de Azulejos Valldecabres, publicado en la Revista Comercial Ibero-Americana Mercurio, y diseñado por M. Campos (compilado en Dalla-Corte, 2012). Centro y derecha: Anuncios de Azulejos Onofre Valldecabres en la prensa de la época. Centro: Revista Alrededor del Mundo 1900; Derecha: Revista Alrededor del Mundo 1904

tor de azulejos, alfarero, cantero, etc.) y más del 10% se empleaba en el comercio, la industria alimentaria o los servicios (Sirera, 2012: 327-ss.). Hecho que también se advierte al consultar el diccionario geográfico de Madoz, quien quince años antes ya describía como junto con la producción agrícola (trigo, aceite, algarrobas, vino, cáñamo, seda, frutas y hortalizas), la industria local se hallaba en "un estado muy floreciente" con la existencia de tres fábricas de tejas y ladrillo, y tres molinos de harina (Madoz, 1845, vol.1: 291-292).

La producción de cerámica, ladrillos y tejas ha estado muy vinculada a la historia de la industrialización de Quart de Poblet y de sus pueblos vecinos, entre los que destacan Manises y Paterna. Y si una familia se distingue en esta coyuntura del Quart decimonónico, no es otra que la familia Valldecabres. Fue, precisamente, el patriarca de la familia, Juan Bautista Valldecabres Consergues (1816-1872), quien puso en marcha una de las primeras fábricas modernas de Quart. Fue una empresa de ladrillos que constituyó junto con sus familiares políticos, los hermanos Baltasar y Miguel Sanmartín. Este *rajolar* (vocablo valenciano que se emplea para denominar los ladrillares y/o tejares) se puso en funcionamiento en 1852; y ubicado frente a la Ermita de San Onofre, en unos terrenos contiguos al Camino Real de Madrid, hacía uso del agua de la acequia de Quart para elaborar la materia prima (Sancho, 1993: 45; Espinós, 2014: 18). Sin embargo, esta empresa aún siendo de las pioneras del municipio, no fue ni mucho menos la más importante. En este sentido, si destaca una empresa, esa es la fábrica de azulejos de uno de sus hijos: Onofre Valldecabres Sanmartín "*el tio Diputat*", dueño y fundador, en las últimas décadas del siglo XIX, de "Azulejos Valldecabres".

Iniciado el siglo XX, Quart había consolidado su producción industrial; pues además de la empresa de azulejos del tío Diputat, en el pueblo existían una decena de fábricas más (Coll, 1984: 129; Sancho, 1993: 45-48). Sus sobrinos, los hermanos Valldecabres Rodrigo gestionaron dos de ellas: Pepe, la fábrica de azulejos que se ubicaba en el Roll de Gràcia y que tras su prematura muerte en 1913, pasó en arriendo a su primo Onofre Molins; y Juan Bautista, "Baptistet", gestionó el *rajolar*, que heredó de su padre, y que funcionó en la Partida del Pont Catxo hasta 1928. Por otro lado, en el Camí de la Cautiva, se encontraba la fábrica de ladrillos de los hermanos Sanmartín (Amadeu "*el negret*", Pepe y Onofre). De camino a Paterna, en la bajada hacia el río, se ubicaba el *rajolar* de Onofre Sanmartín Sanmartín, "el cacauero". Otro *rajolar* se ubicaba en lo que hoy en día es la zona residencial de Elcano y pertenecía al tío Tou, Pepe Alcàcer Hueso. Y ya a mediados de la década de 1920, Onofre Navarro Hueso, "el Parrull", instaló un *rajolar* en la zona conocida como la Partida del Bracet.

El potencial industrial de Quart se completaba además con el molino y fábrica de arcilla, en la plaça del Pou, propiedad de Salvador Vila, que producía materia prima para la industria de la cerámica. Así como con otras tres empresas que producían baldosas hidráulicas: la de Josep Saus, en el paseo de la ermita; la de Josep Grafià en el paso a nivel y la de Onofre Morante, en la calle L'Alcota.

Figura 2.- Foto aérea de 1947-48 donde se aprecia la fábrica de Onofre Valldecabres y Hermano (España. Ministerio de Defensa. Archivo Histórico del Ejército del Aire Ref. 1-17990-3).

2. FÁBRICA DE AZULEJOS «AZULEJOS ONOFRE VALLDECABRES Y HERMANO»

En este entramado industrial, uno de los máximos exponentes de la industria local y referente en el sector de la cerámica arquitectónica fue la fábrica "Azulejos Onofre Valldecabres y Hermano", que alcanzó gran renombre, y cuya amplia producción fue muy apreciada en la época (Figura 1). Su fundador fue Onofre Valldecabres Sanmartín, hijo de J. B. Valldecabres Consergues, y en ella trabajaron distintas generaciones de Valldecabres..

La saga Valldecabres ha marcado la historia local al ser una de las familias más influyentes en la vida del municipio con disputas e intereses económicos y políticos, que han caracterizado el Quart de mediados y finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Son un ejemplo paradigmático para analizar el ascenso social de una familia que, sin ser la mayor rentista, supo diversificar su patrimonio y consolidarse como la más influyente y poderosa en el municipio desde mediados del XIX. La competencia y las rivalidades entre los hermanos Valldecabres alimentaron un caciquismo bicéfalo (Onofre era el líder republicano y Juan Bautista, el conservador) y dieron lugar a episodios de violencia entre sus correligionarios políticos, que coparon las páginas de los periódicos, como la conocida como "Nit dels morts" de 1903; así como a estratagemas económicas para hacerse con el control del patrimonio y las empresas familiares.

El origen del proyecto empresarial de Onofre Valldecabres Sanmartín se vincula precisamente a su vida personal y familiar. Él se había quedado sin el *rajolar* que su padre (J.B. Valldecabres Consergues) tenía en la Partida del Pont Catxo, y que pasó a manos del primogénito de la familia, su hermano Juan Bautista (siete años mayor). Ni si quiera con la muerte violenta del primogénito (asesinado en 1873), pudo hacerse con el *rajolar*, que desde entonces sería gestionado por su sobrino y también rival, Juan Bautista Valldecabres Rodrigo.

Las desavenencias políticas y empresariales en el seno de los Valldecabres, dividieron a la familia en dos secciones. La matriarca, Rosa Sanmartín Juan, se convirtió en gestora de la gran fortuna familiar, pues en apenas dos años (entre 1872 y 1873) habían muerto su marido y su primogénito. Fue entonces cuando su hijo Onofre se consolidó como dirigente de los liberales y con el beneplácito de su madre, accedió al control de parte de las empresas familiares. Por su parte, Onofre fundó su propia empresa a partir de la herencia que había recibido de su madre; y la fábrica se popularizó bajo la gestión de sus hijos Onofre y Emilio Valldecabres Pechuán como "Azulejos Onofre Valldecabres y Hermano".

Onofre Valldecabres Sanmartín (1843-1920), además de empresario, fue alcalde de Quart entre 1879 y 1880, y era conocido en el pueblo como el "*tio Diputat*", dado que tam-

Figura 3.- Imágenes de cerámica producida en Onofre Valldecabres y Hermano: 1. Fachada de la Casa Llagostera, firma de la fábrica en el panel cerámico. 2. Vista parcial de un de un banco del Huerto de Las Bolas con un azulejo completo de Valldecabres. 3. Reverso de azulejo de Valldecabres de un derribo en el Campo de Cartagena (Fotografía proporcionada por Gregorio Castejón Porcel) 4. Vista parcial de la cenefa del vestíbulo de la Casa Spottorno, en la calle Cañón de Cartagena, mismo diseño que el utilizado en un mueble modernista en Torre Nueva, cerca de Pozo Estrecho. (Fotografías José Antonio Rodríguez. JARM, salvo la número 3 ya nombrada)

bién ejerció ese cargo político de la administración provincial por el distrito de San Vicente-Torrente (fue elegido en 1882 y renovado en el cargo en 1892 y 1896).

La fábrica se situaba junto a la carretera de Madrid, a escasos doscientos metros de la ermita de San Onofre, e inició su actividad en el último tercio del siglo XIX (Figura 2). La empresa creó su propio sistema de producción, "el Sistema Valldecabres" y registró distintas patentes de invención entre 1891 y 1933, que pusieron en valor y prestigiaron su producción, que se exhibía por ferias y exposiciones internacionales. Tal y como hemos podido comprobar al consultar la documentación de la época del archivo histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM), la empresa realizó varios trámites: En 1891 solicitó la patente por cinco años de «un aparato inodorífero perfeccionado para retretres, etc. con uniones o enchufes sin barnizar o esmaltar». Aunque sin duda, su invención más destacada fue registrada tres años después, en 1894 cuando obtuvo la patente por un "procedimiento de fabricación de azulejos, sistema Valldecabres, con arcillas blancas o coloradas superpuestas" (referencia nº 16100). En 1901 fue solicitada la patente de "procedimiento mecánico y químico a la vez para fabricar los azulejos por el sistema Valldecabres, es decir, produciéndolos con revestimientos totales o parciales de arcillas y coloreadas de partes cerámicas, engobes o cualesquiera otras materias similares" (referencia nº 27238). Diez años después, en 1911, solicitaron otra patente por veinte años a nombre de Sres. Onofre Valldecabres y Hermano por otro procedimiento de fabricación de azulejos (referencia nº 51409).

Sin duda, Onofre Valldecabres y sus hijos fueron pioneros en el sector, y no sólo desarrollaron sistemas y productos propios sino que exportaron en gran cantidad y a todos los países del mundo ya desde la década de 1880. La empresa ganó renombre y sus producciones fueron muy apreciadas en la época como se advierte al consultar la hemeroteca de la época. Los anuncios de la empresa eran continuos ya desde final del siglo XIX (Figura 1)[1].

Los méritos y reconocimientos de sus productos fueron elogiados también en el extranjero. Precisamente en 1889 los azulejos Valldecabres fueron galardonados en Londres con un diploma de Honor como informaba el diario ABC en 1892. Diez años después, en diciembre de 1889, la Gaceta los citaba entre la lista de exportadores que formarían parte de la Exposición Nacional que se realizaría al año siguiente; y también estuvieron presenten en la exposición de París. A mediados de la década de 1880 publicaron un excelente catálogo ilustrado que remitían certificado a los interesados contra remesa de 12 pesetas; y años más tarde en los primeros años del siglo XX publicitaron su muestrario de productos con todas las novedades. En 1917 fueron premiados en la exposición de San Diego en California y su fama también llego a América.

La visión comercial de los Valldecabres les hizo diversificar producciones y abarcar distintos sectores de clientes: azulejos vidriados, mosaicos silicatos, baldosines vidriados, cemento portland, tejas, waters, mayólicas, macetas, columnas, platos, etc. Según publicita-

ban en prensa, sus azulejos, que eran los más baratos y con calidad garantizada: "No tienen rival en el mundo; Son radicalmente diferentes a sus similares" "con los esmaltes más suaves y más brillantes", y los rótulos publicitarios en mosaicos de azulejos "son los únicos, que los rayos ultravioleta no los destiñen…".

En su faceta de emprendedor e inventor, Onofre Valldecabres Pechuán también patentó en 1893 un procedimiento para anunciar mediante el uso de la linterna mágica (referencia nº 14944). Toda una revolución si tenemos en cuenta que la linterna mágica era un aparato óptico (precursor del cinematógrafo) que recibía imágenes del exterior y las proyectaba de nuevo hacia el exterior. Lo destacado de esta anécdota es que Onofre lo registró dos años antes de que los hermanos Lumière inventaran el cinematógrafo en 1895. Por otro lado, en su afán empresarial llegó incluso a ejercer como representante en España del Thérascope, un revolucionario invento del Instituto Médico francés que "curaba todas las debilidades de la vista", tal y como la prensa de 1907 publicitaba.

La empresa Azulejos Onofre Valldecabres y Hermano tenía la fábrica de producción en Quart y la sede central empresarial en Valencia. No obstante, a través de la hemeroteca hemos podido descubrir como con el tiempo cambiaron y ampliaron sus oficinas. Así en la última década del XIX la oficina central se encontraba en la calle Ruzafa nº 1 y el teléfono de contacto era el número 766. Más tarde en la primera década del siglo XX, abrió un sala de exposición/despacho en la calle Lauria nº 4 -entresuelo –, que abría de 9 a 13h. En 1911 las oficinas se trasladaron a la calle Feliz Pizcueta nº 22 -entresuelo. Años después, ya en 1917, abrirían sucursal en la plaza Pellicers nº7 y en la calle Salmerón nº 45; llegando a regentar también una oficina en la calle Septimania nº17 en Barcelona.

Azulejos Onofre Valldecabres y Hermano fue una de las fábricas con mayor renombre artístico en la industria valenciana, especialmente afamada por sus retablos cerámicos de azulejos barnizados. Prueba de su relevancia son los numerosos anuncios publicados en la prensa de la época y su destacada actividad exportadora. Entre sus producciones se pueden apreciar dos ejemplos sobresalientes en Quart: el zócalo de la actual Casa de la Cultura, la vivienda familiar de los Valldecabres o el retablo cerámico del Bautismo de Cristo de la iglesia de la Purísima, que donó el propio Onofre, siendo alcalde de Quart en 1880, tal y como se indica en la inscripción que conserva el panel cerámico. Uno de sus decoradores destacados fue Gaspar Polo, que realizó obras significativas como la fachada en azulejos de entubado de la casa Llagostera de Cartagena de 1916, con iconografía sobre el Comercio y la Industria, con Mercurio y Minerva (Pérez, 2012). También destaca como pintor, especialmente en los primeros años de la empresa, el señor Bou.

En la gestión de la empresa, participaron los hijos y nietos de Onofre. En primer lugar, le siguió su hijo Onofre Valldecabres Pechuán. Éste contrajo matrimonio pero no tuvo descendencia, y aún en vida, le cedió la propiedad de la empresa a su hermano Emilio. Con Onofre y Emilio la empresa alcanzó su apogeo en producciones, exportaciones y reputación. En la década de 1910 la empresa pasó a conocerse como "La Cerámica Española Azulejos Valldecabres S.A". Entrada la década de 1920 también se inició en el negocio familiar el hijo de Emilio, Onofre Valldecabres Malrás; aunque la empresa cesó la actividad a mediados de los años 30 y no tuvo continuidad después, ya que con la guerra civil esta rama de la familia Valldecabres marchó al exilio (Moreno y Olmos 2015: 78-79). Según parece, la fábrica de azulejos acabaría convirtiéndose en una cooperativa, la conocida como "La Colectiva de Azulejos La Industrial" de Quart de Poblet, bajo gestión de los antiguos trabajadores (Coll, 1984: 113).

3. LA PRESENCIA DE VALLDECABRES EN CARTAGENA

La producción de la empresa "Azulejos Onofre Valldecabres y Hermano" y posterior "La Cerámica Española Azulejos Valldecabres S.A" fue intensa durante los años que permaneció activa, exportando sus productos a distintos puntos de España e incluso de Hispano América. Diversos modelos atribuidos, por diseño, a la fábrica de Onofre se han localizado por los autores de esta comunicación en puntos tan distantes como Valladolid o Gerona, y documentados en la Habana (Cuba) (Pérez Guillén, 2004). Esto sólo es el principio de un estudio más riguroso sobre la producción de esta empresa que está ofreciendo muchas sorpresas, hasta ahora inéditas.

Figura 4.- Imágenes de cerámica producida en Onofre Valldecabres y Hermano: 1. Fachada de la Casa Llagostera, en calle Mayor de Cartagena. 2. Vista parcial de la cenefa de Villa Carmen, cerca de Pozo Estrecho, modelo que se repite en Villa Esperanza, en el Barrio Peral de Cartagena. 3. Cenefa en Torre del Bolo, Balsapintada, localizada gracias a la colaboración de Gregorio Castejón Porcel. 4. Modelo de azulejo utilizado en el mirador del patio de la Casa Spottorno, en calle Cañón de Cartagena y en Casa Álvarez, en el Barrio de Peral. (Fotografías José Antonio Rodríguez. JARM)

Centrándonos en la ciudad de Cartagena, la presencia de Onofre Valldecabres ha estado siempre documentada por la inscripción que dejó en la fachada de la Casa Llagostera, situada en la Calle Mayor de Cartagena. Esta vivienda modernista fue diseñada por el arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta para el adinerado comerciante de telas D. Esteban Llagostera i Puntí. Ambos protagonistas, arquitecto y propietario, son de origen catalán y en el año 1916 encargaron a Onofre la realización de la cerámica que cubriría toda la fachada del edificio. El diseño y dibujo corrió a cargo del pintor ceramista Gaspar Polo, que realizó un magnífico trabajo representando a Mercurio y Minerva, así como los escudos de la ciudad de acogida de los protagonistas, Cartagena, el escudo natal de D. Esteban, Manlleu, así como el de Barcelona y Murcia. El conjunto es un revestimiento cerámico de magnífica calidad realizado con la técnica del entubado y que le valió los elogios del doctor Francisco Javier Pérez Rojas de la que dijo que "Esta casa es, sin ninguna duda, el edificio con la fachada más original y hermosa de la arquitectura murciana del siglo XX" (Pérez Rojas, 1986).

En la bibliografía existente no hay ninguna referencia a ningún trabajo más de Onofre en Cartagena y hace creer que la fábrica no era suministradora habitual de la ciudad. En esto puede engañarnos la lógica teniendo en cuenta que a Cartagena llegaban barcos con azulejos de Sevilla, Barcelona, pero sobre todo de la Comunidad Valenciana de nombres más conocidos actualmente, pero nada más lejos de la realidad. La omisión de nombres de artesanos, industriales o artistas en la bibliografía sobre patrimonio arquitectónico cartagenero es una tónica que, con esta comunicación, queremos resolver, al menos, de forma parcial.

A la empresa de Onofre le interesaban ciudades como la de Cartagena, que a finales del siglo XIX se levantaba prácticamente desde los cimientos tras la Guerra Cantonal (1873-1874) donde los bombardeos dejaron la ciudad casi como un solar. La intensa labor de construcción llevó a que empresarios, industriales y todo tipo de artesanos trabajaran en la ciudad en su reconstrucción. Primero con producción externa y posteriormente formados o fabricados en la propia ciudad. Así, arquitectos como Víctor Beltrí y Roqueta, de Tortosa; Tomás Rico Valarino, de Valladolid; los artistas y decoradores hermanos Amaré, de Madrid y otros muchos llegaron para trabajar en Cartagena y acabaron sus días allí. Otros muchos industriales de diversas zonas de España promocionaban sus productos en Cartagena y Región de Murcia debido a este auge constructivo que se dio en la zona a finales del siglo XIX y principios del XX. Los periódicos y revistas locales de la época recogen numerosos anuncios de empresas de todo el país.

Habitualmente la cerámica de serie se distribuía en la ciudad a través de almacenes de materiales que ofrecían azulejos de todas las marcas y modelos habituales de todo el país. Como ocurre actualmente, en estos almacenes se exponían arrimaderos y modelos de azulejos de todo tipo y fabricantes. Por ello, la publicidad de fabricantes de azulejos en la zona de Cartagena era escasa porque sabían que debían derivar sus esfuerzos a conseguir que dichos almacenes ofrecieran sus productos. En el caso de Azulejos Onofre Valldecabres y hermano encontramos un anuncio en

la Gaceta Minera y Comercial del año 1890[2] donde además se hace una referencia a las virtudes del producto y del revestimiento de azulejos, poco frecuente todavía en esa época como elemento decorativo. En la referencia ya lo nombran como fabricante sobradamente conocido. Esto puede ser retórica habitual de los articulistas o que realmente se trataba de un fabricante reconocido en la zona. Creemos que debía ser un fabricante perfectamente conocido, al menos entre los profesionales del sector. El arquitecto Tomás Rico Valarino nos saca de dudas en uno de sus proyectos. Se trata del proyecto de Escuelas Graduadas que diseñó en el año 1900 y en cuya memoria, en un anexo del Pliego de Condiciones Técnicas Particulares[3], establece los fabricantes que recomienda para cada uno de los materiales especificados en su proyecto. En el apartado de azulejos recomienda las fábricas de "Pickman, Mensaque, Valldecabres, Bayarri, Novella y otros". En el año 1904, el mismo arquitecto, en el proyecto, no realizado, para cárcel del partido[4] en el mismo anexo que el anterior recomienda las fábricas de "Mensaque, Valldecabres, Bayarri y otros". Esto indica claramente que Valldecabres está entre los tres o cuatro fabricantes preferidos del arquitecto, claramente influenciados por ser un fabricante conocido y evidentemente que ofrecía un producto de calidad reconocida.

Esto puede explicar por qué la fábrica de Onofre en 1916 recibió el encargo, quizás, más importante del sureste español para la fachada de la Casa Llagostera de Cartagena, de la mano del arquitecto modernista más reconocido de Cartagena: Víctor Beltrí. El encargo tuvo incluso repercusión en la prensa valenciana[5] donde, a raíz de la visita de un corresponsal a la fábrica, se hace especial mención a la producción de la fachada diseñada por el profesor de la Escuela de Artes y Oficias D. Gaspar Polo.

La fachada de la Casa Llagostera tuvo que tener gran repercusión local pues, tan sólo un año después, en el año 1917, la prensa valenciana[6] vuelve a elogiar un trabajo de Onofre Valldecabres y Hermano encargado en Cartagena. Esta vez se trata de un impresionante zócalo de azulejos de diseño modernista de 500 metros de longitud para el Hospital de Marina. Según la prensa "por sus dimensiones inusitadas, por su singularísima belleza y la perfección técnica que revela, constituye la decoración más hermosa que hemos visto en esta clase de trabajos". Tal tuvo que ser la repercusión que acabó exponiéndose en un local de la ciudad de Valencia. Los trabajos de revestimiento de zócalos se lo distribuyeron, al menos, con dos empresas. La zona de diseño sevillano recayó en la empresa Ramos Rejano, de Sevilla (Soler Cantó, 1993), siendo la parte modernista realizada por Onofre. Estos azulejos se han conservado colocados hasta la última reforma realizada por la Universidad Politécnica de Cartagena, bajo el proyecto del arquitecto Martín Lejárraga. Es de suponer que tras muchos años de uso y otros tantos de abandono no estuvieran en buen estado, pero su calidad tuvo que reconocerse a la hora de realizar la rehabilitación del edificio pues según (Soler Cantó, 1993) los azulejos los guardó la Universidad en un almacén. A la hora de acabar esta comunicación no ha dado tiempo a localizarlos, y tan sólo sabemos de su diseño por una fotografía de baja calidad que hay en esa misma publicación.

Por tamaño, diseño y calidad, tanto la Casa Llagostera como el zócalo del Hospital de Marina, constituyen dos de los ejemplos más interesantes y singulares de la cerámica aplicada en la ciudad de Cartagena por lo que la repercusión de la empresa "Azulejos Onofre Valldecabres y Hermano" en esta ciudad es de indudable importancia.

La producción realizada por la empresa para Cartagena no queda aquí, sino que el trabajo de campo y de investigación realizado por los autores de esta comunicación ha dado como respuesta la localización de numerosos azulejos de serie aplicados a la arquitectura en diversas edificaciones de Cartagena y alrededores. La localización ha sido posible en muchos casos porque algún azulejo se ha desprendido y se puede ver el sello de la fábrica y en otros por tratarse de diseños exclusivos de esta fábrica corroborado por el catálogo de azulejos de la fábrica. Hay otros muchos casos en los que hace falta un análisis más completo para determinar el fabricante, trabajo que está realizando en sus tesis doctoral (Rodríguez Martín, Inédito), pues numerosos fabricantes ofrecían el mismo diseño de azulejos, lo que hace que, si el azulejo no lleva marca alguna, no se pueda atribuir fabricante con fiabilidad.

Dentro de todos azulejos localizados que puedan ser de Onofre vamos a presentar aquellos que realmente hay una certeza de

su autoría según lo comentado en el párrafo anterior. Es necesario apuntar que el trabajo realizado supone el repaso de todos los edificios del Casco Histórico de Cartagena y de la gran mayoría del denominado Campo de Cartagena, aunque en muchos casos no se ha podido acceder al interior de las viviendas y en otros muchos los interiores han desparecido. Por ello, las localizaciones priman en exteriores. El primer dato interesante que se puede deducir de las localizaciones es que la mayoría de edificaciones son realizadas por el arquitecto Víctor Beltrí. Aunque sabemos que este arquitecto trabajó con casas como Pujol i Bausis, Pickman, o Eloy Domínguez (Rodríguez Martín, Inédito) es evidente que, entre ellas, tenía de favorita a Valldecabres, algo muy parecido a lo que apuntábamos del arquitecto Tomás Rico.

Entre las edificaciones donde encontramos azulejos Valldecabres destacan las de la familia Llagostera, y no hablamos de la fachada de la Casa Llagostera, ya nombrada, sino de los interiores de esta casa, donde encontramos varios modelos de azulejos en arrimaderos y decoraciones en paramentos de patios. Pero donde tenemos un verdadero catálogo de azulejos es en la Torre Llagostera o Huerto de Las Bolas, la casa de veraneo de la familia Llagostera, también del arquitecto Víctor Beltrí. En ella tenemos azulejos de todos los fabricantes más importantes de España (Rodríguez Martín, 2016), colocados como modelos sueltos entre paños de trencadís. Entre ellos se pueden localizar numerosos modelos de la casa Valldecabres.

Continuando con las edificaciones proyectadas por Víctor Beltrí que disponen de azulejos de Valldecabres podemos citar la Casa Álvarez, situada en el Barrio Peral y proyectada en 1902. En ella podemos encontrar un modelo de azulejo incrustado en la fachada. Este modelo es bastante habitual en la ciudad y lo podemos encontrar, entre otros, en la Casa Spottorno, de la calle del Cañón. Del mismo arquitecto, en la reforma de la casa de Francisca Dorda realizada en 1906 en la calle Cuatro Santos también encontramos azulejos de Valldecabres en el patio interior, incrustados en paños de trencadís blanco. La ya nombrada Casa Spottorno dispone de azulejería Valldecabres en una cenefa doble del vestíbulo y en el mirador de madera del patio de la vivienda principal. Esta azulejería se colocaría en alguna reforma del edificio, pues este edificio data de 1862, realizada por el arquitecto Carlos Mancha por encargo de Bartolomé Spottorno.

En el Campo de Cartagena, donde la cerámica arquitectónica es menos habitual, podemos encontrar distintas cenefas o incrustaciones con azulejos. Estos son los casos de Villa Carmen, realizada en 1906 probablemente por Beltrí, donde encontramos unos paños decorativos a modo de amplia cenefa en la parte superior de las fachadas con un diseño de azulejo neogótico bastante habitual. Este mismo modelo de azulejo lo encontramos, con otra disposición, en la fachada de Villa Esperanza, atribuida al arquitecto Francisco de Paula Oliver y realizada hacia 1901. Ya cerca de los años 20 encontramos Finca la Flora, cerca de Pozo Estrecho, en cuya torre existe una cenefa perimetral con azulejos Valldecabres. Ya en el municipio de Fuente Álamo, encontramos una magnífica cenefa en una villa burguesa totalmente abandonada. Se trata de la Torre del Bolo, en Balsapintada.

Por último no queremos dejar de referenciar la curiosidad de encontrar azulejos Valldecabres incrustados en un mueble modernista de Torre Nueva, cerca de Pozo Estrecho. En esta mueble encontramos unos azulejos muy similares a los de la cenefa de la Casa Spottorno y en el centro un modelo de flor que hay en su catálogo y que también podemos encontrar en Torre Llagostera.

4. CONCLUSIONES

Azulejos Onofre Valldecabres y Hermano ha sido una empresa que no ha tenido el debido reconocimiento en la comunidad investigadora, a pesar de haber sido una de las empresas más importantes del sector. Es habitual que las empresas que más referencias bibliográficas ocupan sean aquellas cuya documentación es más amplia, pero ello no debe confundirse con una mayor producción o una mejor calidad en sus productos. Onofre no precisaba de demasiada publicidad y parece que su producción estaba garantizada debido al reconocimiento de sus productos.

Los Valldecabres trabajaron duro en investigación y gracias a ello consiguieron productos de gran calidad a un precio muy ajustado, lo que le valió la fama en toda España, incluso a nivel internacional, estando documentados numerosos ejemplos de cerámica arquitectónica en La Habana.

En Cartagena, a nivel de investigación, ha pasado algo parecido. La única firma de Onofre está en la Casa Llagostera, por lo que tradicionalmente se ha considerado esta fachada un trabajo concreto para la ciudad y nadie ha prestado mayor atención a este fabricante. La comunicación saca del anonimato a esta importante empresa que tuvo tanta repercusión en la cerámica arquitectónica de la ciudad, realizando dos de los más importantes y singulares trabajos de cerámica de la ciudad, e incluso de todo el sureste español. Esto supone un importante avance al conocimiento de una parte de la producción de esta fábrica y su especial vinculación con Cartagena.

NOTAS

1—Las imágenes y sus referencias de hemeroteca se pueden consultar en Memòria Gràfica de Quart de Poblet: https://www.flickr.com/photos/quartdepoblet_historia-patrimoni/albums/72157648525473819

2—Gaceta Minera y Comercial de 29 de julio de 1890.

3—Archivo Municipal de Cartagena. Cajas Históricas. Proyecto de Escuelas Municipales de Niños para Cartagena. Año 1900. Tomás Rico Valarino.

4—Archivo Municipal de Cartagena. Cajas Históricas. Proyecto de edificio destinado a Cárcel de partido y prisión. Año 1904. Tomás Rico Valarino.

5—El Mercantil Valenciano. 22 de enero de 1916.

6—El Mercantil Valenciano. 3 de abril de 1917; Las Provincias, 4 abril de 1917; Diario de Valencia; 4 de abril de 1917.

BIBLIOGRAFÍA

Coll V. (1984). Geografía, origen e historia de la muy leal y heroica villa de Quart de Poblet. Ajuntament de Quart de Poblet. Quart de Poblet.

Dalla-Corte G. (2012). Cultura y negocios. El americanismo catalán de la Revista comercial Ibero-Americana Mercurio (Barcelona, 1901-1938). Casa América Catalunya. Barcelona.

Espinós O., Zaragozà A. (2014). El darrer cacic. Una aproximació biogràfica de Juan Bautista Valldecabres Rodrigo. Editorial Tívoli. Valencia.

Madoz P. (1845). Diccionario Geográfico Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia. Edición Facsímil 1982. 2 vols. Institució Alfons el Magnànim. Valencia.

Moreno A., Olmos P. (2015). Quart de Poblet 1936-1939. Un poble de la rereguarda. Ajuntament de Quart de Poblet. Quart de Poblet.

Pérez Guillén, I. V., (2004). La azulejerías de la Habana. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

Pérez Guillén I.V. (2012). Cerámica arquitectónica, azulejos valencianos de serie. El siglo XIX. Instituto de Promoción Cerámica.

Pérez Rojas, F. J., (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Cartagena: Editora Regional de Murcia.

Rodríguez Martín, J. A., (2016). La cerámica catalana y valenciana en la arquitectura modernista de Cartagena. Madrid, s.n.

Rodríguez Martín, J. A., (Inédito). Tesis «Arte e Industria en la Arquitectura de Cartagena. 1870-1940. Cartagena: s.n.

Sanchis J.R. (1991). Campesinos y rentistas en una comunidad rural de la huerta de Valencia, Quart de Poblet en 1812. Ajuntament de Quart de Poblet. Quart de Poblet.

Sancho P., Sancho C. (1993). Contes per als néts: el Quart de Poblet de primers de segle. Ajuntament de Quart de Poblet. Quart de Poblet.

Sirera C. (2012): "Historia Contemporánea: tierra, trabajo y riqueza en Quart de Poblet". En Quart de Poblet. Historia, Arte y Geografía. Universidad de Valencia-Ajuntament de Quart de Poblet. Valencia, pp. 327-345.

Soler Cantó, J., (1993). El Hospital Militar de Marina de Cartagena. Primera ed. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena- Caja de Ahorros del Mediterráneo

Memòria Gràfica de Quart de Poblet: https://www.flickr.com/photos/quartdepoblet_historia-patrimoni/sets/

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |423-432| isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL SISTEMA CONSTRUCTIVO DE LA TORRE LLAGOSTERA

THE TORRE LLAGOSTERA BUILDING SYSTEM

Miriam Vera Fornet, Diego Ros McDonnell

Miriam Vera Fornet, Universidad Politécnica de Cartagena, miri_ct_89@hotmail.com
Diego Ros McDonnell, Universidad Politécnica de Cartagena, diego.ros@upct.es

RESUMEN

A finales de siglo XIX surge en Cartagena una notable burguesía consecuencia de la actividad minera del entorno y del comercio portuario. La pujanza económica de estas nuevas élites tuvo un fuerte impacto en la ciudad y sus alrededores. Entre otros aspectos, levantaron suntuosas y ricas edificaciones de distinta categoría. Una de ellas fueron las villas, en general con fuerte carga modernista, construidas en las inmediaciones de la localidad como casas de recreo o esparcimiento. Esteban Llagostera y Puntí, comerciante de tejidos catalán, fue uno de los que acudió a Cartagena ante las nuevas posibilidades económicas. Asentado en la zona de la diputación del Plan, adyacente a la antigua carretera de Murcia, promovió una hermosa villa de campo conocida como "Torre Llagostera" o "Huerto de las bolas", asociada al arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta. Además de la calidad compositiva y riqueza ornamental de la edificación, como es el empleo de "trencadís", la construcción presenta un sistema estructural interesante. Resulta relevante la solución empleada para sustentar la cubierta de aguas mediante cerchas de pares reforzados o contrapares, pendolón y falso tirante, inusual en la región.

Palabras clave: Torre Llagostera; Modernismo; Cercha.

ABSTRACT

At the end of the 19th century emerged in Cartagena a remarkable bourgeoisie with mining activity and port trade. The economic strength of these new elites had a strong impact on the city and its surroundings. Among other things, they built rich and sumptuous buildings of different categories. One of them were villas, generally "art noveau", built in the vicinity of the town as houses of pleasure or recreation. Esteban Llagostera and Puntí, catalan fabrics wholesaler, was one of those who went to Cartagena to new economic possibilities. Seated in the area "diputación del Plan", adjacent to the old road of Murcia, he promoted a beautiful countryside villa known as "Torre Llagostera" or "Huerto de las bolas", related to the architect Víctor Beltrí y Roqueta. In addition to the building the composition quality and ornamental richness, as it is the use of "trencadís", construction presents an interesting structural system. Is relevant the solution employed to sustain the roof using trusses of pairs reinforced or "contrapares, pendolón y falso tirante", unusual in the region.

Keywords: Torre Llagostera; "Art Noveau"; roof truss.

1. INTRODUCCION

Las villas del campo de Cartagena, en su mayoría levantadas a finales de siglo XIX y comienzos del XX, de estilo arquitectónico predominantemente modernista, son objeto de estudio y de valoración para su conservación patrimonial. Entre ellas está la Torre Llagostera, pues conserva gran parte del diseño proyectado por el arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta, tanto en la vivienda como en el jardín. El inmueble, también denominado Huerto de las Bolas por los remates esféricos de las pilastras de la valla principal de la villa, fue declarado Bien de Interés Cultural (B.I.C.), con categoría de monumento, por Decreto nº 41/2005, de 29 de abril, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

La presente comunicación está basada en la investigación realizada sobre la Torre Llagostera para conocer la edificación mediante su estudio histórico, constructivo y planimétrico, abordando, posteriormente, el sistema

Figura 1. Fachada principal Torre Llagostera, orientación Sur. (elaboración propia, año 2011)

estructural de cubrición del cuerpo principal de la vivienda, resuelto con cerchas de madera, inusual en la zona.

El jardín de la villa cuenta con mobiliario urbano modernista disperso en su interior terminado en cerámica troceada "trencadís" y con elementos hierro de fundición, guardando cierta semejanza con otros ejemplos del momento.

2. FAMILIA LLAGOSTERA

La Llagostera, encabezada por Esteban Llagostera y Puntí, era una familia dedicada al comercio de tejidos procedentes de Manlleu, Barcelona. Llegaron a Cartagena cuando la minería entró en fase de decadencia e hicieron fortuna gracias al auge comercial en el periodo de la Gran Guerra.

La familia era propietaria de la villa objeto de la presente comunicación y de un edificio situado en la Calle Mayor de la ciudad portuaria, conocido como Casa Llagostera, también diseñado por Víctor Beltrí en 1913. Esta última edificación constituye el edificio con la fachada más original y hermosa de la arquitectura murciana del siglo XX (Perez Rojas, 1986). La fachada presenta, profusamente, cerámica pintada, realizada por el pintor y ceramista Gaspar Polo, con las representaciones de Minerva y Mercurio, los escudos de Barcelona, Murcia, Cartagena, Manlleu y el escudo de España. Las dos edificaciones de la familia disponían de una torre que servían para transmitir mensajes por medio de banderas de una a otra. Actualmente el interior de la Casa Llagostera ha sido demolido.

3. TIPOLOGÍA EDIFICATORIA

El Huerto de las Bolas se localiza en el barrio de El Plan al norte de la ciudad de Cartagena, adyacente a la antigua Carretera Nacional de Madrid N-301. La edificación está exenta en el interior de la finca, muy retirada del perímetro.

La vivienda, enclavada dentro de un gran jardín, con características propias de una mansión colonial, híbrida, exótica y clásica, está basada en la tipología de las casas de campo de Carlos Mancha, utilización de por-

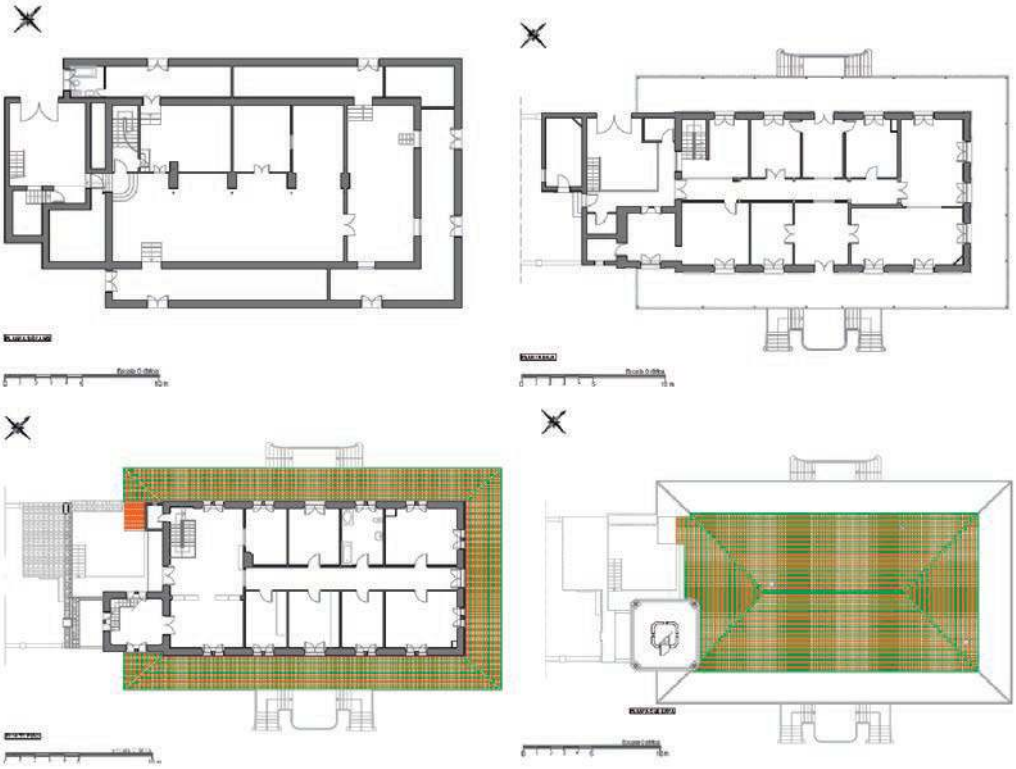


Figura 2. Plantas de la vivienda. (de elaboración propia, año 2012)

che con marquesinas de columnas de hierro fundido y barandas realizadas con llantas de hierro en la parte superior e inferior y pletinas curvadas en volutas entre ellas y rodeando la planta baja de la vivienda. Elemento que configura la forma exterior y la hace muy atractiva, marquesina realizada a modo de quiosco o de invernadero sin cristales. (Perez Rojas, 1986).

La vivienda, de planta rectangular, consta de planta semisótano, planta baja, planta piso y buhardilla (Figura 2, de elaboración propia para redacción de Proyecto Final de Carrera). La planta baja cuenta con un porche corrido que ocupa los lados norte, sur y este, las fachadas del porche destacan por empleo de la cerámica vidriada y azulejería, empleando recuadros y motivos vegetales, reproduciendo en las fachadas principal (sur) y trasera (norte) las iniciales de los propietarios de la vivienda, Esteban Llagostera (ELL) y Julia Molina (JM).

En el lado izquierdo de la fachada principal se levantó una torre cuadrada de tres plantas coronada por una terraza con balaustrada que vuela respecto al paramento de la torre, a modo de balcón. El cuerpo superior se caracteriza por el empleo de la cerámica en su linterna con "trencadís" y por los cuatro florones cerámicos que rematan superiormente las esquinas de la balaustrada perimetral, aportando con ello un estilo islamista a la vivienda.

4. ELEMENTOS REPRESENTATIVOS

La villa Torre Llagostera es, como ya se ha mencionado, toda una referencia en la arquitectura modernista rural cartagenera pues, tanto en el jardín como en la propia edificación, perduran elementos que confirman la pertenencia a dicho estilo arquitectónico, propio de este tipo de viviendas de campo a principios de siglo XX. Entre otros cabe citar:

- Torre: numerosas viviendas del campo de Cartagena disponen de un cuerpo edificatorio de mayor altura que el resto, a menudo profusamente decorado con motivos modernistas. Frecuentemente, las villas son conocidas por su torre, como es este caso.
- Porche: Si bien es una disposición habitual en otras partes de la región, algunas villas del campo de Cartagena emplearon por-

Figura 3. Linterna de la torre. (de elaboración propia, año 2011)

ches con elementos de hierro, semejando un quiosco. El paramento de fachada de la planta baja de la vivienda está abundantemente revestido con azulejería de motivos vegetales y geométricos.

- Jardín: La villa cuenta con un notable jardín de trazado geométrico propio del modernismo, diseño también del arquitecto Víctor Beltrí, con abundante vegetación y mobiliario urbano resuelto con azulejería.
- Trencadís: técnica constructiva, procedente de Cataluña, consistente en revestir con trozos de piezas cerámicas y vidrios la superficie de la construcción. La villa cuenta con varios elementos resueltos con esta técnica, linterna de la torre, Figura 3, mobiliario modernista del jardín, bancos, escaleras, miradores, fuentes y maceteros, todos de gran belleza y elegancia, Figura 4.

5. SISTEMA CONSTRUCTIVO

El sistema de construcción de la vivienda de la Torre Llagostera es el tradicional de la arquitectura rural propia de las casas de campo de finales de siglo XIX y comienzos del XX.

La estructura de la edificación descansa en una cimentación de zapatas corridas en su perímetro y muros de carga, dispuesta longitudinal y transversalmente, y resuelta con mampostería ordinaria de pétreos de la zona.

El sistema estructural está compuesto de muros de carga perimetrales y pórticos centrales de madera, contando con refuerzos de vigas metálicas de intervenciones posteriores. Los muros son de mampostería en semisótano y de fábrica de ladrillo en planta baja y de piso.

El forjado del techo de la planta sótano está constituido por vigas de madera de grandes dimensiones, viguetas y tablazón del mismo material, capa de mortero pobre de cal, comúnmente denominado alcatifa, y enlosado de baldosa hidráulica. Durante la reciente restauración del edificio se ha colocado sobre la tablazón una lámina de geotextil. El forjado del techo de planta baja tiene los mismos elementos que el anteriormente descrito añadiendo un falso techo de cuidada ornamentación. El techo de la planta piso se resuelve mediante el sistema de cubierta, expuesta al final del presente apartado, disponiendo falso techo de escayola en la parte interior.

Como cerramiento superior de la vivien-

Figura 4. Ejemplos de mobiliario urbano del jardión de la Torre Llagostera. (elaboración propia, año 2011)

da presentan cubiertas tanto inclinadas como planas. Las cubiertas inclinadas pertenecen al cuerpo principal de la vivienda, ejecutada con estructura de madera resuelta a cuatro aguadas, compuesta por cuatro cerchas principales, objeto principal de la presente comunicación, y tres secundarias. Perimetralmente, cubriendo la planta baja, cuenta con faldones a una pendiente, correspondientes al porche con el mismo sistema de acabado, teja cerámica plana vidriada. Otros secundarios, como la cocina, adyacentes al principal, cuentan con cubiertas a una pendiente, sistema de "par y picadero". La cubierta plana corresponde, principalmente, a la terraza de la torre, terminadas con baldosas cerámicas rectangulares de barro cocido y en el centro se encuentra la linterna. Presumiblemente la estructura principal de esta cubierta se sustenta en 6 vigas metálicas de gran sección, dispuestas perpendicularmente tres a tres, con refuerzos en las esquinas.

6. SISTEMA CONSTRUCTIVO DE CUBIERTA

La cubierta de madera es una técnica de la carpintería de armar, basada en el arte de labrar y ensamblar la madera para su aplicación en las obras de construcción. La cubierta ha de servir de techumbre a un cuerpo edificatorio, adoptando la forma en función de la climatología de la zona y de los materiales disponibles para asegurar la perfecta impermeabilidad del edificio.

La armadura es, por tanto, un conjunto de piezas ensambladas entre sí que sostienen la cubierta y que transmiten verticalmente todas las presiones a los apoyos sin producir empujes horizontales que tiendan a volcar los muros donde descansan. Para evitar piezas de grandes escuadrías se disponen cada 3-5 metros de vigas armadas de construcción especial, denominadas cerchas, armaduras o cuchillos.

Las cerchas de madera suelen tener forma triangular, única figura geométrica indeformable. Las condiciones básicas para el levantamiento de una cercha son: sencillez, ahorro de mano de obra, fácil montaje, ligereza, solidez y sentido de las fibras de madera.

El sistema constructivo empleado en la cubierta principal de la vivienda Torre Llagostera es el de "cuchillo de madera con contrapares", solución atípica en Cartagena.

6.1. TRATADOS DE REFERENCIA

Para determinar el tipo de solución adoptada en la cubierta de la vivienda se estudió diversos tratados sobre la materia y que hicieran referencia a cerchas con las mismas características o tipología semejante a la del objeto de estudio. Entre otros, destacan los siguientes:

"Traité Theórique et Practique de L'Art de Bátir. Charpente" (1802) de Jean Baptiste Rondelet; "Dictionnaire raisonné de l´architecture française du XIe au XVI e siécle" (1854-1869) de Viollet Le Duc; "Construcción General" (1876) de José Antonio Rebolledo; y "Diccionario visual de la Construcción" (2004) de la Generalitat de Catalunya y Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

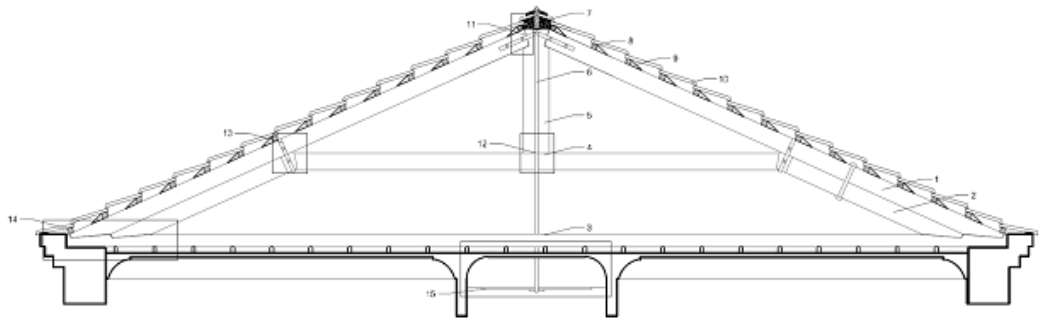


Figura 4. Ejemplos de mobiliario urbano del jardión de la Torre Llagostera. (elaboración propia, año 2011)

6.2. ESTRUCTURAS Y ELEMENTOS DE LA CUBIERTA

Las escuadrías de la cercha de la vivienda de la Torre Llagostera habitual en tipología de gran armadura, son del orden 15x15, 15x20, 20x20. Antiguamente, el cuchillo de madera era el principal recurso que existía para resolver estructuras de cubiertas. La segunda imagen de la Figura 6 muestra cerchas de esquina, correspondientes a las limatesas del tejado, con elementos de menor sección, parten del encuentro de los pares y pendolón de la armadura principal.

La separación entre cerchas variaba entre 3-4 metros (Argüelles y Arriaga, 2004), empleándose una estructura secundaria con escuadrías inferiores para sustentar los elementos de la cubierta entre cuchillos, resuelta en la vivienda que nos ocupa con cercha de par y nudillo con péndolas y ensambladas a media madera, Figuras 5 y 6.

Las partes que conforman la estructura primaria de la cubierta de la Torre Llagostera, desde elementos hasta ensambles, son los que se mencionan a continuación, en relación con la Figura 5. Algún elemento de unión no ha sido posible determinar su tipo o categoría, suponiéndose en base a la bibliografía consultada.

1. Par

Pieza inclinada de una cubierta que se monta en su extremo inferior al tirante (3) y en su extremo superior a la parte alta del pendolón (5). Los pares forman los dos lados de un triángulo cuya base es el tirante. Es, por tanto, un elemento imprescindible en una armadura de cubierta, pues define el sentido de la pendiente y sostiene las correas o rastreles (8) por medio de ejiones (9). La función principal de los pares es recibir la carga de la armadura superior y trasmitirla a los muros, los esfuerzos horizontales son contrarrestados por el tirante (3).

2. Contrapar

Elemento de refuerzo de los pares (1) que se emplean cuando los puentes o "falsos tirantes" (4) debilitan a los pares en su unión. Para ello, se ensamblan los contrapares inferiormente al tirante, como los pares, y superiormente al puente. Así mismo, los contrapares se atan a los pares con cinchos, pernos y cuñas.

3. Tirante

Elemento principal de una cercha de madera, dispuesto horizontalmente enlazando los pares (1) y contrapares (2) de la estructura de la cubierta. El objetivo es contrarrestar los esfuerzos horizontales de los pares. Para evitar la flexión del tirante, se coloca el pendolón (5) en el punto central, cuya unión se realiza con un estribo metálico (6).

4. Puente o "falso tirante"

Barra horizontal que permite asegurar a los pares (1) contra la flexión cuando la longitud de estos supera los 4,50 metros. También puede actuar como tirante y apoyar entre sí los pares, disminuyendo la posibilidad de flexión de los tirantes (3).

Los "falsos tirantes" se ensamblan a los pares (1) y al pendolón (5) en horizontal, paralelos al tirante (3). En general, cuando no existen contrapares (2) se colocan a la mitad, pero si los hubiera, como es en este caso, se dispone a dos tercios de la parte inferior de la cubierta.

5. Pendolón

Pieza vertical de una estructura de madera, en armadura la armadura con contrapares evita las flexiones del tirante (3), aunque en este caso se utiliza un falso tirante (4) para disminuir aún más dichas posibilidades.

Figura 5. Esquema de estructura primaria en cubierta de la Torre Llagostera. (elaboración propia, año 2012)

6. Llanta metálica

Se designa llanta al herraje de refuerzo en el encuentro de los pares con el pendolón asegurando que los pares no se desplacen respecto al pendolón. Las llantas metálicas se disponen por ambos caras del cuchillo y están fijados por clavos que atraviesan toda la sección del mismo.

7. Cumbrera o hilera

Elemento horizontal que remata superiormente una cercha dispuesto perpendicularmente a la misma, está sometido a flexión y abarca a toda la longitud de la cubierta de un edificio. Une los pendolones de las cerchas y se apoya en los puntos culminantes de los piñones, cuando existen.

8 y 9. Rastrel y Ejión

Los rastreles, también denominados correas, son elementos de madera de pequeña sección dispuestos horizontalmente en dirección perpendicular al plano de la cercha y sirven para sustentar el acabado de la cubierta, en este caso de teja plana de cerámica vidriada fijada con alambres, en cuya parte trasera se coloca un tacón para poder apoyarse sobre el rastrel.

Los rastreles suelen venir acompañados de los ejiones, que son cuñas de madera, con sección trapezoidal, que tiene el objetivo de evitar el deslizamiento de las correas a lo largo de los pares. Los ejiones se suelen fijar con clavos o pernos.

10. Teja plana

El acabado exterior de la cubierta de la vivienda de la Torre Llagostera se basa en el empleo de tejas planas cerámicas esmaltadas y fabricadas mecánicamente, es decir, por prensado, combinando los colores verde y marrón. Concretamente, estas tejas tienen como particularidad de que son impermeables, poco peso, hasta la mitad de otras tradicionales. Así mismo el tejado presenta piezas especiales que permiten ajustar tejas entre ellas y obtener huecos de ventilación, iluminación, chimeneas, cresterías y limatesas o cumbreras.

11. Unión Pares-Pendolón

La cercha de la vivienda presenta la unión entre los pares y el pendolón en la parte central y superior de la misma. El sistema de enlace empleado se denomina método de espera, este consiste en ligar entre sí las tres piezas (los pares y el pendolón) con grapas de acero plano de tres brazos y clavos.

También se denomina como ensamble a compresión con barbilla, dado que los pares, que hacen de barbilla, se unen con toda su sección en el pendolón, entre 1/4 y 1/5 del ancho del pendolón, que actúa como rebaje o entalladura de las piezas que la recibe.

12. Unión Pendolón-Puente o "falso tirante"

El pendolón se apoya sobre el "falso tirante" de la cubierta, ensamble denominado cuelgue de tirante, es un encuentro a tracción y utilizan pletinas metálicas atornilladas a las piezas de madera para permitir la transmisión de esfuerzos. Solución frecuente cuando el pendolón llega hasta el tirante, sin embargo el cuchillo de la Torre Llagostera termina cuando llega hasta el "falso tirante", que está en suspensión al paso del pendolón.

Este cuelgue tiene la misión fundamental de acortar la luz del elemento horizontal para las cargas transversales que pueda soportar, como peso propio y el falso techo, y mantener en el mismo plano vertical el puente y el pendolón. La pletina metálica arranca en la parte superior del pendolón y termina en el tirante, abrazándola en su extremo inferior. En la cubierta, la pletina discurre sin alabeos gracias a la colocación de engrosamientos de madera sobre el puente, pues el pendolón tiene mayor escuadría que el primero.

13. Unión Contrapar-Puente o "falso tirante"

Unión realizada generalmente a inglete, consiste en cortar una de las caras con diferentes tipos de entalladura, espiga a inglete o media madera a inglete, y, para asegurar la unión entre ambos elementos, colocar elementos de refuerzo. En nuestro caso una pieza de madera con pletinas que cubre la unión y oculta el ensamble.

14. Unión Par-Contrapar-Tirante

La solución de este encuentro depende de la forma del alero. Cuando tiene poco vuelo, como es el caso, una opción es hacer el tirante pasante y apoyar el par y el contrapar en él mediante entalles o esperas, que pueden ser simples o dobles. El encuentro se fija mediante pernos que tiene por fin evitar desajustes por movimientos higrométricos y prever el efecto de una inversión de esfuerzos.

15. Herraje Tirante

Pieza en forma de estribo u horquilla metálica que controla o limita la flecha del tirante, sosteniendo el pendolón, que es interrumpido al llegar al puente, "falso tirante", o al propio tirante y, abrazando a éste, se fija al primero por medio de clavazones o pasadores. El ensamble para este punto es el de cuelgue de tirante, con esfuerzos a tracción, expuesto en el apartado 12. La unión emplea unas bridas planas de hierro que aseguran el estribo.

7. CONCLUSIONES

El estudio realizado afirma que la Torre Llagostera constituye un gran ejemplo de la arquitectura modernista de Cartagena, dentro de la categoría de villas de campo o casas de descanso de la burguesía de la época.

Numerosos elementos del inmueble de referencia, tanto del jardín como de la edificación, han sido ejecutados mediante "trencadís", técnica propia de este movimiento arquitectónico.

Si bien el sistema portante de la edificación es el tradicional en el lugar, muros de carga de mampostería y de fábrica de ladrillo y pórticos y entramados de madera, para realizar la estructura de la cubierta emplea un tipo de cercha poco frecuente en la zona, una armadura de madera semejante al denominado cuchillo con contrapares.

BIBLIOGRAFÍA

Argüelles R., Arriaga F. (2000) "Estructuras de madera. Diseño y cálculo". 2ª ed. Editorial AITIM.

Cegarra G. (2005). "Adelante siempre: arquitecto Víctor Beltrí y Roquetas (Tortosa 1862-Cartagena 1935)". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Medina F.A., Ochoa J. (2010). "Guía técnica de conservación y restauración de jardines antiguos e históricos de la Región de Murcia". Universidad Politécnica de Cartagena y Fundación Biodiversidad.

Nuere E. (2003). "Carpintería de armar española". Editorial Munillaleria.

Pérez Rojas F. J. (1986). "Cartagena 1874-1936: transformación urbana y arquitectura". Murcia: Editora Regional de Murcia.

Rondelet J. B. (1802). "Traité Theórique et Practique de L´Art de Bàtir". Vol. 4 nº1. Éditeur des Oeuvres de Son Père.

Rebolledo J.A. (1876). "Construcción General". Editorial s.n.

Viollet-le-Duc E. (1875) "Dictionnaire raisonné de l´architecture française du XIe au XVIe siècle". Édition Bance-Morel

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

INTERVENCIÓN MODERNISTA EN EL PALACIO ESCAÑO. DATACIÓN, INTERPRETACIÓN Y VINCULACIÓN CON LA OBRA DE VÍCTOR BELTRÍ

MODERN STYLE INTERVENTION IN ESCAÑO PALACE. DATING, INTERPRETATION AND CORRELATION WITH BELTRI'S WORK

Andrés Buyo Gallardo, Francisco Segado Vázquez

Andrés Buyo Gallardo, Andresbuyoarq@hotmail.com
Francisco Segado Vázquez. Universidad Politécnica de Cartagena, francisco.segado@upct.es

RESUMEN

El Palacio Escaño, construido originalmente en el S. XVIII a partir de dos viviendas en esquina entre la calle Escorial y callejón Nuestra Señora de Gracia (actual Medieras) en Cartagena, fue reconstruido y ampliado tras la Rebelión Cantonal (1873-1874), y sufrió una reforma integral, con fecha aproximada 1900 - 1910 y fecha probable 1907, afectando a su estructura, distribución y elementos decorativos. La imagen actual del inmueble, tanto exterior como interiormente, es fruto de esta última gran intervención, y tiene un marcado carácter ecléctico modernista.
Durante el periodo en el que se llevó a cabo la intervención anteriormente mencionada, trabajaban en la ciudad varios arquitectos cuya obra presenta características similares, pero es la obra de Víctor Beltrí y Roqueta, y en especial la reforma y ampliación que llevó a cabo en la Casa Dorda en 1908, cuya autoría y fecha está documentada, la que más similitudes presenta con el caso de estudio presentado. Asimismo el propio Beltrí dirigió una pequeña reforma de fachada del Palacio Escaño, igualmente documentada, en 1910.
En ambos proyectos de reforma integral, en Palacio Escaño y Casa Dorda, se plantea una reforma de gran calado en un edificio preexistente, con afectación estructural, ampliación de superficie construida, apertura de patios interiores, así como la modificación de fachada y elementos ornamentales, empleando en ambos casos un lenguaje modernista.
El vínculo familiar de los promotores de ambas obras, la relación proyectual del arquitecto con los inmuebles, la proximidad de las fechas de intervención y, especialmente, la similitud de las soluciones adoptadas, existiendo elementos decorativos idénticos en ambos edificios, parecen confirmar la autoría de Víctor Beltrí en la intervención modernista del Palacio Escaño.

Palabras clave: Escaño, Modernismo, Beltrí, Datación, Interpretación

ABSTRACT

The Escaño Palace, originally built in XVIII century from two houses in the corner among Escorial street and Nuestra Señora de Gracia Street, in Cartagena, was reconstructed and expanded after the Cantonal War (1873-1874), and was total remodeled with approximate date from 1900 to 1910 and 1907 probable date. The current modern appearance of the building is the result of last intervention.
In this document we will study this second intervention and will compare it with the reform made by Victor Beltrí in Dorda house in 1908. In both projects there is a structural reform, expansion of floor area, new courtyards and decorative elements in modern style.
The family ties of the proprietors of both buildings, the proximity of dates intervention and, especially, the similarity of the solutions adopted, seem to confirm the authorship of Victor Beltrí in the modern style intervention of Escaño Palace.

Keywords: Escaño, Modern Style, Beltrí, Dating, Interpretation

1. INTRODUCCIÓN.

En 1761 don Martín de Escaño, promotor del edificio objeto de estudio, era propietario, entre otros bienes raíces, de dos viviendas en la calle Escorial y Callejón de Nuestra Señora de Gracia, actual calle Medieras[1], como aparece en el Padrón vecindario con bienes raíces de 1761[2]. Dichas viviendas fueron el gérmen de la actual construcción, cuya traza y dimensiones coinciden con la estructura de las viviendas preexistentes (Figura 1).

Tras el fallecimiento de Martín de Escaño en 1772[3] sus hijos varones heredaron el edificio, que en aquella época constaba ya de tres pisos según aparece reflejado en la escritura de la finca[4]. El palacio se construyó con total certeza entre 1761 y 1772. En una inscripción

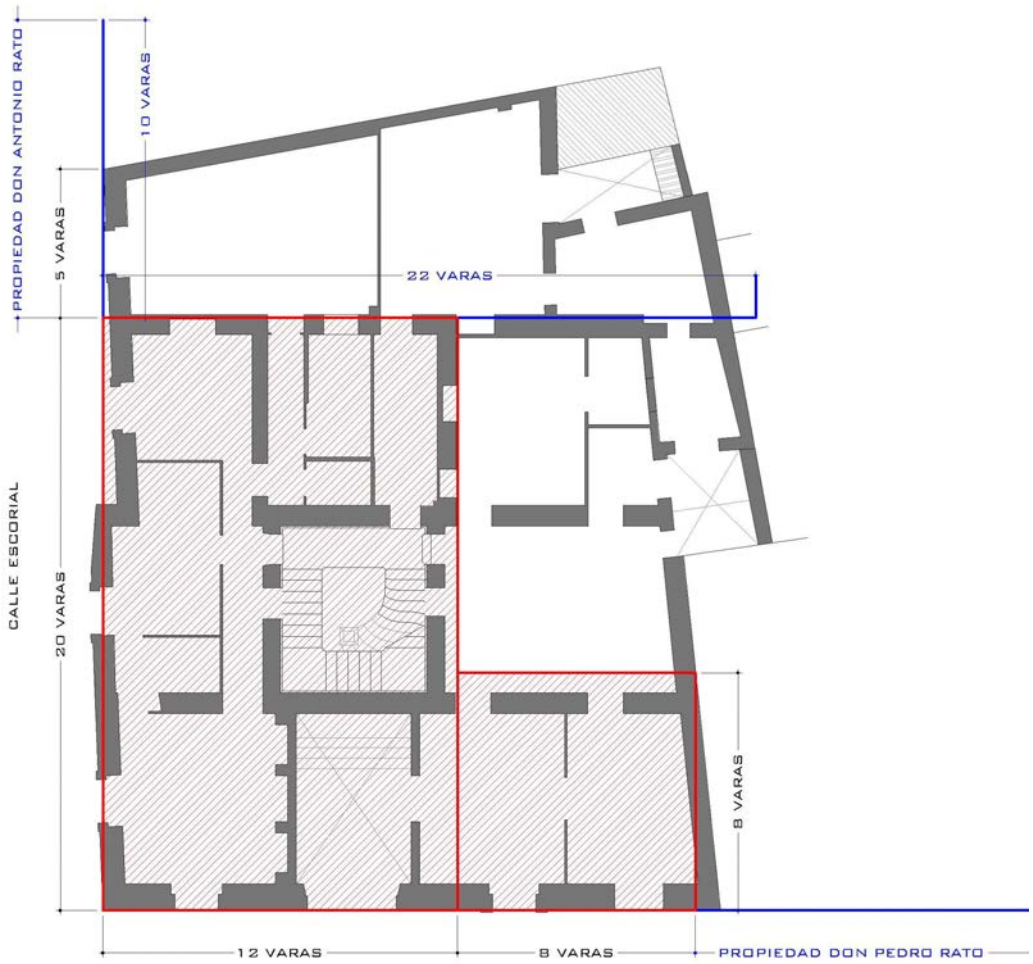


Figura 1. Coincidencia traza y dimensiones construcciones originales e inmueble actual.

de la escritura de 1870 el edificio aparece descrito como "piso bajo, entresuelo, principal y segundo". La composición del edificio no se modificó en sus primeros cien años de vida.

La primera referencia gráfica del edificio la encontramos en una de las famosas fotografías de J. Laurent "Cartagena. Vista general del puerto" , datada en 1872[5], fecha próxima a la descripción del inmueble en escritura.

En la Figura 3 observamos un esquema volumétrico de la fachada de calle Medieras que aparece en la fotografía de J. Laurent; está tapada en parte por la cúpula delantera de la iglesia de Santo Domingo (1). Se distingue el último piso del edificio coronado por una gran línea de sombra provocada por un alero (2), un faldón de cubierta por encima (3) que termina en un antepecho (4), y un casetón de acceso (5)[6].

La existencia de este casetón queda confirmada con las marcas puntuales de trabado de fábrica existentes en el muro de cierre oeste de la última planta, que no es original de la construcción y se erigió con total seguridad a partir de 1872 (Figura 3).

Estas marcas definen un volumen que se encuentra en la misma situación y presenta las mismas características que el antiguo casetón de cubierta que aparece en la fotografía analizada. Este elemento pasó de ser cerramiento a formar parte de la distribución interior de la nueva planta. El muro de cierre oeste se recreció con terminación triangular conformando un tejado a dos aguas. Se ven también los antiguos

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 441-450| isbn: 978-84-16325-26-9 |

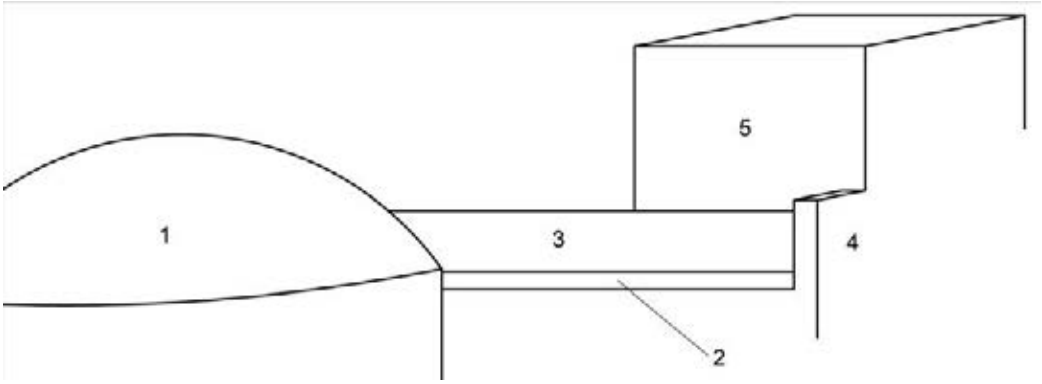


Figura 2. Esquema volumétrico de la vista parcial de la fachada de calle Medieras en fotografía de J. Laurent.

mechinales donde descansaban las cabezas de las vigas que constituían la nueva cubierta, cargando en la misma dirección de los muros de carga principales (paralelos a calle Medieras), sin embargo hoy en día las vigas cargan en sentido perpendicular, indicando que posteriormente a esta intervención se llevo a cabo otra reforma del edificio que definió la imagen actual de la cubierta.

En noviembre de 1874 y fechas posteriores aparece en el periódico El Eco de Cartagena un anuncio ofertando clases de piano en el cuarto piso de la calle Medieras nº 6[7]. Teniendo en cuenta que el edificio en 1872 disponía de entreplanta más planta segunda como máxima altura y únicamente de casetón de cubierta por encima de ésta, la existencia de una cuarta planta [tercera más entreplanta] nos confirma una gran ampliación del inmueble ejecutada entre la toma de la fotografía y 1874. La razón de esta primera gran intervención la podemos buscar en el acontecimiento histórico que se produjo en Cartagena entre julio de 1873 y enero de 1874: una insurrección federalista en el marco de la I República Española, episodio conocido como "El Cantón de Cartagena" o "El Cantón Murciano". El final de esta aventura acabó trágicamente con la rendición de la ciudad tras varios meses de asedio por parte de las tropas centralistas, quedando su población empobrecida y el patrimonio arquitectónico en situación ruinosa. Considerando este marco histórico, podemos suponer una destrucción parcial del edificio, en cuya reconstrucción se amplió en altura una planta.

Para conocer el alcance de esta primera gran reforma consultaremos un plano catastral datado entre 1871-1872[8], comparándolo con un plano catastral actual.

En el plano castastral del S. XIX el inmueble aparece como un edificio potente, másico, de tres plantas de piso . El rasgo más llamativo es la ausencia del patio central y la existencia de un único patio en orientación oeste; en la actualidad hay un patio central, alrededor del cual se disponen las viviendas, y dos pequeños patios en orientación oeste, señalizados con color verde. Analizando la vivienda derecha de la última planta, en la que se encuentran las marcas de trabado del primitivo casetón, es relativamente fácil percibir importantes alteraciones en la distribución original. Se ha eliminado gran parte de la vivienda, apareciendo una azotea en su lugar, pero se ha mantenido la fachada al patio central con una ventana (figura 5). Si analizamos igualmente la vivienda derecha de la entreplanta observamos una antigua ventana al patio central, actualmente cegada (figura 5). Dicho patio nacía en planta baja, pero en una reforma posterior se cubrió en entreplanta y planta primera mediante sendos forjados. Se confirma la existencia de dos intervenciones con una cronología clara: en la primera reforma de 1874 se amplió en altura una planta, se abrió el patio central y se distribuyó el antiguo palacio en diversas viviendas; en la segunda reforma se modificaron varios elementos del edificio y se redistribuyeron las viviendas sufriendo importantes modificaciones. Analizaremos en profundidad esta segunda intervención.

Figura 3. Marcas de trabado puntual y mechinales de cabezas de viga de la cubierta. Muro oeste.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

La imagen actual del edificio es fruto de la segunda intervención o reforma realizada. Está basada en tres actuaciones principales: modificación estructural con ampliación de superficie habitable y redistribución de las viviendas; modificación del zaguán y escalera y renovación de la carga ornamental interior con un marcado carácter modernista; y modificación y renovación de las fachadas y cubierta.

Es posible datar la segunda reforma mediante dos referencias documentadas: por una parte la utilización de perfiles metálicos en varios puntos del edificio de la empresa siderúrgica Duro Felguera, que cambió su nombre de Duro y Compañía por el de Sociedad Metalúrgica Duro-Felguera S.A. a partir de 1900[9], fácilmente identificables con la inscripción DURO-F (única inscripción encontrada en todos los elementos metálicos observados); y por otra un proyecto encargado a Víctor Beltrí en 1910, que podemos consultar en el Archivo Municipal de Cartagena, para la retirada de elementos estructurales metálicos (con total seguridad perfiles DURO-F como el resto de los elementos metálicos existentes) y la modificación de los huecos de planta baja. La segunda gran intervención se produjo por lo tanto entre 1900 y 1910. Podemos obtener una fecha de intervención más concreta, pero está basada en datos no contrastados; los descendientes de D. Antonio de Lara, propietario del edificio en fecha de la segunda reforma, relatan que en 1907 la familia Lara-Dorda se mudó a su residencia en la actual calle Medieras nº6, pues acababan de finalizar una reforma completa del edificio. Esta fecha coincide con el período de intervención conocido, 1900-1910.

Desde un punto de vista tipológico y constructivo las diferentes fases de edificación del inmueble son perfectamente distinguibles. Existen cinco tipologías de forjado de nueva creación y otras nueve con elementos reutilizados de las soluciones originales.

FORJADO TIPO 1: Es el forjado más antiguo estudiado, corresponde con la fase de construcción primitiva del palacio. El más común en el edificio, encontrándose en todas las plantas excepto en la última. Vigas de madera de gran sección con acanaladuras decorativas y revoltón de yeso y ripios.

FORJADO TIPO 2: Es el forjado de la reforma y ampliación del edificio de 1874. Se encuentra únicamente en la última planta, originalmente cubierta y que actualmente constituye forjado de planta. Viguetas de madera con acanaladuras decorativas y tabla cerámica.

FORJADO TIPO 3: Es un forjado de la reforma del edificio de principio del S.XX. Se encuentra en todas las plantas en aquellos tramos de forjado vinculados con los patios de orientación oeste. Viguetas de madera sin acanaladuras y entablado de madera. De aspecto tosco y sin pretensiones decorativas.

FORJADO TIPO 4: Es un forjado de la re-

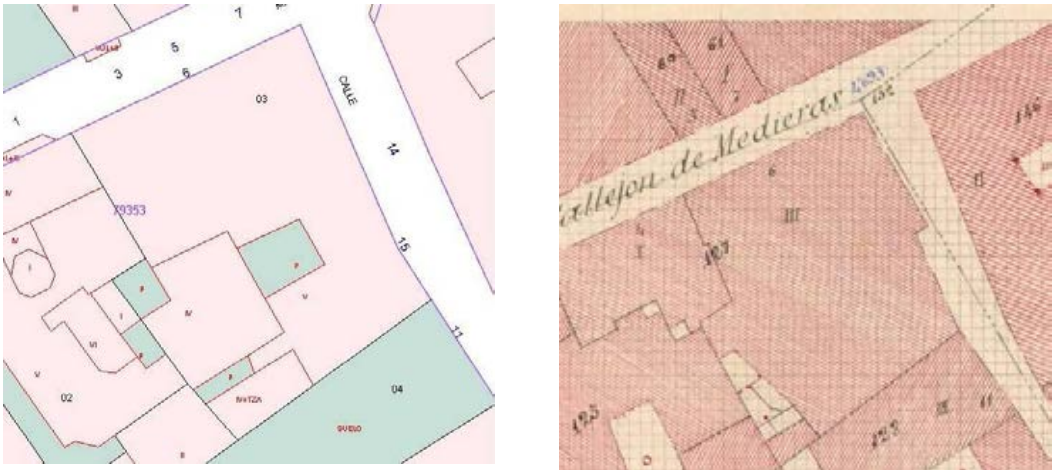


Figura 4. Fragmento plano catastral 1871-1872 (izq). Fragmento plano catastral actual (der).

forma del edificio de principio del S.XX. Se encuentra en forjados de nueva creación, aumentando la superficie habitable. Vigueta metálica y revoltón de una vuelta de ladrillo y hormigón armado.

FORJADO TIPO 5: Es un forjado de la reforma del edificio de principio del S.XX. Se encuentra en forjados de nueva creación, aumentando la superficie habitable. Vigueta metálica y pavimento de vidrio sobre estructura.

El patio central fue abierto en la primera reforma, pero la abertura de los pequeños patios en orientación oeste fue fruto de la segunda, mejorando la habitabilidad de las viviendas derecha; aquellos espacios afectados en esta operación fueron reconstruidos con el FORJADO TIPO 3, cuyo aspecto tosco carecía de importancia pues estaba previsto su ocultación mediante escayola, al igual que el resto de forjados. En algunas viviendas se aumentó la superficie habitable creando volúmenes que volaban en el patio central o cubriendo toda la superficie del patio con nuevos forjados, FORJADO TIPOS 4 Y 5.

Otro de los puntos clave en la segunda intervención es el zaguán de acceso al edificio y la escalera. Su ubicación y configuración de sus tramos parece responder al diseño original del Palacio, pero las bóvedas tabicadas y demás elementos -barandilla, revestimientos y elementos decorativos- son producto de esta segunda reforma. En ellos se aprecia un estilo ecléctico modernista, al igual que en el pavimento mediante baldosín hidráulico y escayola pintada del interior de las viviendas, en sintonía con el gusto de la época.

Las fachadas son el tercer eje de la gran intervención de principio del S. XX. Desconocemos el estado previo a su renovación, pero el diseño propuesto, especialmente de la fachada principal en calle Medieras, responde a un esquema típico de casa burguesa cartagenera, con balcones centrales y miradores laterales. Dispone de un alero de coronación en planta segunda, en la misma ubicación que el alero original que se observa en la fotografía de J. Laurent, con ménsulas de refuerzo en disposición modulada. El estilo imperante es ecléctico modernista de inspiración renacentista.

Respecto de la autoría de esta segunda gran intervención, se ha considerado tradicionalmente que la reforma de fachada de Víctor Beltrí de 1910 abarcó también la entrada del edificio, renovándose la ornamentación del zaguán del antiguo palacio[10]. Compararemos la segunda intervención analizada con otra reforma coétanea de Beltrí (1908), conocida como Casa Dorda.

Anteriormente a esta reforma, Casa Dorda era una construcción compuesta de planta baja y dos plantas de piso. Beltrí propone elevar una planta la construcción existente y cambiar la cubierta, así como la modificación de la distribución interior, núcleos de comunicación vertical y la abertura de nuevos y mayores huecos de fachada y patios

Figura 5. Fachada con ventana a patio central de la vivienda de última planta; eliminación de parte de la vivienda y transformación en azotea (izq). Antiguo hueco a patio central cegado en vivienda de entreplanta (der).

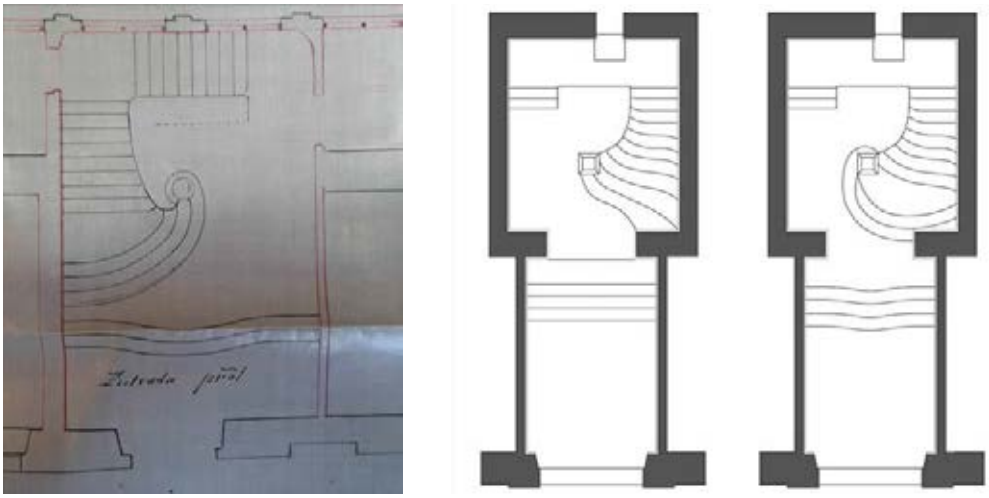


Figura 6. Fragemento del plano de planta baja del proyecto de Casa Dorda, 1908 (zaguán y escalera principal) (izq). Zaguán y escalera actual Palacio Escaño (ctro). Propuesta diseño original escalera Palacio Escaño (der).

interiores. Una renovación equivalente a la ejecutada en el Palacio Escaño. Analizando los planos de que disponemos, resultan evidentes las similitudes entre las dos reformas. En la Figura 6 observamos un fragmento del plano de planta baja del proyecto de Casa Dorda en el que aparecen marcados con delineación roja las operaciones propuestas.

Se proyecta un zaguán principal dividido en dos niveles por un tramo independiente de tres peldaños y una escalera principal con un primer tramo con arranque abierto y descansillo intermedio; similares características las encontramos en el zaguán y escalera del Palacio Escaño, fruto de la segunda intervención; sin embargo, la dis-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 441-450| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 7. Paneles decorativos en zaguán. Casa Dorda (izq) y Palacio Escaño (der).

Figura 8. Similares balaustres en ambas escaleras.

posición y forma actual del tramo de peldaños sueltos y de los primeros peldaños del primer tramo de escalera no son los originales, pues fueron modificados en años posteriores. Gracias a las marcas que se encuentran en los paramentos somos capaces de realizar una propuesta de recuperación del trazado original. El resultado ya no es similar sino idéntico al proyectado y ejecutado en Casa Dorda. Así mismo se proyecta la abertura de dos nuevos patios interiores de proporciones y diseño similares a uno de los patios creados en la segunda intervención del edificio estudiado.

Contrastando las fachadas observamos también ciertas similitudes: composición

Figura 9. Idénticos diseños en decoración de escayolas. Casa

en esquema típico de casa burguesa cartagenera, gran alero de coronación modulado mediante ménsulas y revestimiento continuo en imitación de sillares o almohadillado. Pero es en el ornamento interior donde el vínculo se hace más evidente, ambos edificios beben sin duda de la misma fuente. Los paneles de piedra artificial que recubren los paramentos de los zaguanes, con motivos orgánicos y coronados con una palmeta, manifiestamente modernistas, están intrínsecamente unidos, uno como diseño de partida y otro como evolución del primero; al igual que los paneles de los paramentos de la caja de escalera , que si bien responden a una mayor estandarización, son exactamente iguales, tanto en modulación como en disposición.

Respecto de los balaustres de la barandilla, en ambas obras se utiliza el mismo modelo con sutiles diferencias. Responde también a un diseño modernista con profusión de motivos vegetales.

La similitud de los motivos de la azulejería en estilo arábigo del patio central o la decoración de las escayolas que recubren los techos de las viviendas, contó, con total seguridad, con un mismo taller o artista.

3. CONCLUSIONES

La inexistencia de documentos que ratifiquen la autoría de Beltrí nos hace ser prudentes respecto de la intervención del arquitecto en la segunda reforma del edificio; no podemos asegurar su participación, pero los argumentos aquí expuestos parecen orientarnos en esa dirección: las reformas del Palacio Escaño y Casa Dorda se producen en fechas muy cercanas (1907 y 1908); los elementos modificados en ambos edificios son similares (abertura de patios, redistribución de las viviendas, zaguán y escalera, fachadas y cubierta), así como los soluciones adoptadas (idéntico esquema de zaguán y escalera, similares patios en proporción y diseño, mismo esquema compositivo de fachada) y elementos decorativos (paneles de piedra artificial en zaguán y caja de escalera, balaustres de la barandilla, escayolas, azulejería de patio central y revestimiento de fachada). A estas semejanzas hay que añadirle una vinculación proyectual de ambos edificios con Beltrí, pues se conserva tanto el proyecto original de la reforma de Casa Dorda de 1908 como el proyecto de reforma puntual de fachada de planta baja del Palacio Escaño de 1910, ambos redactados por Víctor Beltrí. El último nexo de unión entre las dos obras, que parece confirmar la hipótesis de la autoría de Beltrí, es la vinculación familiar de ambos promotores: Antonio de Lara Pino, propietario del antiguo Palacio durante la segunda reforma, estaba casado con Caridad Dorda Martí, hermana de Juan Dorda y Francisco Dorda[11], promotores de la reforma encargada a Beltrí de la Casa Dorda y firmantes, junto con él, de los planos existentes.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 441-450| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 10. Similar motivo de azulejería en estilo arábigo. Casa Dorda (izq) y Palacio Escaño (der).

NOTAS

1— Como lo refleja Casal Martínez (2006, 215-216)

2— Archivo Municipal de Cartagena (AMC) "Padrón vecindario con bienes raíces 1761". LH00032; legajo IV: "Otra (casa) de un alto situada en el Callejón de Nuestra Señora de Gracia, tiene ocho varas en cuadro, confronta por la derecha con dueño, y por la izquierda con Don Pedro Rato […] Una casa de un alto en la calle de el Escorial, tiene veinte varas de frente, y doce de fondo, confronta por la derecha con Antonio Rato, y por la izquierda hace esquina […]"

3—Así lo indica Gómez Vizcaíno (2003, 20)

4—Escritura de la finca 6.879, obrante al folio 133 del libro 55 del archivo común, facilitada por el Registro de la Propiedad de Cartagena nº 3 bajo la supervisión del Registrador de la Propiedad don Carlos Domingo Rodríguez Sánchez.

5—La fotografía se puede consultar en la Bilbioteca Nacional de España, PID bdh0000017722. En la fecha propuesta aparece un periodo aproximado 1870-1886. Sin embargo, en un artículo de don Pedro Roldán Tudela, publicado en la "Revista General de la Armada" en abril de 2009, se describe la fotografía y los elementos militares visibles en ella, fechándola el 12 de agosto de 1872.

6— Para poder confirmar la planta visible del Palacio en la fotografía, necesitamos concretar la ubicación de la cámara fotográfica. Buscando alineaciones coincidentes encontramos el eje Puerta de la Villa – Iglesia Santa María de Gracia, concretamente la zona intermedia entre la fachada principal y la espadaña o cuerpo de campanas. Prolongando este eje hallamos el lugar exacto desde donde se tomó la fotografía: es un falso llano a mitad de la subida al monte Atalaya, cuya cota, según la cartografía de la Consejería de Obras Públicas y Ordenación del Territorio de la Región de Murcia del año 2001, es de 64,00 m. sobre el nivel del mar. La cota de la iglesia de Santo Domingo es de 2,87 m sobre el nivel del mar y la del Palacio 3,70 m. Una vez ubicado el origen resulta muy sencillo situar el palacio, a distancia en línea recta de 1404 m del punto de origen. La altura del alero es de 15,54 m y la de la moldura inferior de la cúpula delantera de Santo Domingo es de 17,00. Con estos datos comprobamos que la planta que aparece en la imagen es la segunda planta y que el casetón superior se sitúa donde actualmente se encuentra la planta tercera.

7— AMC. El Periódico El Eco de Cartagena. 12 de noviembre de 1874, página 4: "La Srta Dª Antonia Romero, discípula del conservatorio, abre clase diaria de 10 a 2, en su casa calle de Medieras nº 6, cuarto 2º. Da lecciones a domicilio".

8— La datación se ha realizado en función de las calles y construcciones presentes en el plano. Según Casal Martínez (2006, 423-424) el monasterio de las monjas de la Purísima Concepción, que aparece en el plano como solar del Ex-Convento de Santa Catalina, fue abandonado en 1868, y demolido en 1871. A continuación, en 1872, se abrió una calle que puso en comunicación la actual calle Cañón, calle de Osuna en el plano, con la calle de Borbón, que aparece en el plano como calle de la Libertad; a esa calle nueva se le llamó Príncipe de Vergara, nombre que mantiene en la actualidad. Observando el plano podemos ver el solar del convento ya demolido, pero todavía no existe la citada calle Príncipe de Vergara. Por consiguiente, el plano se levantó entre los años 1871 y 1872. En esta comunicación se ha in-

cluido únicamente-por razones de espacio- el fragmento del plano en el que aparece el Palacio.

9—http://www.dfdurofelguera.com/index.asp?MP=1&MS=5&r=1366*768

10— Así lo atestigua Cegarra Beltrí (2005, 186-187). A día de hoy no disponemos de documentos que respalden esta hipótesis.

11— Los descendientes del matrimonio Lara-Dorda poseen amplia información y genealogía documentada de la familia.

BIBLIOGRAFÍA

Barberot, E. (1921) *Tratado Práctico de Edificación. (5d ed.) Barcelona: Gustavo Gili.*

Casal Martínez, F. (2006) Historia de las calles de Cartagena. Edición Facsímil. Cartagena: Casco Antiguo de Cartagena, S.A.

Cegarra Beltrí, G, Morales Martínez, S. (Colab.) (2005) Adelante Siembre. Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862-Cartagena 1935) Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Gómez Vizcaíno, J.A. (2005) Antonio de Escaño y García de Cáceres. Cartagena: Editorial Áglaya.

Rojas Pérez, J. (1993) Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura). (2nd ed.) Murcia: Editorial Región de Murcia.

Roldán Tudela, P. (2009) *Historia de una foto [versión electrónica] Revista General de la Armada, abril, pp. 24-35. http://www.armada.mde.es/ArmadaPortal/ShowBinaryServlet?nodePath=/BEA%20Repository/Desktops/Portal/ArmadaEspannola/Pages/mardigital_revistas/02_revistaGenMarina/02_catalogoRGM/2009/2009_04_es/03_cap3_es//archivo*

Segado Vázquez, F. (1994) Aproximación Histórica, Urbanística y Valoración Constructiva del Real Parque-Maestranza de Artillería de Cartagena. (Tesis de doctorado) Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

THE CASAS CONSISTORIALES OF MAZARRÓN. AN EXAMPLE OF RESTORATION OF ART NOUVEAU ARCHITECTURE IN THE REGION OF MURCIA

LAS CASAS CONSISTORIALES DE MAZARRÓN. UN EJEMPLO DE RESTAURACIÓN DE ARQUITECTURA MODERNISTA EN LA REGIÓN DE MURCIA

Collado Espejo, Pedro-Enrique; Pardo Prefasi, Rafael; Sánchez Sicilia, Severino

Collado Espejo, Pedro-Enrique , Arquitecto Técnico, pedroe.collado@upct.es
Pardo Prefasi, Rafael ; Arquitecto, raf.maralala@gmail.com
Sánchez Sicilia, Severino; Arquitecto, sssaam@arquired.es

ABSTRACT

The "Casas Consistoriales" of Mazarrón (Murcia) is a unique building that began to be built in July 1889, with the project by the architect Francisco Ródenas, although from 1891 will be the municipal architect Francisco de Paula Oliver Rolandi, born in Cartagena and one of the great architects of art nouveau that worked in the Region of Murcia, who compose a draft refurbished and is responsible for directing the works. Francisco de Paula will leave their mark on the decorative motifs that characterize this property as the walls lined with wallpaper "arpillería" acceded to the Plenary Hall, the antechamber and mayor's office, the coffered ceiling of plaster vaults with polychromy of plenary hall, the grand marble staircase white; the temple of the cover with the decorative auctions of zinc, as well as the different decorative solutions for hydraulic tile flooring of the building. In 2001, the building was partially evicted as a precaution due to the alarm arising when detected structural damage in the area of the chamber and partitioning of second floor. After several studies of the building, in July 2006 will begin the restoration works management of the building, which was completed in April 2008. This work focuses on describing the integral restoration carried out in the building which has passed to accommodate, basically, cultural activities, exhibition and promotion, leaving the Plenary Hall and the area of Mayor to the acts relevant for the town. It should be noted that this intervention was the Regional Prize for Quality in Construction 2014, in the category of institutional use.

Keywords: Restoration, art nouveau architecture, Casas Consistoriales, Mazarrón

RESUMEN

Las "Casas Consistoriales" de Mazarrón (Murcia) es un edificio singular que empezó a construirse en julio de 1889, con proyecto del arquitecto Francisco Ródenas, aunque a partir de 1891 será el arquitecto municipal Francisco de Paula Oliver Rolandi, nacido en Cartagena y uno de los grandes arquitectos del modernismo que trabajaron en la Región de Murcia, quién redacte un proyecto reformado y se encargue de dirigir las obras. Francisco de Paula dejará su impronta en los motivos decorativos que caracterizan este inmueble como las paredes revestidas de papel pintado adherido a arpillería del salón de plenos, antesala y despacho de alcaldía, el artesonado de bóvedas de escayola con policromía del salón de plenos, la gran escalera de mármol blanco; el templete de la cubierta con los remates decorativos de zinc, así como las diferentes soluciones decorativas para los pavimentos de baldosa hidráulica del edificio. En 2001, el edificio fue parcialmente desalojado como medida de precaución debido a la alarma surgida al detectarse daños estructurales en la zona del salón de plenos y tabiquería de planta segunda. Después de varios estudios del edificio, en julio de 2006 comenzarán las obras de restauración integral del edificio, que finalizaron en abril de 2008. Este trabajo se centra en describir la restauración integral realizada en el edificio que ha pasado a albergar, básicamente, actividades culturales, expositivas y de promoción, quedando el salón de plenos y la zona de alcaldía para actos relevantes del municipio. Destacar que esta intervención recibió el Premio Regional de Calidad en la Edificación 2014, en la categoría de Uso Institucional.

Palabras clave: Restauración, arquitectura modernista, Casas Consistoriales, Mazarrón

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS AL PROYECTO DE RESTAURACIÓN INTEGRAL

En 1888, el Ayuntamiento de Mazarrón (Región de Murcia) acordó inicialmente la reparación de urgencia de las Casas Consistoriales, debido al mal estado que presentaba el edificio; pero ante la elevada cuantía en que se valoraron las obras, el consistorio decidió, en 1889, que era más conveniente la demolición del inmueble y la construcción de un nuevo edificio. Hay que tener en cuenta que desde mediados del siglo XIX, el municipio de Mazarrón vive una época de gran bonanza económica por el auge de la actividad minera y metalúrgica, lo que se tra-

Figura 1. A la izquierda, imagen general del exterior de las Casas Consistoriales de Mazarrón después de la restauración integral realizada en 2008. A la derecha, detalle del templete de zinc que corona el edificio.

duce en la riqueza con que será construido, entre otros edificios, el nuevo ayuntamiento. Por tanto, el actual edificio de las Casas Consistoriales de Mazarrón es un inmueble cuya construcción comenzó el 9 de julio de 1889 según proyecto y dirección de las obras del joven arquitecto D. Francisco Ródenas Rosa (1865-1892), con un presupuesto de 40.000 pesetas. Sin embargo, los problemas de salud de Ródenas (que muere el 1 de junio de 1892, a los 27 años) le impedían realizar correctamente su labor como arquitecto responsable de las obras por lo que, el 25 de marzo de 1891, el ayuntamiento decide que se haga cargo de los trabajos el arquitecto municipal, de origen cartagenero, D. Francisco de Paula Oliver Rolandi (1861-1915). Éste había iniciado los estudios de arquitectura en la Escuela de Madrid pero, en el curso 1884-1885, se traslada a Barcelona, donde obtiene el título de arquitecto en 1889, ocupando enseguida la plaza de Arquitecto Municipal de Mazarrón. La influencia artística de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y el apogeo de la corriente modernista de aquellos años hace que Oliver Rolandi modifique el proyecto de Ródenas, dejando su sello en la organización y distribución general del edificio así como en los numerosos detalles ornamentales que adornan el inmueble. El resultado es una construcción de estilo modernista, declarada Bien de Interés Cultural con categoría de monumento (R.D. 3191/1983, de 26 de octubre), en el que merece especial atención la decoración de espacios como el salón de actos, la antesala y despacho de alcaldía, la escalera de mármol, el templete de zinc que sobresale de la cubierta y la propia fachada principal.

El edificio se distribuye en cuatro plantas y antes de la última restauración se distribuía de la siguiente forma: la planta semisótano, con una estructura abovedada y pequeñas ventanas, estaba destinada a cárcel, con sus correspondientes calabozos, y las dependencias del alguacil responsable de la vigilancia de los presos. La planta baja, con entrada principal en fachada recayente a la plaza y una entrada secundaria en fachada lateral izquierda, se organiza con un hall de entrada y recepción al Ayuntamiento; en la zona de la derecha se ubicaban la secretaría y los departamentos económicos (recaudación, contaduría y tesorería); y en la zona izquierda, el departamento de inspección y el juzgado. En la planta primera o principal se encuentra la Antesala y despacho de Alcaldía, el Salón de Plenos y la Sala de Comisiones. Y la segunda planta estaba destinada, inicialmente, a la oficina de Correos y Telégrafos y la casa del conserje.

En 1987 se realizan obras de cierta importancia, sobre todo en la última planta del edificio. Se refuerza, con perfiles metálicos, el forjado que cubre el salón de plenos y se reconstruyen los forjados de cubierta (con una moderna estructura de viguetas prefabricadas de hormigón armado), así como la

Figura 2. Detalles de la decoración modernista del interior del edificio después de la restauración integral realizada. A la izquierda, papel pintado y artesonado policromado de pequeñas bóvedas de escayola del Salón de Plenos. En el centro y a la derecha, detalles de papel pintado ornamentando las paredes y moldura de falso techo en Alcaldía y sala anexa.
.

tabiquería de planta segunda y todas las cubiertas; además, se restauran elementos ornamentales del templete de zinc y del núcleo de la escalera principal.

En julio del 2001 se detectaron algunas grietas en el Salón de Plenos y en la tabiquería de la planta segunda, que provocaron una cierta alarma, por lo que la Junta de Gobierno Local decidió que se desalojara parcial y provisionalmente el edificio, como medida de precaución. Un año después, el Ayuntamiento encarga a CEICO S.L. un informe sobre el "Estado de conservación estructural" del edificio, realizándose varias catas en muros y forjados y pruebas de carga, con el fin de establecer las causas de estos problemas y su grado de importancia. En 2005 se aprueba la restauración integral del inmueble por lo que, en fase de redacción del proyecto se ejecutan nuevas catas, realizadas por personal del Ayuntamiento bajo nuestra supervisión, para poder conocer, con más exactitud, los materiales y el sistema estructural. Finalmente, el Proyecto plantea la restauración estructural y funcional de las Casas Consistoriales de Mazarrón para su nueva puesta en servicio como edificio público destinado a albergar determinados locales municipales, cumpliendo a la vez funciones administrativas y representativas, manteniendo en lo posible la estructura y materiales existentes así como el respeto a todos los valores históricos, arquitectónicos, tipológicos, sociales y culturales que atesora este singular edificio.

2. EL EDIFICIO. MATERIALES, SISTEMA CONSTRUCTIVO Y ORNAMENTACIÓN

El edificio tiene una superficie construida de 716,98 m², se desarrolla en cuatro niveles, con planta sensiblemente rectangular, con fachada principal a la plaza del Ayuntamiento, dos fachadas laterales a calles y lindero posterior con otra edificación destinada a viviendas, y está coronado por un templete, no accesible, en cubierta. Cuenta con dos entradas, la principal centrada en la fachada recayente a la plaza (con acceso a través de una escalinata), y otra secundaria en la fachada lateral izquierda. Estructuralmente el edificio es muy complejo, con muros de carga de diversos materiales (sillería en fachada principal, muros de ladrillo y mampostería con mortero de cal), sobre los que apoyan los diferentes forjados de tablazón sobre viguería de madera y bóvedas de ladrillo en el semisótano. Resulta significativa la falta de correspondencia estructural entre las plantas del edificio, lo que se había resuelto con una estructura auxiliar de vigas de acero, con uniones roblonadas, y pilares secundarios de madera. Esta complejidad estructural debe ser consecuencia de la modificación, durante la construcción, del proyecto original de Francisco Ródenas, con la intervención de un segundo arquitecto (Francisco de Paula Oliver Rolandi), así como a la necesidad funcional de crear, en la planta intermedia, el Salón de Plenos, como un gran espacio diáfano. Además, en

Figura 3. Algunos de los deterioros que presentaba el edificio antes de la restauración. A la izquierda, humedades por filtraciones en el artesonado del salón de Plenos. En el centro, el pandeo y agrietamiento de la pared del Salón de Plenos que provocó la alarma y desaojo del edificio. A la derecha, humedades y biodeterioro en los muros del semisótano.

la intervención de 1987 se había reforzado superiormente el forjado de planta segunda con una losa de 10 cm de hormigón armado, sin conexión con la viguería original de madera, se había reconstruido el forjado de cubierta con vigas de hormigón armado y forjado de bovedillas, también de hormigón, y se había reforzado, con un empresillado metálico, un pilar de madera, de la construcción original, que soportaba parte del templete de cubierta y apoyaba sobre el forjado de planta segunda pero no tenía continuidad en las plantas inferiores.

Los muros de carga se encontraban revestidos con varias capas de guarnecido de yeso y, afortunadamente, en muchas dependencias, especialmente en la planta primera, todavía se conservaba en las paredes, aunque bastante deteriorado, el rico acabado decorativo de papel pintado adherido a arpillera, con diferentes dibujos y colores según las salas (en la figura 2 se muestran algunos de estos revestimientos).

Como se ha indicado, los forjados son de vigas de madera (excepto el de cubierta); estas vigas sujetan un entarimado de tablazón de madera, sobre el que ya apoya el pavimento; por debajo, sostienen falsos techos de cañizo y yeso y, en algunas zonas, techos de escayola y estructura de madera con una importante carga decorativa, como el techo del Salón de Plenos, que cuenta con un magnífico artesonado policromado, formando pequeñas bóvedas en una trama cuadrada, y también el hall de entrada al edificio, en el que el falso techo imita también un artesonado, en este caso liso y en colores blanco y verde, al igual que las pilastras, molduras y el arco en el arranque de la escalera, todo de escayola, que ornamentan esta estancia.

El edificio presenta diferentes solados destacando los coloridos pavimentos de la planta primera. Tanto el vestíbulo de acceso, en planta baja, como el todo peldañeado de escaleras (principal y de acceso al semisótano) son de mármol blanco; el Salón de Plenos tienen un entarimado de madera y, en planta semisótano y planta baja predominaban los solados contemporáneos, con terrazo en tonos claros y gres blanco en baños y en toda la planta segunda. Los pavimentos más destacables del inmueble se encuentran en la planta primera, con una serie de coloridos mosaicos decorativos, con pequeñas piezas de gres formando diferentes diseños, en la Antesala y despacho de Alcaldía (con su mobiliario de época), la sala anexa y la Sala de Comisiones. En la planta baja aún se conservaba un despacho pavimentado con baldosa hidráulica, de forma hexagonal, con un llamativo dibujo en tres colores.

Por último, el templete que corona el edificio está formado por estructura de perfiles de acero laminado, con uniones roblonadas, y cubierta con entablado de madera que se cubre con los remates decorativos de zinc en forma de escamas.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 451-460| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4. Imágenes de las escaleras principal y de acceso al semisótano después de la restauración, con el suplemento de acero inoxidable en la barandilla sobre el pasamanos de madera y el salvaescaleras para el semisótano.

3. PATOLOGÍAS DETECTADAS EN EL EDIFICIO

El inmueble presentaba patologías estructurales (que motivaron su desalojo años atrás), y la falta de adecuación funcional, por carecer de las instalaciones que un uso actual requiere, la falta de accesibilidad, serios problemas de humedades en muros de sótano y planta baja, problemas de estanqueidad en cubiertas, deterioro en carpinterías y, en general, la necesidad de intervenir sobre los magníficos acabados decorativos que, por el paso del tiempo y la falta de mantenimiento, presentaban un estado de conservación que empobrecía la imagen del edificio.

Las instalaciones eran impropias de un ayuntamiento. La instalación eléctrica no contaba con los mecanismos, tomas de corriente, ni secciones adecuados. La climatización se reducía a aparatos individuales en algunas dependencias, no todas. No había red informática y la iluminación de las diferentes zonas administrativas y de trabajo no era adecuada.

Las humedades por ascensión capilar en los muros había provocado daños secundarios, como manchas, decoloración, eflorescencias, descomposición de revestimientos de yeso, problemas de habitabilidad e higiene (especialmente importantes en el semisótano), etc. Además, anteriormente se había intentado paliar este problema revistiendo los muros con enfoscados de cemento (impermeables), o bien con zócalos de madera, sin que se hubiese conseguido otra cosa que empeorar y trasladar el problema a una cota superior del muro, puesto que el agua asciende capilarmente hasta encontrar una zona donde poder transpirar. Así mismo, el deterioro de las cubiertas había provocado algunas humedades en techos, filtraciones por las juntas de dilatación y por grietas que se habían abierto entre la cubierta y los paramentos de fachada, deteriorando especialmente elementos de gran riqueza ornamental del interior del edificio como son el revestimiento de papel pintado sobre arpillería en paredes, las molduras y plafones de falsos techos y los artesonados policromados de escayola del Salón de Plenos y vestíbulo.

Otros elementos destacables de la decoración del edificio son los pavimentos y el templete. Los suelos originales, como los mosaicos de piezas de gres formando motivos decorativos (en las salas de la zona de Alcaldía y la Sala de Comisiones, anexa al Salón de Plenos), los pavimentos de baldosas hidráulicas decoradas (en salas de planta baja) y los mármoles de escalera (peldaños y zócalo) se conservan en un buen estado. Sin embargo, la tarima de madera del Salón de Plenos estaba tan deteriorada que aconsejaba su sustitución. El templete, presentaba algunas faltas y elementos de zinc desprendidos así como oxidación y corrosión de la estructura metálica. En general, las carpinterías de madera debían ser limpiadas y restauradas, aunque algunas presentaban tal desgaste que aconsejaban su sustitución. En cualquier caso, las puertas vidrieras debían sustituir los vidrios por otros, tipo climalit, para una mayor adecuación energética.

Por último, el edificio no reunía las condiciones establecidas por la Ley 5/1995, de 7 de abril, de "*Condiciones de habitabilidad en edificios de viviendas y de promoción de la accesibilidad en general*", de obligado cumplimiento salvo que la adaptación requiera medios técnicos o económicos desproporcionados respecto del costo total de la obra. Según esta Ley, debe existir al menos un itinerario adaptado que comunique todas las zonas o dependencias de acceso no restringido al público con el exterior y, en todo, caso con la vía pública. En nuestro caso, la entrada al edificio no era accesible, por haber escalones tanto en la puerta principal (la planta baja está sobreelevada respecto a la plaza) como en el arranque del vestíbulo y en la entrada lateral; de igual forma, no existía comunicación vertical adaptada, resultando necesario un ascensor. Además, también era necesario la existencia de aseos adaptados, ya que los existentes, tanto en planta baja como primera, no reunían los requisitos necesarios por la legislación vigente para un edificio de uso público.

4. ACTUACIONES REALIZADAS PARA LA RESTAURACIÓN INTEGRAL

Todas las actuaciones realizadas en el edificio se plantearon con tres objetivos básicos. En primer lugar, se debía restaurar y consolidar el edificio, pero teniendo muy en cuenta que se interviene en un monumento y, por tanto, la metodología de conocimiento y los criterios de intervención deben ser absolutamente respetuosos con todos los valores patrimoniales propios del inmueble. Por tanto, el primer objetivo consistía en la consolidación estructural y la restauración y conservación material del edificio, con especial atención en los numerosos materiales y elementos ornamentales que lo decoran. En segundo lugar, se trata de un edificio público (un Ayuntamiento) que debe seguir albergando funciones administrativas e institucionales, por lo que debe ser totalmente accesible y contar con unas instalaciones acordes a estas necesidades. Y en tercer lugar, la intención del consistorio era convertir este histórico edificio en un nuevo referente turístico y cultural de la ciudad por lo que tanto la planta semisótano como la planta segunda debían estar acondicionadas para albergar actividades culturales, especialmente exposiciones y conferencias, quedando la planta primera para actos institucionales muy señalados (alcaldía y salón de Plenos) y la planta baja para la gestión de actos culturales y una zona de exposición permanente de documentos y elementos relacionados con la historia del inmueble. Hay que tener en cuenta que en marzo de 2007 se inauguró un moderno edificio, a escasos metros de las Casas Consistoriales, con todos los servicios administrativos y de gestión que requiere un Ayuntamiento como el de Mazarrón.

Con todas estas premisas y teniendo en cuenta las patologías y necesidades anteriormente descritas, las principales actuaciones realizadas en las Casas Consistoriales han sido:

4.1 Refuerzo y consolidación estructural

Teniendo en cuenta el informe de CEICO y las diferentes catas e inspecciones realizadas se decidieron diferentes refuerzos estructurales en todo el edificio, tanto en relación a la estructura secundaria de apeo como a la de vigas de madera. Se sustituyeron las vigas de madera que se encontraban en mal estado y, en zonas puntuales, se reforzaron las vigas de madera mediante pletinas atornilladas. Para los forjados, se ejecutaron soleras de hormigón armado de 8 cm de espesor, conectadas con la viguería de madera mediante tirafondos, al objeto de su función colaborante y refuerzo de la estructura existente.

Como el edificio debía ser accesible, tenía que contar con un ascensor, lo que obligó a realizar una pequeña demolición en un muro y forjados en una zona interior del edificio para poder ejecutar la estructura (zapata de hormigón armado y pilares de acero, con sus vigas y riostras, formando un castillete) que alojase el hueco así como la caja del ascensor y sus mecanismos.

4.2 Intervención en las cubiertas y templete

La cubierta superior presentaba una lámina de aluminio gofrado por lo que se eliminó colocando una capa de aislamiento térmico de poliestireno extrusionado, formando una cubierta invertida no transitable con acabado en grava. Para las cubiertas transitables de planta segunda se optó por sustituir el baldosín existente por una nueva cubierta invertida (con un buen aislamiento térmico), con acabado en tarima de lamas de madera de teca. La estructura metálica del templete se limpió y se le aplicó un tratamiento protector, ento-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 451-460| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 5. Imágenes de la Sala de Alcaldía, con el pavimento a base de pequeñas piezas de cerámica gresificada formando un llamativo y colorido dibujo central con una cenefa perimetral; las paredes con el papel pintado enmarcado con molduras decorativas de escayola; el zócalo de madera con cuarterones y policromado en tres colores, y el mobiliario de la época (sillones, sillas, mesa, escritorio, cortinas y lámpara) ya restaurado.

nando todo el conjunto.

4.3 Actuaciones de accesibilidad, seguridad y nuevas instalaciones

Para que el edificio sea accesible para personas con movilidad reducida se construyó una rampa y se ampliaron los pasos en la puerta de acceso lateral pues en la puerta principal no se podían eliminar los tres peldaños; así mismo, se instaló un ascensor, en la zona que ocupaban los aseos y el patinillo de ventilación, junto a la medianería del edificio vecino, comunicando las tres plantas sobre rasante; para el semisótano se colocó un mecanismo salva-escaleras, ya que resultaba imposible la continuidad del ascensor hasta esta planta.

Por seguridad para las personas, se aumentó la altura de la barandilla de escalera principal con un suplemento de acero inoxidable sobre el pasamanos de madera y se recrecieron las barandas de las terrazas visitables, en planta segunda, sobre las calles laterales, al objeto de impedir la situación de peligro que suponía la posibilidad de escalada.

En cuanto a las instalaciones de electricidad, iluminación, fontanería, evacuación y telefonía, fueron sustituidas en su totalidad realizando nuevas instalaciones, al igual que la instalación de red informática y de protección contraincendios, adecuadas todas a la normativa vigente y acorde al edificio administrativo y cultural proyectado. Para la climatización se optó por desmontar la instalación existente y realizar una nueva. En el semisótano se instaló calefacción por suelo radiante (bajo el pavimento) pues es una estancia fría, que no precisa enfriamiento, y la instalación de fancolis era dificultosa por la evacuación que estos aparatos precisan. Para el resto del edificio se optó por una instalación centralizada de climatización, con cuatro unidades situadas en cubierta, bajo el templete, y unidades interiores, bien con fancoils individuales en diferentes salas o mediante conductos para la toda la planta segunda y el Salón de Plenos.

4.4 Actuaciones en las fachadas

En general, las fachadas se encontraban en un buen estado de conservación por lo que la intervención consistió básicamente en una limpeza con agua a presión controlada y cepillo de celdas suaves, aplicando posteriormente un tratamiento consolidante e hidrofugante, sin brillo y transparente, como protección final, diferenciando el producto entre fábricas de ladrillo y fábricas pétreas.

La intervención más importante en el exterior consistió en el tratamiento de las carpinterías. En plantas baja y primera, se pudieron recuperar las puertas y ventanas que son originales. Se realizó un decapado superficial para eliminar barnices contemporáneos; las carencias o piezas no originales y en mal estado se corrigieron con reparaciones en las secciones de madera y sustitución de las secciones deterioradas; finalmente se aplicó un tratamiento antixilófagos a todas las piezas y un barniz de acabado protector para las carpinterías de fachada y un marmolizado, en

tonos verdes, para las carpinterías interiores, a juego con los zócalos interiores de madera. Además, se han sustituido los vidrios por otros tipo Climalit, mejorando el aislamiento térmico y acústico, y se han restaurado y ajustado los originales herrajes (fallebas de cierre y bisagras). En plantas semisótano y segunda debieron sustituirse las carpinterías existentes por otras nuevas, similares a las de plantas baja y primera, por encontrarse en un estado de conservación que las hacía irrecuperables. Las dos puertas de entrada al inmueble fueron restauradas con el mismo criterio de las demás carpinterías. La rejería y barandillas metálicas fueron limpiadas con cepillos suaves, tratadas y protegidas contra la oxidación.

4.5 Tratamiento de las humedades

Uno de los grandes problemas que presentaba el edificio, especialmente en el semisótano y muro medianero con la edificación vecina, era la intensa presencia de humedades por ascensión capilar, con las correspondientes patologías asociadas (desconchados, eflorescencias, manchas, biodeterioro...). Para intentar paliar, en la medida de lo posible, este problema se levantaron los pavimentos de terrazo y soleras existentes y se hizo un pequeño desfonde de terreno para ejecutar una solera sobre cámara ventilada (con castilletes de PVC, a modo de forjado sanitario), ventilando la cámara mediante unos conductos de PVC que salen al exterior, además de colocar unas rejillas perimetrales en el pavimento de mármol. Además, se instaló un sistema de electroósmosis activa, previa eliminación de los revestimientos de yeso (muy deteriorados) y saneado de los paramentos de los muros de carga (la tabiquería del semisótano se eliminó para dejar un espacio diáfano para exposiciones), con una terminación a base de mortero drenante y acabado con pintura blanca transpirable (en base pliolítica) para que los muros puedan ir eliminando toda la humedad que les pueda llegar.

4.6 Restauración ornamental y acabados

Las Casas Consistoriales de Mazarrón se singularizan por la rica ornamentación interior que presenta por lo que su correcto tratamiento de restauración y conservación era prioritario en esta intervención. Las diferentes y coloridas molduras de escayola de los falsos techos, plafones, pilastras y arcos del vestíbulo fueron limpiadas, restauradas y repuestas las zonas faltantes, al igual que se hizo con los elementos de escayola policromada de los artesonados del vestíbulo y del Salón de Plenos aunque, en estos casos, se debieron desmontar todas las piezas para poder tratarlas correctamente.

Los pavimentos de mosaico cerámico constituyen, quizás, los elementos de decoración más singulares de este edificio. Se encuentran en tres salas: Alcaldía, sala anexa a Alcaldía y Sala de Comisiones, anexa al Salón de Plenos. Se trata de pavimentos formados por pequeñas piezas de cerámica gresificada, de forma cuadrada o triangular, con diferentes y llamativos colores, formando dibujos geométricos. Se procedió a su limpieza y tratamiento de protección, reforzando la estructura de los forjados por la parte inferior para no tener que desmontar estos pavimentos tan especiales. El solado de baldosa hidráulica hexagonal, con dibujo en tres colores, de la sala administrativa de planta baja se recuperó previo desmontaje de las piezas, tratamiento de limpieza, recolocación y tratamiento de protección con encerado. Para el resto de pavimentos, salvo el Salón de Plenos, que mantiene el entarimado de madera, se optó por el solado de mármol blanco pues tanto los peldañeados como diversas salas (vestíbulo, Antesala de Alcaldía, rellanos y aseos) ya lo tenían y eran originales, no así los pavimentos de terrazo (que se eliminaron), con lo que se unificaba el tratamiento de suelos del resto del edificio. Todos los elementos de mármol blanco (peldañeados, zócalo de escalera principal y semisótano y solados) se limpiaron y pulieron, sustituyendo las piezas muy deterioradas e imposibles de recuperar.

Los papeles pintados fueron cuidadosamente limpiados y restaurados y, cuando no fue posible su recuperación y/o había lagunas por pérdida de material, se realizaron copias exactas (en una empresa especializada de Madrid) para conseguir una visión global unificada, ya que estos elementos decorativos constituyen un elemento ornamental muy importante y significativo en el conjunto del edificio.

Por último, todo el mobiliario de la época (mesas, sillones, sillas, escritorio, lámparas...) que aún se conservaba junto con los cortinajes de la planta primera (las tres salas de la zona de Alcaldía y el Salón de Plenos) fueron limpiados y restaurados por el Ayuntamiento (el Proyecto de intervención se centraba en el edificio) y colocados en su lugar original.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 451-460| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6. Imagen general del Salón de Plenos después de la restauración.

5. CONCLUSIONES

Las actuaciones realizadas en las Casas Consistoriales de Mazarrón han supuesto la restauración integral del edificio. Teniendo muy en cuenta que se trata de un inmueble declarado Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, las intervenciones han seguido una metodología de conocimiento (básico para poder entender el edificio histórica, constructiva y culturalmente) y unos criterios de actuación absolutamente respetuosos con todos los valores patrimoniales (históricos, arquitectónicos, artísticos, sociales y culturales) que atesora esta singular construcción modernista que ha recuperado así su función como edificio público destinado a albergar determinados locales municipales cumpliendo, a la vez, funciones administrativas, institucionales, culturales y representativas.

El edificio, ahora completamente restaurado y totalmente accesible (con un nuevo ascensor y el salva-escaleras para acceso al semisótano), vuelve a mostrar, sobre todo en planta primera, su regia y profusa ornamentación, con los coloridos suelos de mosaicos cerámicos, el papel pintado en las paredes, las molduras y plafones de los falsos techos, los zócalos y las carpinterías de madera con marmolizados en tonos verdes, el mobiliario y cortinajes de la época, el templete de zinc en coronación de cubierta y, especialmente, el impresionante artesonado policromado del Salón de Plenos.

Actualmente, la planta baja alberga una exposición permanente de documentos y elementos relacionados con la historia del inmueble y, con el acondicionamiento de las plantas semisótano y segunda como dos nuevos espacios destinados, básicamente, para celebrar eventos culturales (exposiciones, conferencias...), se ha potenciado aún más este edificio como un importante recurso turístico y cultural de Mazarrón.

Por último, destacar que esta intervención recibió el Premio Regional de Calidad en la Edificación 2014, en la categoría de Edificaciones de Uso Institucional *"(...) por su respeto a los valores históricos, arquitectónicos y culturales, con una intervención totalmente respetuosa con la estructura, los materiales y elementos decorativos existentes, con la adecuación a la normativa actual y la incorporación de las nuevas instalaciones de forma totalmente integrada y eficiente".*

6. BIBLIOGRAFÍA

Cegarra G., Sánchez E. (2013). Arquitectura modernista en la Región de Murcia. Edita Libros Mablaz. Madrid.

Collado P.E., Pardo R., Sánchez S. (2008). "Restauración integral de las Casas Consistoriales de Mazarrón (Murcia)". En *VI Congreso Internacional Restaurar la Memoria*. Tomo II. Edita Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. Valladolid, pp. 129-135.

Collado P.E. (2010). "Salvaguardar los elementos singulares. Restauración Integral de las Casas Consistoriales de Mazarrón (Murcia)". En Revista CERCHA nº103. Edita Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Madrid, pp. 28-32.

Meseguer E, (dir). "Edificaciones de Uso Institucional. Premio Regional. Casa Consistoriales de Mazarrón, Mazarrón". En *VI Premios de Calidad en la Edificación 2014 Región de Murcia*. Editan Consejería de Fomento, Obras Públicas y Ordenación del Territorio y Colegio Oficial de Aparejadores, Arquitectos Técnicos e Ingenieros de Edificación de la Región de Murcia, 2015. pp. 28-39.

Pardo R. Sánchez S. (2006). "Restauración de las Casas Consistoriales, Mazarrón". En *XVII Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico, Arqueológico y Etnográfico de la Región de Murcia*. Edita Consejería de Educación y Cultura. Murcia, pp. 405-419.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

CASA DEL PINO, UN CONJUNTO MODERNISTA EN MURCIA. SU CONSERVACIÓN, REHABILITACIÓN Y RESTAURACIÓN

CASA DEL PINO, A ART NOUVEAU ENSEMBLE IN MURCIA. HIS CONSERVATION, REHABILITATION AND RESTORATION

Adrián Hernández García, Victoria Santiago Godos

Adrián Hernández García ; Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia adrianhernandezgarcia@gmail.com
Victoria Santiago Godos; Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia vicsan@um.es

RESUMEN

La elección del tema de este artículo acerca de la Casa del Pino se debe a su interés como un destacado conjunto arquitectónico de estilo modernista muy poco conocido en la Región y el cual sufrió un largo proceso de restauración iniciado en el año 2006 y que duró varios años. Los objetivos pasan por dar a conocer uno de los conjuntos arquitectónicos modernistas más bellos de la Región de Murcia, reconociendo su singularidad y analizando sus características constructivas y decorativas; además de conocer los trabajos de rehabilitación integral realizados, con el fin de hacer un estudio pormenorizado de un referente artístico urbano que enriquezca el conocimiento de nuestras ciudades.
La investigación se ha realizado desde varias vertientes: mediante estudio y análisis bibliográfico, con la finalidad de extraer información histórica sobre el conjunto arquitectónico; así como una catalogación de los elementos arquitectónicos y decorativos del conjunto de la Casa del Pino, incorporando parte de mi propio material gráfico obtenido durante el proceso de trabajo en la empresa rehabilitadora.

Palabras clave: Casa del Pino, Pedro Cerdán Martínez, Murcia, Eclecticismo y Modernismo.

ABSTRACT

The choice of this topic of the article is about the Casa Del Pino is due to its interest as an outstanding architectural ensemble of a very art nouveau style that is little known in the Region and which suffered a long process of restoration that began in 2006 and lasted several years. The objectives is to raise awareness of one of the most beautiful modernist architectural complexes in the Region of Murcia, recognizing their uniqueness and analyzing their constructive and decorative features; and to describe the comprehensive rehabilitation work carried out in order to make a detailed study of an artistic urban relating wich helps to enrich the knowledge of our cities.
The research has been conducted threw several aspects: through study and literature review, in order to extract historical information about the architectural ensemble; as well as the cataloging of architectural and decorative elements of the whole Casa del Pino, incorporating part of my own graphic material that i obtained during the rehabilitation work in the company.

Keywords: Casa del Pino, Pedro Cerdán Martínez, Murcia, Eclecticism and Art Nouveau.

1. INTRODUCCIÓN

La Casa del Pino fue mandada construir por D. Isidoro de la Cierva y Peñafiel, un personaje ilustre de la sociedad murciana de principios del siglo XX. El encargo de la construcción del edificio se le hizo al arquitecto D. Pedro Cerdán, el cual gozaba de fama entre la élite burguesa de la época por sus numerosas obras realizadas tanto a nivel público como particular.

Respecto al arquitecto Pedro Cerdán, destacar que era autóctono de Murcia. Nació en Torre Pacheco en 1863. Tras cursar arquitectura en Madrid, obtiene su título en 1889 y vuelve a la región de Murcia, donde desarrollaría su carrera como arquitecto municipal hasta el año 1900. En este periodo realiza trabajos como la entrada del cementerio de Murcia, situada en Espinardo o la fachada del Casino de Murcia en la calle Trapería. También realiza cantidad de obras de carácter privado para la burguesía de la ciudad, como es el caso del conjunto que este estudio ocupa. Desgraciadamente en la última etapa de su vida destruyó muchos de los proyectos y planos que había realizado, lo que ha complicado la catalogación y documentación de algunas de sus obras. Pedro Cerdán falleció en Murcia en 1950.

La finca de la Casa Pino se sitúa en la pedanía de Santo Ángel, a los pies de la sierra de Ca-

Figura 1. Fachada principal. (autor: José María Hervás Avilés).

Figura 2. Entrada principal y detalle remate superior. (autor: José María Hervás Avilés).

rrascoy. Es una superficie de grandes dimensiones, dedicada en gran parte al cultivo de árboles frutales.

En la actualidad, tanto la casa como todo el conjunto son propiedad de la Fundación Caja-Murcia. Lamentablemente, se encuentra bastante abandonado y a la venta en varias parcelas de terreno.

En el interior de la finca encontramos varias edificaciones: En primer lugar la entrada principal y junto a ella la casa del servicio; a continuación se llega a la propia Casa del Pino que es la edificación más importante. El conjunto también cuenta con un patio trasero y una capilla y en la parte se encuentran las cocheras y una gran balsa que se usaba para regar los huertos.

Figura 3. Remate superior entrada principal y vista de la capilla en el patio trasero. (autores Equipo técnico A.G.RICO y José María Hervás Avilés).

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

2.1 EXTERIOR DE LA CASA DEL PINO

La entrada principal está formada por una gran puerta de hierro forjado con elementos de inspiración floral flanqueada por cuatro grandes pilares en piedra rematados con unos elementos decorativos de carácter circular muy usados por Cerdán y que se repiten tanto en el interior de la casa como en otras obras, como por ejemplo en el Mercado de Verónicas de Murcia.

En el interior de la finca se sitúa la casa principal, rematada en su primer cuerpo con el nombre que la define, la fecha de realización y el nombre del arquitecto. Se trata de una construcción en ladrillo visto trabajado en diferentes disposiciones que se combina con paños de estuco y zonas con azulejos. Es un edificio en planta baja, con un gran torreón y un semisótano.

En la parte posterior hay un jardín formado por pequeños parterres y donde se encuentra una pequeña capilla.

La cubierta es de teja alicantina, es decir teja plana, muy característica del levante español, que vierte sus aguas a cada una de las fachadas de la vivienda.

Las fachadas laterales de la vivienda siguen el mismo patrón de diseño: paños de estuco con decoraciones en ladrillo; pero en cuanto al alzado en planta son totalmente asimétricas, siendo la izquierda una fachada recta mientras que la derecha cuenta con la construcción de una gran torre.

2.2 INTERIOR DE LA CASA DEL PINO

La vivienda es una construcción en planta baja de unos 470 metros cuadrados que cuenta con numerosas habitaciones. En la distribución juega un papel fundamental su largo pasillo, que recorre la casa de un extremo a otro y sobre el cual se conforman el resto de habitaciones. Éste cuenta con grandes arcos decorados con yesos de motivos florales y rematados por el elemento circular que vimos en la entrada.

Figura 4. Fachada lateral izquierda, este y fachada lateral derecha, oeste. (autor: José María Hervás Avilés).

Figura 5. Azulejos en el zócalo del pasillo, decoración en la zona del hall. (autores Equipo técnico A.G.RICO y José María Hervás Avilés).

En el resto de la vivienda destacan las coloridas y ricas pinturas en paredes y techos inspiradas en motivos florales modernistas, los suelos en mármol blanco, las decoraciones en yeso de los frisos, los trabajos en carpintería en zócalos y molduras, así como la decoración del pasillo en azulejos.

El interior de la vivienda cuenta también con parte del mobiliario original, algunos de estilo historicista y otros inspirados en líneas modernistas. Encontramos librerías, un magnifico billar, rinconeras, butacas, baúles, lámparas y un espejo de grandes dimensiones realizado en taracea.

2.3. INTERVENCIONES EN LA CASA DEL PINO

Las primeras catas se realizaron en el año 2004. Todo ello quedo reflejado en una memoria sobre el estudio inicial del conjunto, redactada por el arquitecto José María Hervás Avilés, para la posterior conservación y restauración de la Casa del Pino.

En el estudio de las cubiertas se encontraron una serie de cerchas, o estructura principal en madera, que soportan una estructura secundaria del mismo material, formando un entramado de listones sobre los que se apoya la teja. Tal como se describe en la memoria inicial del proyecto, la estructura principal de cerchas presentaba un buen estado de conservación, con zonas de suciedad y puntuales pudriciones o leve carcoma.

Figura 6. Estado inicial de la entrada principal, cata de limpieza en la decoración del pasillo. (autores Equipo técnico A.G.RICO y José María Hervás Avilés).

Figura 7. Detalle del andamio y cubierta provisional y proceso de trabajo. (autor: Equipo técnico A.G.RICO).

Para analizar la cimentación y los paramentos exteriores se realizaron una serie de catas en diferentes puntos de la vivienda para determinar el estado de la cimentación y establecer el origen de los problemas de humedad así como la composición y estado de los materiales. Tras estas catas aparecieron dos tipos de cimentación: la originaria de la casa a base de mampostería y mortero de cal y otra posterior a base de cemento y ladrillo.

En cuanto a las decoraciones murales, es en las salas de uso común se encuentran las delicadas decoraciones de inspiración modernista basadas en motivos florales, zócalos, azulejos, molduras y frisos en yeso. En las estancias de uso privado encontramos un acabado de estuco al jaboncillo, decorado con imitaciones de mármol en zócalos, esquinas y frisos. Para el estudio de las decoraciones en yeso y la capa pictórica se utilizaron dos tipos de exámenes, uno visual, del que se extrajeron micromuestras y otro químico.

Tanto la capa pictórica como las yeserías se encontraban muy deterioradas. El mayor daño estaba en la base del soporte de yeso, que en presencia de humedad presentaba serios problemas de cohesión, pulverulencias y aparición de sales. Esta humedad se originaba tanto por ascensión capilar del terreno, como por filtraciones pluviales de la cubierta en mal estado.

La carpintería mostraba serios indicios de termitas en algunos puntos de la vivienda, como en puntos de las molduras del pasillo o la estructura del sótano. Las ventanas y contraventanas que daban al exterior, se encontraban pintadas con sucesivos repintes en esmalte. Las puertas interiores, molduras y zócalos de madera, estaban tintadas y enceradas, solo presentando suciedad y enveje-

Figura 8. Limpieza de la decoración del pasillo. (autor: Equipo técnico A.G.RICO).

cimiento de la capa de cera, lo que originaba cambios de tonos.

En cuanto a los elementos decorativos metálicos, tanto las rejas y como las decoraciones de las ventanas, se encontraban repintadas en esmalte, con signos de oxidación así como craquelados y pérdidas del esmaltado. Las puertas y la valla perimetral del jardín trasero, presentaban también un estado de oxidación generalizada.

En cuanto a los azulejos que decoran la vivienda, como por ejemplo el zócalo interior de la entrada de estilo árabe, o el zócalo del pasillo, donde se representan elementos modernistas, el mayor problema que presentaban era la humedad que ascendía del terreno, provocando la descomposición en el soporte de barro cocido y favorecía también a la aparición de eflorescencias salinas en las juntas. Otros daños que aparecieron en estas decoraciones fueron fisuras, faltas y desperfectos en la cara decorada.

2.4. PROCESO DE REHABILITACION DE LA CASA DEL PINO

Tras la realización del estudio previo en 2004, salió a la luz el serio problema de la existencia de termitas en algunos puntos de la vivienda. Para eliminarlas se sometió a un tratamiento que consistía en la colocación de unos cebos especiales en el suelo del perímetro de la vivienda, los cuales irían eliminando progresivamente la colonia de termitas. Estos cebos se revisaban periódicamente hasta que la colonia fue erradicada.

Tras la eliminación total de las termitas, se comenzó con la siguiente fase, consistente en el desmontaje y reparación de las cubiertas. Para la realización de este trabajo y dada la importancia de proteger las pinturas del interior de la vivienda, se montó un gran andamio perimetral con una cubierta provisional. Una vez listo, se procedió al desmontaje completo de las tejas de la cubierta, eliminación y reemplazo de elementos en mal estado y tratamiento antixilófagos a las estructuras principales. Además se efectuó una limpieza del techo de cañizo y un saneado de la parte superior de los muros exteriores para la realización de un zuncho perimetral en madera, necesario para que reforzar la estructura.

Con la cubierta saneada, los trabajos continuaron con la colocación del aislamiento térmico de la cubierta, mientras que en el interior se comenzó a corregir las deformaciones de los techos, eliminando los pandeos y devolviéndolos a su posición original.

Finalmente se volvió a la parte superior de la cubierta, donde se procedió al reforzado y fijado del cañizo. Se continuó con el montaje de una pasarela metálica en el interior de

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 461-468| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 9. Consolidación y estucado en la zona del hall. (autor: Equipo técnico A.G.RICO).

la cubierta para su posterior mantenimiento. También se procedió al arreglo de la cubierta de la capilla, siguiendo el mismo proceso anteriormente descrito. Se arreglaron las bajantes de todo el conjunto y se impermeabilizaron las terrazas.

Tras los trabajos en la cubierta, la nueva fase de la obra se inicia en los exteriores de la vivienda principal con la realización de una atarjea perimetral de doble cometido: albergar las nuevas acometidas y como medio de control para evitar el exceso de humedad.

Después se continuó con el saneamiento de distintas estancias en el interior, se eliminaron los muros de tres de los dormitorios dejando paso a un gran salón, se procedió a la colocación de refuerzos metálicos y se sustituyó parte del techo del sótano, que coincidía con el suelo de otro dormitorio, el cual estaba debilitado por las termitas. También se comenzó con la limpieza e imprimación de los elementos metálicos exteriores y el decapado de las carpinterías de madera exteriores en ventanas, con el objetivo de eliminar las viejas capas de esmalte y dejar la madera natural para el tratamiento antixilófagos.

Seguidamente se comenzó con la limpieza de los paramentos de la zona del pasillo eliminando la capa de temple que cubría la decoración original. Una vez descubierta la bella pintura original del pasillo, se procedió al arreglo de las decoraciones de yeso en frisos y molduras.

Se realizaron copias de frisos y molduras originales para reponer las partes faltantes de la decoración del comedor, además se sometió a la decoración pictórica una consolidación final y un estucado. Este mismo proceso fue repetido en las distintas estancias decoradas de la vivienda y quedando solo a falta de la reintegración cromática que se haría posteriormente.

Mientras estos trabajos tenían lugar, el mobiliario original de la casa fue desmontado para su restauración, tarea realizada por la empresa Asoarte; mientras que en el exterior un grupo de jardineros, se dedicaban a la puesta a punto del jardín trasero y de la finca.

En el interior se instalaron los nuevos baños y las diferentes acometidas de agua, electricidad, aire acondicionado y calefacción. Además se realizó el pulido de los suelos de mármol de la vivienda y la instalación de un suelo de parquet en la nueva sala donde se unieron anteriormente los tres dormitorios.

Una vez terminadas las tareas anteriores, los trabajos se centraron en los arreglos de las decoraciones en azulejo, con la reintegración cromática de estos y la terminación de las distintas lagunas en las decoraciones pictóricas. Se prosiguió con la limpieza y encerado de las carpinterías interiores y se finalizó con la colocación de los detalles en pan de oro que se podían encontrar originariamente en estos elementos.

La obra concluyó con la colocación de los muebles originales que habían sido restaurados, pues su estado inicial general era muy deficiente. El tratamiento de los mismos consistió en una desinsectación, eliminación de suciedad y acabados en mal estado e inserción de tallas y faltas.

3. CONCLUSIONES

Gracias a dichas intervenciones se salvó un conjunto arquitectónico modernista singular y de gran valor cultural y artístico para la Región de Murcia.

Pese a tanto esfuerzo físico y económico al presente la Casa de Pino se encuentra cerrada. El propietario actual de la Casa del Pino es la Fundación Caja Murcia, de ella dicen sus responsables que está bajo un régimen de mantenimiento para que no se deterioren las instalaciones.

Edificios y conjuntos singulares que sean restaurados como éste de la Casa del Pino deberían sin lugar a dudas de tener un uso y una dedicación concreta para justificar el enorme esfuerzo de conservación y restauración, junto al importante desembolso económico realizado. La finalidad cultural podría ser una de las mejores opciones, para que se sigan conservando adecuadamente edificios similares en el futuro.

Figura 10. Vista final del hall y espejo en taracea en el pasillo. Huerta Bizarra.(autor: Asoarte).

NOTAS

Destacar que para el desarrollo del punto 2.3, *Intervenciones en La Casa del Pino, pude contar con el Estudio del estado de conservación general del edificio y decoración de la Casa del Pino, realizado en Mayo 2004 bajo la dirección técnica del arquitecto José María Hervás Avilés. Tras la muerte de José María Hervás Avilés, la dirección de la obra pasó a manos del arquitecto Fernando de Retes Aparicio.*

BIBLIOGRAFÍA

Cegarra Beltrí, G. Sánchez Espinosa, E. (2013) *Arquitectura Modernista en la Región de Murcia.* Madrid: Libros Mablaz

Hervás Avilés, J. M. García Rico, A. (2004) *Estudio del estado de conservación general del edificio y decoración de la Casa del Pino.*

Navascues Palacio, P. (1987). *Reflexiones sobre el modernismo en España.* Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.

Pérez Rojas, J. (1993). *Cartagena 1874-1936*. Murcia: Editum

Pevsner, N. Fleming, J. Honour, H. (1984). Diccionario de Arquitectura. Madrid: Alianza editorial.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN PARA LA REHABILITACIÓN ENERGÉTICA DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE CASA-TILLY, UN EJEMPLO DE CONSTRUCCIÓN MODERNISTA EN CARTAGENA

PROPOSAL OF INTERVENTION FOR THE ENERGY REHABILITATION OF THE PALACE OF THE MARQUIS OF CASA-TILLY, AN EXAMPLE OF MODERNIST CONSTRUCTION IN CARTAGENA.

Carlos Maestre de San Juan Escolar, Pedro E. Collado Espejo, Gemma Vázquez Arenas

Carlos Maestre de San Juan Escolar; Universidad Politécnica de Cartagena; c.maestredesanjuan@gmail.com
Pedro E. Collado Espejo; E.T.S. Arquitectura y Edificación UPCT; pedroe.collado@upct.es
Gemma Vázquez Arenas; E.T.S. Arquitectura y Edificación UPCT; gemma.vazquez@upct.es

RESUMEN

El antiguo Palacio del Marqués de Casa-Tilly, edificio original del siglo XVIII y reformado por Víctor Beltrí y Roqueta en 1897, acoge la Sociedad Casino de Cartagena. Se trata de un edificio de más de dos mil metros cuadrados, distribuidos en cuatro plantas y declarado Bien de Interés Cultural.

Con la aprobación del R.D.235/2013, una parte importante del parque inmobiliario debe ser analizado y, en su caso, rehabilitado para reducir significativamente su consumo de energía. Sin embargo, dicha norma establece que los edificios protegidos están exentos de obtener el certificado de eficiencia energética, perdiéndose así una gran oportunidad para la rehabilitación energética del Patrimonio Arquitectónico.

Se presenta el análisis realizado al Palacio del Marqués de Casa-Tilly para determinar su consumo energético y las posibles medidas de mejora a desarrollar en una futura rehabilitación energética. Teniendo presentes las características únicas del inmueble, se plantea una intervención integral para mejorar sus niveles de calificación energética, analizando y valorando energéticamente las propuestas y su compatibilidad con los valores patrimoniales de este singular edificio modernista.

Palabras clave: Rehabilitación energética, modernismo, Cartagena, arquitectura.

ABSTRACT

The former Palace of the Marquis of Casa-Tilly, built in the 19th century and reformed by the architect Victor Beltrí y Roqueta in 1897, hosts the Casino of Cartagena Society. A building with more than 2000 square meters distributed over four floors, listed as a Property of Cultural Interest.

With the entry into force of RD 235/2013 an important part of the housing stock should be analyzed, and possibly rehabilitated to achieve a significant reduction of the energy consumption. However, this law states that buildings with some kind of protection are not required to obtain the certificate of energy efficiency, missing a great opportunity for energy rehabilitation.

This paper is based on the analysis of the former Palace of the Marquis of Casa-Tilly, in order to compute the current energy use and the possible improvement measures to develop in energy rehabilitations in the future. Taking into account the special traits of this property an integral intervention is proposed, with the objective of improving the energy rating of the building, analyzing and measuring those proposals and their compatibility with all the heritage values of this singular modernist building in Cartagena.

Keywords: Energy rehabilitation, modernism, Cartagena, architecture

1. INTRODUCCIÓN

El R.D. 235/2013, de 5 de abril, por el que se aprueba el procedimiento básico para la certificación de la eficiencia energética de los edificios, es una herramienta jurídica muy potente para conseguir una reducción del consumo de energía y la disminución de emisiones de gases de efecto invernadero de los inmuebles. Sin embargo, el R.D. 235/2013 establece que los edificios con algún grado de protección, como los monumentos y en general los bienes inmuebles con algún grado de protección, están exentos de este análisis y no tienen obligación de obtener el certificado de eficiencia energética.

En el caso de la Región de Murcia esta particularidad se ha mantenido por medio de la Orden de 24 de mayo de 2013 de la Consejería de Universidades, Empresa e Investigación, por la que se crea y regula el Registro de Certificados de Eficiencia Energética de Edificios de la Región de Murcia. Esta clase de edi-

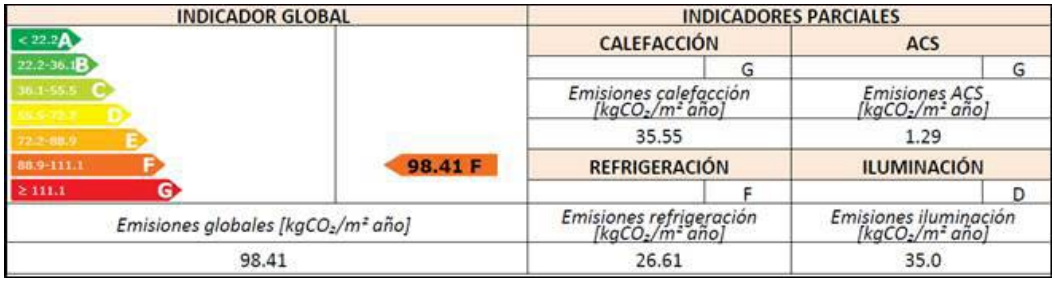


Figura 1. Calificación energética actual del Palacio del Marqués de Casa-Tilly.

ficios suele requerir actuaciones de restauración, rehabilitación y/o conservación con cierta periodicidad por sus características, Sin embargo, en estas intervenciones no se consideran obligatorias las mejoras necesarias para el mejor comportamiento energético posible, quedando al criterio del/los técnico/s responsable/s de las mismas la ejecución de soluciones constructivas que reduzcan el consumo energético.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

A) OBJETIVOS

Como se ha comentado, parte del parque inmobiliario español está protegido y cuenta con exenciones legales en la aplicación de los principios de eficiencia energética en edificios, es decir, lograr un máximo rendimiento y confort dentro del edificio con el mínimo consumo de recursos posible. Si a esto añadimos la escasa tradición de mantenimiento de los inmuebles en España, el resultado que se obtiene es que los edificios históricos suponen a menudo una carga para sus propietarios, debido al elevado coste de funcionamiento de sus instalaciones mientras que suelen disponer de unas prestaciones inferiores a los edificios actuales.

En este trabajo de investigación se busca encontrar la situación óptima donde los edificios históricos mejoren su comportamiento energético gracias a los nuevos avances tecnológicos a la vez que se asegura el respeto y la conservación a aquellos valores históricos, artísticos y culturales que se le atribuyen al edificio. Cada una de estas intervenciones debe basarse en un completo estudio previo para realizar una intervención única, como únicos son estos inmuebles. Las medidas de mejora energética propuestas para este edificio cubren necesidades muy comunes en la edificación histórica, por lo que serán también recomendables para otros edificios con un comportamiento energético deficiente debido a razones comunes con el edificio objeto de estudio. Es importante recordar que el criterio para adoptar las diferentes medidas de rehabilitación energética debe estar basado en un completo estudio previo del inmueble.

B) CASO DE ESTUDIO

Como etapa previa y necesaria al planteamiento de propuestas de mejora para un edificio histórico, los agentes intervinientes deben realizar un ambicioso estudio previo, que será de inestimable ayuda para conocerlo mejor y completar las lagunas de información que suelen aparecer en edificios centenarios. Esto permitirá fechar su construcción, conocer los materiales y sistemas constructivos de la época o localizar elementos de especial relevancia, etc. En resumen, adoptar un criterio objetivo para mejorar el comportamiento energético del edificio a la vez que se protegen y conservan sus valores culturales.

B.1) ANÁLISIS HISTÓRICO

El antiguo Palacio del Marqués de Casa-Tilly, actual sede de la Sociedad Recreativa Casino de Cartagena, se construyó como símbolo del poder económico y social de la nobleza. El personaje responsable de su construcción fue D. Francisco Everardo Tilly y García de Paredes, I Marqués de Casa-Tilly a partir del año 1761. Se puede fechar el levantamiento de este palacio barroco a finales del siglo XVIII, cuando su propietario afianza las bases de su influencia política y fortuna económica por medio de sus notables éxitos militares.

Al final del siglo XIX, el centro histórico de la ciudad de Cartagena se encuentra devastado por el intenso bombardeo al que fue sometida durante la llamada Guerra Cantonal, siendo el Palacio del Marqués de Casa-Tilly uno de los escasos 30 edificios que, según registros históricos, habían quedado intactos.

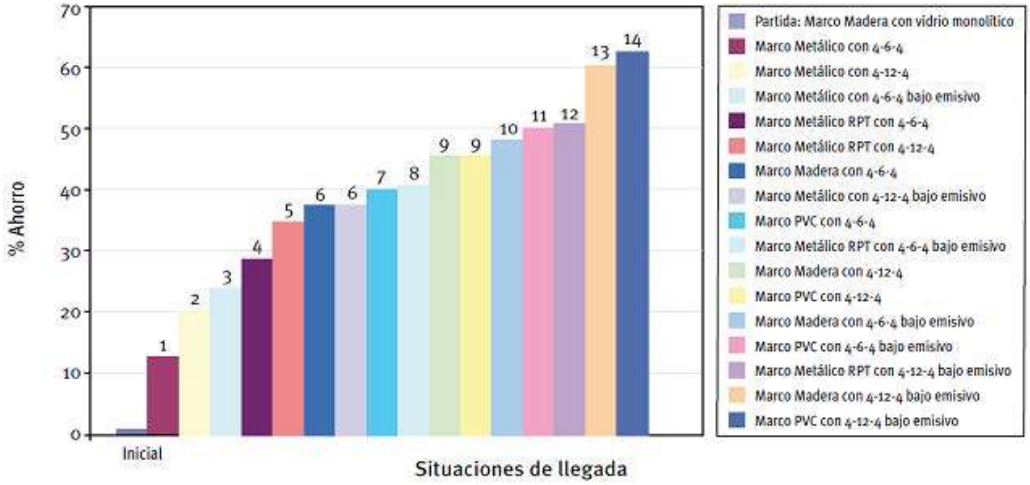


Figura 2. Ahorros en acristalamientos partiendo de un vidrio monolítico con marco de madera.

Esta situación de extrema desolación, sumado al resurgimiento del sector minero local proporcionará una renovación de la ciudad. El nuevo apogeo económico burgués atraerá a una nueva generación de arquitectos formados en Madrid y Barcelona, y con ellos las nuevas ideas

En 1890 el Palacio, tras varios años de encontrarse en estado de abandono, es adquirido por la Sociedad de Recreo Casino de Cartagena. Tras una serie de intervenciones menores, se encargará al arquitecto D. Víctor Beltrí una actuación de gran calado con el fin de adecuar el edificio histórico a su nueva función como Casino, según las corrientes arquitectónicas modernistas imperantes en aquella época.

B.2) ANÁLISIS DEL EDIFICIO

Antes de intervenir en un edificio histórico, conviene contar con un completo estudio previo del mismo, que permita disponer de un criterio adecuado a la hora de proponer soluciones que mejoren su comportamiento energético y que sean compatibles con la conservación de sus valores culturales. Se trata de un inmueble en cuatro alturas que giran en torno a un patio central en planta baja que se torna cuerpo lucernario en planta primera antes de alcanzar la cubierta. El edificio se resuelve estructuralmente con un sistema tradicional de forjados unidireccionales de viguetas de madera y metálicas y bovedillas de revoltón de ladrillo apoyados en muros de carga de unos 50 cm. de espesor. Una cubierta plana transitable cubre la mayor parte de la última planta del edificio, salvo diversas estancias, que cuentan con una cubierta de placas de fibrocemento.

En este trabajo de investigación se ha calculado el comportamiento energético del Palacio del Marqués de Casa-Tilly mediante el software CE3X de certificación de eficiencia energética para edificios existentes. Se obtiene un valor de emisiones de 98,41 kg. de CO2/m2 actuales, lo que equivale a una calificación "F" dentro de la escala "A-G". El inmueble solo logra un rango "A" en la categoría de emisión y demanda de calefacción, siendo este un resultado coherente, habida cuenta de que se encuentra emplazado en una ciudad costera donde no se alcanzan temperaturas muy bajas en invierno. Por tanto, se puede afirmar que el comportamiento energético del edificio es muy deficiente, debido a lo cual se proponen una serie de medidas de mejora de la eficiencia energética que sean compatibles con la protección y conservación del edificio, siendo este el objetivo principal del estudio.

C) MEDIDAS DE MEJORA DE EFICIENCIA ENERGÉTICA

En base a este estudio, se proponen diversas medidas de mejora con las que mejora los resultados obtenidos en la certificación de eficiencia energética. Estas propuestas se engloban dentro de los criterios de rehabilitación energética para la transformación eficiente de las instalaciones y las soluciones constructivas de inmuebles históricos.

C.1) MEDIDAS DE MEJORA PASIVAS

Las medidas pasivas de eficiencia energética son aquellas que suponen una reducción en la demanda de energía de los edificios, actuando sobre la envolvente térmica de los mismos, y sobre la filtración y renovación del aire. Para evaluar los aportes y pérdidas de energía del inmueble es imprescindible conocer el contexto en el que se sitúa (localización, zona climática, orientación, edificios colindantes…).

Sistema SATE en fachada posterior. Como ya se ha mencionado anteriormente, la fachada posterior del edificio, orientada a la calle Bodegones presenta una calidad arquitectónica y material muy inferior a la del resto del edificio. En conjunto con las carpinterías antiguas y en mal estado de conservación y la existencia de numerosos puentes térmicos, se concluye que el comportamiento térmico de esta fachada necesita ser mejorado. Sin embargo, la opción de desmontarla no se considera posible, debido a las restricciones legales de las leyes que protegen a los Bienes de Interés Cultural, así como a los criterios éticos de respeto y conservación del patrimonio histórico.

Como solución se propone reforzar este muro de fachada mediante el conocido como Sistema de Aislamiento Térmico Exterior (SATE), de modo que se mantenga un elemento con varios siglos de antigüedad y a la vez le permita actualizarse a las necesidades actuales de confort interior y eficiencia energética. Se trata de un sistema avalado por el Instituto para el Ahorro y la Diversificación de la Energía (IDAE), que consiste en revestir y aislar el exterior del muro mediante un sistema de aislamiento que se ajusta a la geometría del edificio. Se trata de un sistema estandarizado que mejora las prestaciones energéticas del edificio. Para ello permite escoger en cada una de las etapas entre diversas opciones en función de las características del inmueble, tales como el modo de fijación, el material aislante, las diferentes capas de acabados y una serie de accesorios complementarios. Un aspecto a destacar de las ventajas que aporta este sistema en su aplicación a edificaciones históricas es que los materiales que lo integran son impermeable al agua y a la vez permeables al vapor de agua, manteniendo la superficie del muro y el soporte en condiciones higrotérmicas estables, y reduciendo los efectos perjudiciales de condensaciones y humedades. Esto supone una gran ventaja, puesto que son las principales causas de aparición de patologías en inmuebles.

Sustitución de cubierta de fibrocemento. El Palacio del Marqués de Casa-Tilly presenta una buena parte de sus estancias en planta segunda cerradas superiormente mediante cubiertas de fibrocemento. Fue incorporado al edificio durante las intervenciones realizadas a mediados del siglo pasado para aumentar la superficie útil del inmueble. Pese a no tratarse de un asunto específico sobre eficiencia energética, la peligrosidad de este material, de las fibras de amianto que lo compone, hace imprescindible su retirada en cualquier intervención integral que se realice sobre el edificio, siempre siguiendo los criterios de seguridad establecido en el Real Decreto 396/2206, de 31 de marzo. Una vez decidida su retirada, se debe plantear una nueva alternativa de cubierta plana, debiéndose de tener en cuenta la limitada capacidad portante del muro que debe sostener la cubierta. La solución elegida es una cubierta de panel sándwich sustentado por una armadura metálica ligera. Este panel se compone de dos perfiles metálicos y un núcleo aislante de poliuretano (PUR), con muy buen comportamiento térmico y frente al fuego, baja conductividad térmica y ligereza.

Cerramientos acristalados. La mayoría de los edificios históricos no disponen de un aislamiento térmico adecuado según las necesidades actuales. Sin embargo, la actuación más sencilla y eficiente que se puede realizar en una fachada, atendiendo a criterios de coste y mejora de propiedades, es la renovación de puertas y ventanas. Los huecos suelen considerarse un elemento débil en el aislamiento térmico de los edificios, ocasionando fugas de calor en invierno y aportes solares excesivos en verano, lo que requiere un aumento del gasto energético para mantener los niveles de confort requeridos. En el Palacio del Marqués de Casa-Tilly los acristalamientos de ventanas están compuestos por vidrios monolíticos en marcos de madera la mayor parte de ellos, y en marcos metálicos los huecos correspondientes a la planta entresuelo de la fachada posterior. A continuación se analizan las alternativas propuestas para cada una de estas dos soluciones.

Tipo de lámpara	Tª de color (K)	Tono de luz	Ra	Lm/W	Vida media (h)
Incandescente halógena baja tensión	2700	Cálido	100	10-25	2000-3500
Fluorescente lineal de 26 mm.	2700-6500	Cálido, Neutro, Frío	70-98	65-96	8000-16000
Fluorescente lineal de 16 mm.	2700-5000	Cálido, Neutro, Frío	85	80-105	8000-16000
Fluorescente compacta	2700-4000	Cálido, Neutro, Frío	85-98	60-85	8000-12000
Vapor de mercurio	4000-6500	Cálido, Neutro, Frío	50-60	30-60	12000-16000
Halogenuros metálicos	4800-6500	Cálido, Neutro, Frío	65-85	70-91	6000-10000
Sodio a alta presión	2000-2500	Cálido	20-80	50-150	10000-25000
Inducción	2700-4000	Cálido, Neutro, Frío	>80	80-150	60000-90000
LED	2700-6500	Cálido, Neutro, Frío	>80	10-150	>50000

Figura 3. Valores de las principales características de los diferentes tipos de lámparas.

En primer lugar la carpintería de madera con vidrio monolítico, empleado en todas las construcciones históricas hasta llegar al siglo XX. El edificio del Palacio contiene algunos elementos originales que, por su valor cultural, deben ser respetados, como son los vidrios modernistas grabados al ácido o la fachada acristalada y revestida de madera de la fachada principal en la altura de planta baja. El resto de soluciones acristaladas se sustituirán por carpinterías de madera tratada con Rotura de Puente Térmico (RPT) de mejores prestaciones que las actuales y que pueden albergar vidrios de 4-12-4 mm. de espesor con baja emisividad. El sistema portante del edificio, por el gran espesor de sus muros, permite un aumento de la sección de los marcos sin que esto suponga un problema. Gracias a esta intervención se consigue mejorar el rendimiento del aislamiento térmico mientras se conserva el esquema compositivo y la percepción estética de los cerramientos de madera.

En cuanto a la carpintería metálica con vidrio monolítico, presente en el ala sur del edificio, que corresponde a un espacio alquilado como restaurante, se propondrá una solución que respete la naturaleza de los materiales. La solución actual son balconeras con hojas correderas de aluminio, con altos valores de conductividad, mecanismos de cierre de estanquidad defectuosa y bajos valores de aislamiento térmico en general que favorece la aparición de condensaciones y humedades. En este caso, la solución estaría compuesta por marcos metálicos con RPT y vidrios UVA de 4+12+4 mm. de espesor y baja emisividad.

C.2) MEDIDAS DE MEJORA ACTIVAS

En cuanto a las medidas activas de eficiencia energética, hacen referencia a aquellas acciones que inciden sobre las instalaciones de los edificios. El objetivo será reducir el consumo como consecuencia de un aumento del rendimiento medio estacional o mediante una disminución de la reducción de la demanda, y por tanto también del consumo.

Aerotermia. La primera medida activa sería la sustitución de las obsoletas caldera e instalación de climatización actuales por una bomba de calor aerotérmica. La aerotermia es una de las fuentes de energía renovable y limpia menos conocida, en parte debido a ser una tecnología relativamente reciente y encontrarse en continuo desarrollo. Extrayendo energía del aire, recurso disponible

en cualquier situación, la aerotermia permite calentar agua para alimentar sistemas de producción y generar Agua Caliente Sanitaria sin necesidad de extracción de humos, así como para refrigerar el interior de los inmuebles en los meses de verano. Su funcionamiento consiste en un intercambio de calor entre el sistema y el aire del entorno, similar a la geotermia aunque con la ventaja de no requerir excavaciones, aspecto de gran importancia en edificaciones históricas.

En cuanto al rendimiento, el consumo eléctrico sería igual al 25% de la potencia térmica utilizada por el usuario. En otras palabras, el sistema estaría aportando 3 veces más potencia calorífica que la energía que consume, mientras que el otro 75% del aporte calorífico no supone consumo eléctrico. Además, gracias al clima suave que tiene Cartagena, no es necesario añadir una resistencia de apoyo para condiciones exterior extremas, por lo que el rendimiento estacional en el caso del Palacio del Marqués de Casa-Tilly sería aún mejor.

Actualización de la iluminación. La iluminación del Palacio es un apartado de primera importancia, por ser un elemento característico de la arquitectura modernista y por la ineficacia de las soluciones de lámparas y luminarias actuales del edificio. Esta iluminación se caracteriza por presentar un rendimiento energético muy deficiente, debido a poseer una instalación con más de un siglo que se ha ido manteniendo precariamente debido a la mala situación económica que la Sociedad del Casino lleva arrastrando desde mediados del siglo XX. Salvo en algunas estancias, reformadas entre los años 2005 y 2009, predomina una iluminación incandescentes en los principales espacios, y fluorescente de bajo rendimiento en estancias añadidas.

Aunque el edificio cuenta con importantes limitaciones a la hora de escoger medidas de rehabilitación energética por tratarse de un bien declarado Bien de Interés Cultural, la iluminación actual es tan deficiente que existe un margen de mejora importante. Uno de los parámetros que condiciona la elección de las lámparas es el tono de luz, relacionado con el concepto de temperatura del color.

Tal y como se puede apreciar, la tecnología que más posibilidades ofrece es la correspondiente a lámparas LED. Disponen de valores tan diversos en sus principales características que se adapta a la perfección a un edificio tan complejo con es el Palacio del Marqués de Casa-Tilly, con su gran variedad de estancias con diferentes usos, tipologías constructivas, estado de conservación y necesidades de iluminación. Las lámparas LED permiten una iluminación cálida, neutra o fría en función de las necesidades debido a su gran variedad de temperaturas que pueden adoptar y el rendimiento cromático actualmente supera el 90%. Además, el rendimiento alcanza los 150 lm/W y la vida media de las lámparas LED supera las 50.000 horas. Gracias a su durabilidad y al ahorro energético y económico que aportan, la importante inversión inicial que se requiere se amortiza a partir del cuarto año, neutralizando así el gran inconveniente que presentan.

D) RESULTADOS

El software CE3X permite definir medidas de mejora del comportamiento energético del inmueble y conjuntos con estas medidas, que son de obligada inclusión en todo certificado de eficiencia energética. Califica cada medida con la etiqueta energética correspondiente para cada uno de los valores desglosados. A continuación se muestran los resultados que el programa arroja para cada una de las medidas que se han propuesto.

La primera de las medidas pasivas, la instalación del SATE en la fachada posterior consigue una mejora de la calificación de “F” a “E”, consiguiendo una disminución de las emisiones de 98,41 a 87,9 kg. de CO2/m2. Por su parte, la sustitución de la cubierta fibrocemento mantiene la calificación “F” y sólo reduce las emisiones a 96,5 kg. de CO2/m2, aunque ya se ha dicho que esta intervención se justifica en el gran peligro del amianto para la salud. En cuanto a la renovación de los acristalamientos que no supongan un menoscabo de los valores culturales del edificio, se consigue una calificación “E” y unas emisiones de 86,1 kg. de CO2/m2. Si combinamos este paquete de medidas pasivas, la combinación de las tres acciones supone que el edificio emita 74,29 kg. de CO2/m2 por año, a lo que corresponde un rango “E”.

Pese a que estas medidas suponen una mejora del comportamiento energético mucho menor que el paquete de medidas activas, se consideran necesarias por motivos diferentes a la eficiencia energética, como son los problemas para la salud de las personas

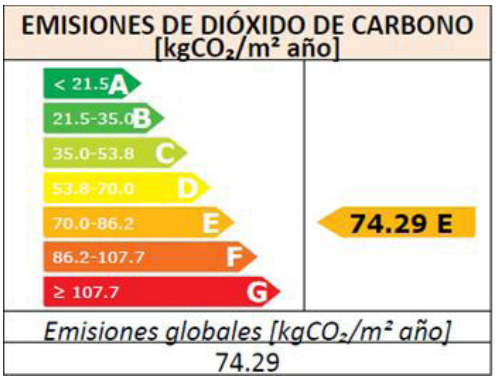


Figura 4. Calificación energética de las medidas pasivas.

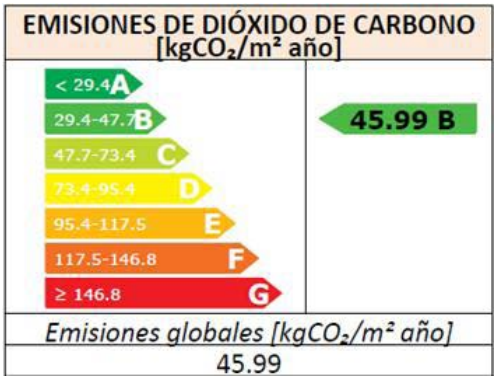


Figura 5. Calificación energética de las medidas pasivas.

del fibrocemento o la falta de estanqueidad

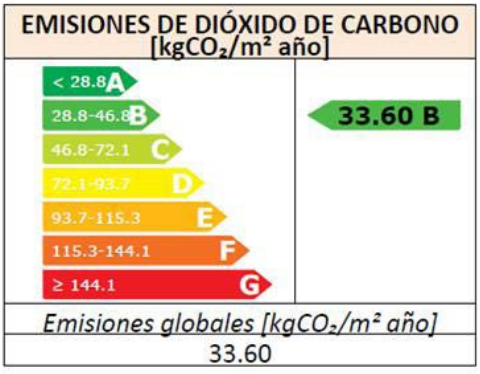


Figura 6. Calificación energética del edificio tras aplicar las medidas de mejora..

de la fachada posterior y las carpinterías actuales, y el riesgo de aparición de humedad y otras patologías en el interior del edificio.

Las medidas activas de mejora de la eficiencia energética tienen un peso significativo en la mejora del comportamiento energético del edificio. La primera, la instalación de la bomba de calor aerotérmica para climatización y producción de Agua Saliente Sanitaria mejora la calificación hasta una "E" y la implantación de lámparas LED, la intervención de mayor peso, disminuye las emisiones a 61,0 kg. de CO2/m2, consiguiendo como resultado una "C". Si se combina la repercusión de las dos medidas anteriores, se obtiene una calificación "B", correspondiente a una bajada de las emisiones a 46,0 kg. de CO2/m2 anuales.

Si valoramos la mejora en la eficiencia energética de todas las propuestas conjuntamente, es decir, el refuerzo de la fachada posterior, la sustitución de la cubierta de fibrocemento por un nuevo sistema que no sea perjudicial para la salud, la renovación de los cerramientos acristalados, la instalación de la bomba de calor aerotérmica y el nuevo sistema de iluminación con tecnología LED, se obtiene el comportamiento energético que el edificio del Palacio Casa-Tilly presentaría de acuerdo con lo planteado en este trabajo. El resultado es una mejora de la calificación de "F" a "B", y una disminución de las emisiones desde los 98,41 kg. de CO2/m2 iniciales hasta lograr un valor de 33,6 kg. de CO2/m2 anuales. Se trata de un buen resultado, que actualiza a éste edificio histórico a las exigencias económicas y medioambientales del siglo XXI.

3. CONCLUSIONES

Las leyes españolas actuales sobre eficiencia energética excluyen de su ámbito de aplicación a una serie de construcciones, como los edificios con algún tipo de grado de protección. Por tanto, para alcanzar estos objetivo de rehabilitación y mejora energética es necesaria el establecimiento de una normativa a este respecto, y especialmente de unos organismos públicos que aseguren su correcto cumplimiento.

Por otro lado, el aumento de las intervenciones de conservación, restauración y mantenimiento de edificios en detrimento de las obras de nueva planta genera un amplio campo de aplicación de conceptos como eficiencia y ahorro energético sobre inmuebles existentes, y en especial sobre edificación histórica. Servirse de diseños inteligentes y materiales y sistemas constructivos energéticamente eficientes y emplearlos para alcanzar el máximo rendimiento y confort con el mínimo consumo de recursos posible parece la dirección más adecuada para desarrollar el futuro de la arquitectura en esta época de revolución tecnológica en la que nos encontramos.

De acuerdo con lo anterior, no se encuentran motivos suficientes que justifiquen la pérdida de las ventajas que la mejora de la eficiencia energética puede aportar a edificios históricos, como es el Palacio del Marqués de Casa-Tilly, en Cartagena. Para ello se han realizado una serie de propuestas de modificaciones en el edificio que buscan mejorar la certificación energética que esperamos sean tenidas en cuenta en futuras intervenciones sobre este singular y representativo edificio de Cartagena. Estas medidas son fácilmente extrapolables a intervenciones en otros edificios históricos puesto que vienen a dar solución a situaciones muy comunes en este tipo de inmuebles, aunque el criterio para adoptarlas debe estar basado un completo estudio previo del mismo que determine el comportamiento y las necesidades del inmueble, determinando de este modo las medidas más idóneas a realizar.

BIBLIOGRAFÍA

Chacón B. (2007). "Casino de Cartagena. La restauración arquitectónica". En XVIII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura. Murcia, pp. 751-758.

Girón A. (2008). "Radiación infrarroja y ultravioleta". McGraw Hill/Interamericana de España. Madrid.

Pérez F.J. (1986). "Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura". Editora Regional de Murcia. Murcia.

Pérez F.J. (1980). "Casinos de la Región Murciana. Un estudio preliminar (1850-1920)". Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Valencia.

Ezquerro G., Gandolfo M. (2001). "Publicaciones Técnicas IDAE: Guía Técnica de Eficiencia Energética en Iluminación". Instituto para la diversificación y el Ahorro de la Energía. Madrid.

Ramos A., Urraca J.I. (2008). "Guía Técnica para la Rehabilitación de la Envolvente Térmica de los Edificios 5: Soluciones de Acristalamiento y Cerramiento Acristalado". Instituto para la diversificación y el Ahorro de la Energía. Madrid.

Martínez J. (2012). "Guía IDAE: Sistemas de Aislamiento Térmico Exterior (SATE) para la Rehabilitación de la Envolvente Térmica de los Edificios". Instituto para la diversificación y el Ahorro de la Energía. Madrid.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

METHODOLOGY ANALYSIS THE STATE OF CONSERVATION OF ART NOUVEAU BUILDINGS. APPLICATION TO CARMEN STREET IN CARTAGENA

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE EDIFICIOS MODERNISTAS. APLICACIÓN A LA CALLE DEL CARMEN EN CARTAGENA

Josefa Ros Torres, Gemma Vázquez Arenas, Pedro Enrique Collado Espejo, Josefina García León

Ros Torres, Josefa; Universidad Politécnica de Cartagena, josefa.ros@upct.es
Vázquez Arenas, Gemma; Universidad Politécnica de Cartagena, gemma.vazquez@upct.es
Collado Espejo, Pedro-Enrique; Universidad Politécnica de Cartagena, pedroe.collado@upct.es
García León, Josefina; Universidad Politécnica de Cartagena, josefina.leon@upct.es

ABSTRACT

Carmen Street, is considered one of the main arteries of Cartagena. Nowadays pedestrianized, it is one of the most important shopping streets of the city and in it are important architectural references, with its characteristic ornamental shapes, of what suppose to Cartagena the art nouveau. Over time, the historical image of the street has changed and not always for the better. Several buildings have been demolished due to its poor condition. The scant interest in maintaining the ancient, has meant that the historical image of this street is now somewhat distorted. Fortunately, we still find examples of art nouveau building, such as La Casa Dorda, Edificio Serón or La Casa Cánovas, they deserve to be studied and preserved.

This paper presents a methodology of study and analysis of the conservation status of art nouveau buildings through the implementation of tools for multi selection and geographic information systems with which can be established, scientific and technical way, priorities and feasibility of intervention projects for the valorisation of art nouveau buildings. On the practical example art nouveau facades Carmen Street , the methodology developed provides, general and in detail the state of conservation of the construction and building materials analyzed systems analysis, characteristic elements, interest and historical, architectural and social value, accessibility, energy efficiency and possible proposals for improvement.

With the development of this methodology a hierarchical valuation of modernist buildings analyzed is obtained, achieving develop an objective list of how they are behaving over time, so you can better plan future work intervention to ensure the survival of these buildings.

Keywords: Conservation, art nouveau architectural, Cartagena, GIS, energy efficiency

RESUMEN

La calle del Carmen, está considerada como una de las arterias principales de Cartagena. Actualmente peatonalizada, es una de las calles comerciales por excelencia de la ciudad y en ella encontramos importantes referentes arquitectónicos, con sus características formas ornamentales, de lo que supuso para Cartagena el modernismo. Con el paso del tiempo, la imagen histórica de la calle se ha transformado y no siempre para mejor. Diversos edificios han sido demolidos debido a su deficiente estado de conservación. El escaso interés por mantener lo antiguo, ha propiciado que la imagen histórica de esta calle esté ahora un tanto distorsionada. Por suerte, aún encontramos ejemplos de construcciones modernistas, como la Casa Dorda, el Edificio Serón o La Casa Cánovas, que merecen ser estudiados y conservados.

Este trabajo muestra una metodología de estudio y análisis del estado de conservación de edificios modernistas, a través de la implantación de herramientas de selección multicriterio y sistemas de información geográfica con las que se pueden establecer, de manera científica y técnica, las prioridades y viabilidad de proyectos de intervención para la puesta en valor de construcciones modernistas. Tomando como ejemplo práctico las fachadas modernistas de la calle del Carmen, la metodología desarrollada facilita, entre otros aspectos, el análisis general y en detalle del estado de conservación de los sistemas constructivos y materiales de los edificios analizados, los elementos característicos, el interés y valor histórico, arquitectónico y social, la accesibilidad, su eficiencia energética y las posibles propuestas para su mejora.

Con el desarrollo de esta metodología se obtiene una valoración jerarquizada de las edificaciones modernistas analizadas, consiguiendo elaborar una lista objetiva de cómo están comportándose a lo largo del tiempo, con lo que se puede planificar mejor los futuros trabajos de intervención que aseguren la pervivencia de estas construcciones.

Palabras clave: Conservación, arquitectura modernista, Cartagena, SIG, eficiencia energética

Figura 1. Imágenes georreferenciadas del Conjunto Histórico de Cartagena. (PFG Silvia Escudero)

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Cartagena permaneció amurallada hasta principios del siglo XIX. El derribo de gran parte de los tramos de muralla histórica fue considerado, en su momento, como sinónimo de prosperidad y desarrollo económico ya que parte de la población consideraba que las murallas eran responsables de los altos alquileres de las viviendas del exterior del recinto amurallado y facilitaban la aglomeración de población marginal, la insalubridad y las deficiencias higiénicas (Pérez Rojas, F.J., 1986) del casco antiguo.

El eje principal del recinto amurallado lo formaban la Calle Mayor, la Plaza de San Sebastián, la Puerta de Murcia y la Calle del Carmen. Este eje llevaba desde las Puertas del Muelle a las Puertas de Madrid, es decir, desde el mar a tierra. Estas calles configuraban una senda para penetrar o abandonar la trama del recinto histórico, siendo un eje muy apreciado para albergar establecimientos comerciales, residencias de la burguesía y oficinas militares, por tanto, este eje Norte-Sur se fue poco a poco edificando con las nuevas y vistosas construcciones, en estilo modernista, de la influyente burguesía cartagenera convirtiéndose así en uno de los grandes escaparates de la ciudad.

Este conjunto de calles y plazas se puede dividir en tres núcleos diferentes por su forma y función. El primer núcleo sería el de la Calle Mayor, el segundo lo formaría la plaza de San Sebastián y Puerta de Murcia, y el tercero la Calle del Carmen, objeto del presente estudio.

La calle del Carmen es el espacio comprendido entre dos puertas, las de Murcia, perteneciente en origen a la Muralla de Antonelli (del siglo XVI) y que se mantuvo en la Muralla de Possi (del siglo XVII), y las Puertas de Madrid, que pertenecían a la Muralla de Carlos III, que finalizó su construcción en 1798. Por tanto, hasta casi comienzos del siglo XIX, la calle del Carmen estaba extramuros, en los arrabales de las Puertas de Murcia, quedando integrada en el recinto como un terreno en expansión.

Figura 2. Panorámica actual de la calle del Carmen de Cartagena.

A principios del siglo XX, el derribo de los tramos de muralla hace que la calle del Carmen quede como uno de los puntos de salida natural hacia los campos, emergiendo su actividad comercial por excelencia, siendo un ejemplo del gran auge del eclecticismo y modernismo en la ciudad.

La industria minera dejó una gran huella en la ciudad, ya que gracias a la bonanza de esos años se pudieron financiar y construir importantes edificios que transformaron la arquitectura y el paisaje urbano y que permitieron florecer los movimientos arquitectónicos de la época.

Dada su ubicación y función como eje salida hacia la capital y de su desarrollo durante el apogeo económico (debido fundamentalmente a la minería), esta calle se conformó como el eje comercial que aún hoy día permanece, con lo que las edificaciones que aquí existen, tanto desde principios del siglo XX como en la actualidad, presentan el bajo como local comercial y las plantas piso se han destinado a viviendas, teniendo en algunos casos la circunstancia de que algunas entreplantas se han destinado a almacenes de los propios locales.

La morfología de los edificios de la calle del Carmen, sigue un patrón diferente dependiendo lógicamente de cada proyectista, pero tienen puntos en común en cuanto a las pautas seguidas en general. Así tenemos que los edificios de la época modernista presentan claramente en las fachadas la jerarquía de las plantas, mediante la característica ornamentación de la fachada, la altura libre y el tamaño de los miradores o los balcones, siendo normalmente la planta noble la primera y la última planta suele estar destinada a la vivienda del servicio. De esta manera se crea una jerarquización que recorre cada fachada, desde la planta primera hasta la cubierta, disminuyendo generalmente con la altura la riqueza arquitectónica y ornamental.

2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS. HERRAMIENTAS DE SELECCIÓN MULTICRITERIO

Basándonos en el plano de Julián Sáez de 1912, la calle del Carmen tenía un total de 80 edificios, de los que actualmente quedan en pié de esa época un total de 23. Son edificios que o bien se han mantenido y conservado tal como se concibieron en la época, que han sido rehabilitados o de los que simplemente se han conservado sus fachadas (Ros Torres, J. 2012).

A continuación comentaremos la metodología desarrollada para el estudio y análisis del estado de conservación de varios edificios modernistas de esta calle, a través de la implantación de herramientas de selección multicriterio y sistemas de información geográfica con las que establecer, de manera científica y técnica, las prioridades y viabilidad de proyectos de intervención para la puesta en valor de estas construcciones. En primer lugar se han

ID	*Edificio / Ubicación*	*Estilo*	*Arquitecto*	*Año Construcción/ Año Rehabilitación*	*Estado general*
1	Casa Pedreño	Clasicista	Carlos Mancha/ Lorenzo Ros	1872	Conservado
2	Casa Wandosell	Ecléctico		1890	Conservado
3	Casa Garnero	Ecléctico		s. XIX-XX / 2012	Rehabilitado
4	Carmen, 16	Ecléctico		s. XIX-XX	Rehabilitado
5	**Carmen, 18**	**Ecléctico**		**s. XIX-XX**	**Regular**
6	Casa Cánovas	Ecléctico	Fco. de Paula	1906 / 1999	Rehabilitado
7	**Edificio Carmen Torres**	**Ecléctico**	**Fco. de Paula**	**s. XIX-XX**	**Regular / Mal**
8	**Carmen, 47**	**Ecléctico**	**Víctor Beltrí**	**s. XIX-XX**	**Mal**
9	**Casa José Nieto**	**Ecléctico**	**Tomás Rico**	**1908**	**Regular**
10	**Edificio Serón**	**Modernista**	**Fco. de Paula**	**1910**	**Regular**
11	**Carmen, 76**	**Modernista**	**Tomás Rico**	**s. XX**	**Regular**

Figura 3. Tabla con los principales edificios modernistas de la calle del Carmen, en negrita los incluidos en este estudio.

Figura 4. Edificios seleccionados para la utilización del método de decisión multicriterio.

Figura 5. Edificios destacados sobre mapa de Julián Sáez, 1912 según numeración o identificador de la figura 3.

seleccionado aquellos edificios que por su relevancia estética, por su diseño o por su riqueza ornamental se consideran de más entidad (Figura 3). Utilizando los doce edificios modernistas de la calle del Carmen, la metodología desarrollada facilita, entre otros aspectos, el análisis general y en detalle del estado de conservación de los sistemas constructivos y materiales de los edificios analizados, los elementos característicos, el interés y valor histórico, arquitectónico y social, la accesibilidad, su eficiencia energética y las posibles propuestas para su mejora.

De entre ellos y según su estado de conservación actual, se han elegido el que corresponde con el número 18 de la calle, el Edificio Carmen Torres de Francisco de Paula, el número 47 de Víctor Beltrí, la Casa José Nieto, el Edificio Serón y finalmente el número 76 de la calle del Carmen.

Estos seis edificios seleccionados, que pueden verse en la figura 4, tienen un estado general de conservación entre regular y malo y, por sus características, se consideran representativos de la arquitectura modernista que podemos encontrar en Cartagena, por lo que serán los evaluados en la selección multicriterio, quedando todos ellos reflejados y ubicados en la trama urbana según el mapa de Julián Sáez de la figura 5.

Para el estudio y análisis del estado de conservación de estos edificios modernistas, se establece una metodología a través de la implantación de herramientas de selección multicriterio con la que se pueden establecer, de manera científica y técnica, las prioridades y viabilidad de los proyectos de intervención para la conservación integral y puesta en valor de construcciones modernistas.

En primer lugar se trataría de determinar una serie de criterios básicos, reforzados en

Figura 6. Matriz de decisión de los métodos multicriterio (Sánchez-Lozano, J.M. et al., 2013)

Figura 7. Fases del proceso analítico jerárquico (Multicriterio).

unos subcriterios más específicos, que permitan establecer las características fundamentales y diferenciadoras entre los distintos edificios a analizar con el fin de obtener una valoración jerarquizada de las edificaciones analizadas, consiguiendo elaborar una lista objetiva de cómo están comportándose a lo largo del tiempo, lo que facilita una correcta planificación de los futuros trabajos de restauración y conservación integral que aseguren la pervivencia de estas importantes construcciones.

A través del Método de Decisión Multicriterio o Método Jerárquico de Análisis (Analytic Hierarchy Process, AHP), se obtiene la mejor alternativa dentro del grupo seleccionado. El problema consiste en resolver una matriz, como la representada en la figura 6, siendo m el número de alternativas finito a estudiar y n el número de criterios a tener en cuenta en la decisión. Por lo tanto, Ai, i=1,2,...,m representa el número de alternativas; Ci j=1,1,...,n son el número los criterios; zij es el valor de prioridad que tendrá la alternativa Ai en función del criterio Cj; y por último wij será el peso o importancia que tendrá cada una de las prioridades.

Para establecer las prioridades de los criterios, este método consta de las fases que se pueden ver en la figura 7, aportando una mejor calidad en el proceso de decisiones pues las escalas numéricas que se aportan ayudan a reflejar valoraciones racionales y lógicas (Casas, A. 2013).

Para determinar esta importancia se recurre a escalas previamente establecidas, de las cuales destaca la escala fundamental propuesta por T. Saaty representada en la figura 8.

Los criterios a estudio empleados en este caso han sido cinco, entre ellos el estado general de conservación, el grado de protección y el grado de accesibilidad (con subcriterios como el acceso al edificio, la comunicación vertical y la comunicación horizontal, con el análisis del ancho de puertas), criterios de eficiencia energética y la viabilidad de la posible rehabilitación. Todos los criterios y subcriterios empleados aparecen desarrollados en la figura 9.

Hay que destacar que en el caso del criterio C.2 Grado de Protección no se han considerado subcriterios y, por tanto, es un criterio con menos importancia, con menos repercusión, en el análisis global que propone este método pues, en nuestro caso de estudio, se trata de edificios con similar grado de protección (grado 2 según el PEOPCH de Cartagena) y en ningún caso se trata de edificios declarados Bien de Interés Cultural o con algún grado de protección según la Ley 4/2007 de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia, es decir, no hay subcriterio que pueda diferenciar los edificios.

Los resultados obtenidos de las matrices al aplicar las valoraciones por pares a los criterios y subciterios, nos reflejan los pesos que van a tener cada uno de ellos a la hora de realizar la selección y jerarquización de cada una de las alternativas de estudio, es decir qué importancia tienen en forma de porcentajes los criterios y subcriterios a la hora de la toma de decisiones. En la figura 10 se pueden ver los pesos normalizados de cada uno de los criterios y subcriterios.

Una vez establecidos las prioridades de los criterios con unos resultados de estabilidad adecuados, se pasa a evaluar cada uno de los edificios, valorando de nuevo por pares, en función de cada uno de los criterios y subcriterios establecidos, realizando así el estudio de 13 matrices de 6x6 (número de alternativas a estudiar).

Los resultados obtenidos en las soluciones de las matrices tienen una estabilidad por debajo del 10%, lo cual indica que los juicios de valor establecios como base para el estudio son adecuados y tienen consistencia.

Calificación numérica	Escala Verbal de referencia	Definición
1	Igual	Ambos elementos son de igual importancia.
3	Moderada	Moderada importancia de un elemento sobre otro.
5	Fuerte	Fuerte importancia de un elemento sobre otro.
7	Muy fuerte	Importancia demostrada de un elementos sobre otro.

Figura 8. Valores de la escala fundamental para la comparación pareada (Saaty, T., 1980)

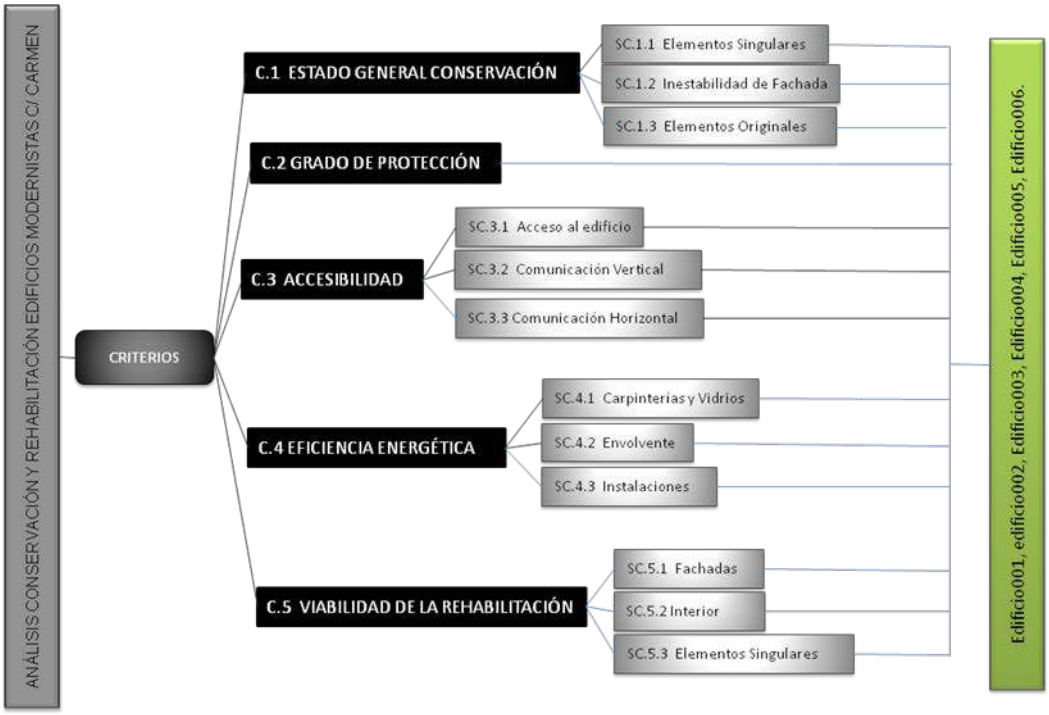


Figura 9. Criterios y subcriterios empleados.

		Prioridad Criterios	Prioridad relativa subcriterios	*Prioridades generales Criterios / Subcriterios*
C1. ESTADO GENERAL CONSERVACIÓN	SC 1.1 Elementos singulares	37,19%	8,53%	***3,17%***
	SC 1.2 Inestabilidad de la fachada		70,14%	***26,09%***
	SC1.3 Elementos Originales		21,32%	***7,93%***
C2 GRADO DE PROTECCIÓN		4,19%		***4,19%***
C3. ACCESIBILIDAD	SC3.1 Acceso al edificio	13,86%	73,80%	***10,23%***
	SC 3.2 Comunicación vertical		16,76%	***2,32%***
	SC3.3. Comunicación horizontal.		9,44%	***1,31%***
C4. EFICIENCIA ENERGÉTICA	SC4.1. Carpinterías y vidrios	7,57%	73,80%	***5,59%***
	SC 4.2. Envolvente		9,44%	***0,71%***
	SC4.3. Instalaciones		16,76%	***1,27%***
C5. VIABILIDAD DE LA REHABILITACIÓN	SC5.1. Fachadas	37,19%	73,80%	***27,45%***
	SC5.2. Interior.		9,44%	***3,51%***
	SC5.3. Elementos Singulares		16,76%	***6,23%***

Figura 10. Prioridades o pesos establecidos a los criterios y subcriterios a partir de la metodología AHP.

	Prior. gen. s/ SC1.1	Prior. gen. s/ SC1.2	Prior. gen. s/ SC1.3	Prior. gen. s/ C.2	Prior. gen. s/ SC3.1	Prior. gen. s/ SC3.2	Prior. gen. s/ SC3.3	Prior. gen. s/ SC4.1	Prior. gen. s/ SC4.2	Prior. gen. s/ SC4.3	Prior. gen. s/ SC5.1	Prior. gen. s/ SC5.2	Prior. gen. s/ SC5.3	TOTAL
ID5	0,28%	3,95%	0,54%	0,70%	0,54%	0,11%	0,22%	0,52%	0,06%	0,16%	3,86%	0,29%	1,20%	12,44%
ID7	0,28%	1,54%	0,38%	0,70%	1,33%	0,11%	0,22%	1,75%	0,26%	0,16%	1,61%	0,88%	1,20%	10,41%
ID8	0,18%	1,34%	0,24%	0,70%	1,33%	0,11%	0,22%	0,39%	0,02%	0,16%	0,86%	0,29%	0,24%	6,09%
ID9	0,44%	3,95%	1,16%	0,70%	0,54%	0,65%	0,22%	0,30%	0,06%	0,16%	7,04%	0,29%	1,20%	16,70%
ID10	0,92%	7,66%	2,31%	0,70%	3,24%	0,11%	0,22%	0,74%	0,06%	0,16%	7,04%	0,88%	1,20%	25,23%
ID11	1,08%	7,66%	3,29%	0,70%	3,24%	1,23%	0,22%	1,88%	0,26%	0,48%	7,04%	0,88%	1,20%	29,14%

Figura 11. Priorización genral de los edificios a estudio y por criterios, identificados según tabla 2.

En la figura 11 se muestran las prioridades de cada uno de los edificios en función de cada uno de los criterios y subcriterios en tanto por cien, reflejando cómo cada uno de esos edificios tiene un peso característico con cada uno de los criterios establecidos en el estudio. Finalmente, la suma de todos ellos aporta el dato de la prioridad final de los diferentes edificios analizados según el estudio global.

Se puede ver cómo, por ejemplo, los edificios identificados como ID_10 (Edificio Serón) e ID_11 (nº 76 de la calle), tienen un mayor peso en el estudio del subcriterio de acceso al edificio, mientras que el edificio ID_8 (nº47 de la calle) es el que menor prioridad tendría si se estudia la viabilidad de la rehabilitación de la fachada. Así mismo, en el criterio de eficiencia energética los edificios ID_7 (Edificio Carmen Torres) e ID_11 (nº 76 de la calle) presentan una prioridad mayor que el resto, especialmente en el subcriterio SC4.1 que es el de carpintería y vidrios, lo que indica que una parte importante de estos elementos no son originales (las carpinterías de madera originales tienen acristalamiento simple y son poco aislantes térmica y acústicamente) sino que son carpinterías más modernas y más eficientes.

Los valores representados en la última columna de la figura 11, reflejan la escala jerarquizada de los edificios que han sido objeto de estudio, siendo el edifico ubicado en el número 76 de la calle del Carmen el que mejor valorado se encuentra en la ponderación total de todos los items, seguido por el Edificio Serón, la Casa José Nieto, el edificio situado en el número 18 de la calle, el edifico Carmen Torres y, por último, el edifico ubicado en el número 47 de la calle. Es decir, teniendo en cuenta el análisis comparativo de las características actuales de los diferentes edificios estudiados, entre las que se han priorizado la presencia de elementos singulares y originales, el grado de estabilidad de la fachada, que el edificio sea más o menos accesible tanto en planta baja como en el resto de plantas, el grado de ahorro o eficiencia energética (en base a las características de la envolvente, instalaciones y carpinterías exteriores), así como la viabilidad de emprender una rehabilitación y/o conservación integral del inmueble, el edificio ubicado en el número 76 de la calle del Carmen sería el que más "ventajas" presenta para una conservación integral mientras que el ubicado en el número 47 sería el que más dificultades presenta para su intervención, especialmente para la rehabilitación de la fachada.

3. CONCLUSIONES

La calle del Carmen de Cartagena representa un maravilloso ejemplo de la arquitectura modernista de la ciudad y en ella aún podemos encontrar edificios de los cinco arquitectos modernistas más reconocidos de la Región de Murcia como son Victor Beltrí y Roqueta (con tres edificios, entre ellos la Casa Dorda), Carlos Mancha y Lorenzo Ros Costa (con la Casa Pedreño), Francisco de Paula Oliver Rolandi (con dos construcciones, destacando la Casa Cánovas) y Tomás Rico Valarino (con la Casa José Nieto).

De los ochenta edificios identificados según el plano de Julián Sáez de 1912 en esta calle, en la actualidad sólo se han conservado veintitrés, por lo que consideramos muy necesario su correcto estudio para determinar el grado de conservación actual, la singularidad y características definidoras del inmueble, así como la prioridad y viabilidad de una posible intervención de restauración o

rehabilitación integral que garantice el mantenimiento de los valores históricos, arquitectónicos, tipológicos, ornamentales, sociales y culturales que presentan estos edificios representativos de la época modernista de Cartagena.

Básicamente, el Método de Decisión Multicriterio o Método Jerárquico de Análisis (Analytic Hierarchy Process, AHP), consiste en resolver una matriz formada por un número de alternativas a estudiar y un número de criterios y subcriterios a tener en cuenta, además de establecer unos valores de prioridad en función de los subcriterios establecidos. El resultado final del análisis de selección multicriterio es un listado bastante objetivo de las prioridades y viabilidad de realizar proyectos de intervención para la conservación, mejora y puesta en valor de las construcciones analizadas, que en nuestro caso han sido seis edificios modernistas.

Con esta metodología se obtiene una valoración jerarquizada de las edificaciones analizadas, consiguiendo elaborar un listado, bastante objetivo, en función de las características y singularidad de cada edificio y de cómo están comportándose a lo largo del tiempo, con lo que se puede priorizar y planificar mejor los futuros trabajos de intervención que aseguren la pervivencia de estas importantes construcciones.

Así mismo, se demuestra que la metodología desarrollada facilita el correcto análisis general y en detalle del estado de conservación de los sistemas constructivos y materiales de los edificios analizados, de los elementos característicos y singulares, así como del interés y valor histórico, arquitectónico, social y cultural, la accesibilidad, el grado de ahorro y eficiencia energética y las posibles propuestas para su conservación y mejora. Por tanto, esta metodología es idónea para el análisis de la prioridad y viabilidad de futuras intervenciones en casos similares, tanto en ámbitos menores, como el caso de los edificios de una única calle, como en ámbitos más extensos, como un conjunto histórico, una población, una comarca...

BIBLIOGRAFÍA

Alonso R., Iruretagoyena M. T. (1989). Los métodos multicriterio en la programación de actividades agrarias. Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias. Madrid.

Casas A. (2013). PFM. La decisión multicriterio: Aplicación en la selección de ofertas competitivas en edificación. Universidad Politécnica de Valencia.

Galacho F.B., Arrebola J.A. (2013)."Modelo de evaluación de la capacidad de acogida del territorio con SIG y técnicas de decisión multicriterio respecto a la implantación de edificaciones en espacios rurales". En Investigaciones Geográficas Nº 60. Madrid, pp. 69-85.

Gómez M., Cano, J. I. (2005) Sistemas de información geográfica y evaluación multicriterio en la ordenación del territorio. Editorial Ra-Ma.

Ocaña C., Jiménez F.B. (2002). "Un modelo de aplicación de SIG y Evaluación Multicriterio al Análisis de las capacidades del territorio en relación a funciones turísticas". En IV Congreso de Turismo y Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. Edita Escuela Universitaria de Turismo. Universidad de Málaga, pp. 235-253.

Pérez F.J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editorial Regional de Murcia.

Ros Torres, J. (2012). "Fachadas emblemáticas de la Calle del Carmen de Cartagena". Trabajo Fin de Master. Universidad de Córdoba.

Sáez, J (1912). "El plano de Cartagena, su ensanche y sus inmediaciones". Cartagena.

Sánchez J.M., Teruel J., Soto P.L., García M.S. (2013). Geographical information System (GIS) and Multi-criteria Decision Making (MCDM) Methods for the evaluation of Solar Farms Location: Case Study in South-eastern Spain. Renewable and Sustainable Energy Reviews, nº 24, pp. 544-556.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LAS COLUMNAS DE HIERRO COLADO EN EL ENSANCHE DE BARCELONA COMO ELEMENTO CONSTRUCTIVO Y ORNAMENTAL. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

THE CAST IRON COLUMNS IN THE WIDENING OF BARCELONA AS CONSTRUCTIVE AND ORNAMENTAL ELEMENT. ANALYSIS OF THE CONSERVATION STATUS.

David Morral Sáez, Pedro Enrique Collado Espejo

David Morral Sáez, Arquitecto Técnico, Ingeniero de Edificación, davidmorral.2010@gmail.com
Pedro Enrique Collado Espejo, Universidad Politécnica de Cartagena, pedroe.collado@upct.es

RESUMEN

El uso de las columnas de hierro colado como principal elemento estructural, pero también como recurso ornamental, puede considerarse como una más de las características de las construcciones modernistas que aún hoy día encontramos en el Ensanche de Barcelona. La gran aceptación y el uso generalizado del hierro colado, o fundición gris, como material para la fabricación de elementos de gran riqueza decorativa como columnas, escaleras, barandillas, farolas, fuentes, etc. se debió a las particulares características mecánicas, ornamentales y de fabricación que tiene respecto a otros elementos estructurales utilizados en la época. Con el tiempo, los diferentes elementos fabricados con hierro colado presentan unas patologías que, en algunos casos, llegan a afectar seriamente a su estabilidad estructural por lo que deben ser analizados y restaurados convenientemente.

El trabajo que se presenta es un estudio centrado en 112 columnas de hierro colado, repartidas en 14 calles del Ensanche de Barcelona, cuyo resultado es un análisis histórico y constructivo del material, una metodología de análisis y diagnóstico de posibles patologías, su evolución y las propuestas de intervención, en función de los deterioros detectados, para su correcta restauración y conservación integral. El estudio se completa con un catálogo que identifica los elementos analizados, los sellos de las diferentes fundiciones que trabajaban este material, los ensayos realizados, la descripción de las patologías encontradas, así como su importancia, y la propuesta de intervención. Por tanto, este Estudio y la metodología para el análisis de deterioros y propuesta de intervención puede servir como base y ejemplo para casos similares.

Palabras clave: Columnas, hierro colado, modernismo, Ensanche, Barcelona

ABSTRACT

The use of cast iron columns as the main structural element, but also as an ornamental resource, can be considered as one more of the characteristics of art nouveau buildings that even today are in the Eixample district of Barcelona. The wide acceptance and widespread use of cast iron, as material for the manufacture of richly decorated pillars, stairs, railings, lampposts, fountains, etc. It was due to the particular mechanical, manufacturing and ornamental features that have over other structural elements used at the time. Over time, the different elements made of cast iron have some diseases that in some cases even seriously affect its structural stability so they must be analyzed and properly restored. The work presented is a study focused on 112 cast iron columns, spread over 14 streets of the Eixample in Barcelona, the result is a historical and constructive analysis of the material, a methodology of analysis and diagnosis of possible pathologies, evolution and intervention proposals, according to the detected impairments, for proper restoration and integrated conservation. The study is completed with a catalog that identifies the analyzed elements, seals of different foundries working this material, the tests performed, the description of the pathologies encountered, as well as its importance, and the proposed intervention. Therefore, this study and the methodology for analyzing deterioration and intervention proposal can serve for similar cases.

keywords: Columns, cast iron, art noveau, Eixample, Barcelona

1. ANTECEDENTES AL ESTUDIO REALIZADO

D. Manuel Angelón y Broquetas (Lleida 1831-1889), presidente del Ateneo Barcelonés, miembro de la Sociedad de Fomento del Ensanche, escritor, dramaturgo y periodista catalán, describió perfectamente en un artículo titulado *Barcelona de Hierro Colado*, la histeria colectiva que hubo en Barcelona a mediados del siglo XIX en cuanto a la producción y utilización masiva del nuevo material: «*Los antiguos erigían monumentos de piedra y de mármol. Los modernos barceloneses han discurrido que era mucho más a propósito el hierro colado. Así es que de algún a esta parte, este material está a la orden del día en*

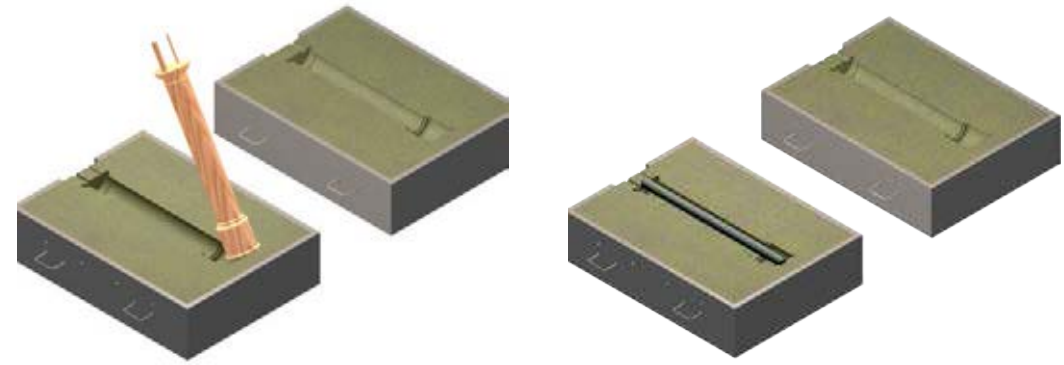


Figura 1. A la izquierda, primer paso de la construcción de una columna, con el modelo en madera, e impresión del modelo en la arena. A la derecha, colocación del "macho" o noyo (autor: David Morral)

todas las obras públicas. No bien discurre en emprender una obra, que ya la primera partida del presupuesto versa sobre el hierro colado. Y no es esto lo peor, sino que no se discurre cosa alguna, en que el hierro colado no entre como primera partida. ¿Queréis saber si se llevará a término monumento o construcción alguna? Averiguad si ha de ser de hierro colado. Tantas y tantas obras se han hecho de este modo que al cabo y al fin opino nos ferro-colarán a los hombres. Lo que extrañamos es que todavía no se haya discurrido emplear el hierro colado para empedrar las calles y construir las casas, novedad muy sólida, que diera a Barcelona un aspecto de herrería sobre manera agradable. Últimamente corrió válida la voz de que se habían hecho proposiciones al Ayuntamiento para construir de hierro colado el remate de las Casas Consistoriales. Ignoramos por qué no se decretó afirmativamente; siquiera así hubiésemos tenido remate, cuando ahora sabe Dios si se rematarán obras. Tan a la orden del día está el hierro colado en Barcelona, que ya a lo mejor hemos de ver un anuncio que diga: Fundición de fraques y levitas, capotes para los serenos y uniformes para los municipales; Telas todas impermeables… La mayoría del público, que no tiene pizca de buen gusto, le ha dado por criticar este sistema, y dale con que nada se aprueba si no es de hierro colado, y vuélvele a dar con que las obras de hierro colado se lleven adelante mientras las piedras se queden atrás, y torna con que los forasteros han de burlarse de esto; y hasta un cierto periódico se atrevió a sospechar si en esta preferencia había o no había sus más y sus menos, que luego se llamaría al período que venimos atravesando la era del hierro colado (...). Nada, nosotros estamos por lo que existe, y en prueba de ello, pedimos a quien corresponda, que cuanto antes sea elevado un monumento que perpetúe el férreo carácter de nuestra época, a tenor del diseño que acompañamos, y por ello pedimos al Ayuntamiento que premie nuestra invención con una medalla de… hierro colado.» (Angelón, 1854).

Con el tiempo, los elementos de hierro colado usados en la construcción y ornato en el Ensanche de Barcelona presentan algunas patologías que deben ser analizadas y solucionadas para garantizar su durabilidad y conservación. El trabajo objeto de esta comunicación consiste en el estudio de 112 columnas de hierro colado, repartidas en 14 calles de una zona del Ensanche de Barcelona, cuyo resultado es el análisis histórico y constructivo del material así como la creación de un catálogo de los elementos analizados. Asimismo se ha pautado en este trabajo una metodología a seguir en la detección de todas las posibles patologías que sufren estos elementos para de ese modo minimizar la intervención sobre el patrimonio histórico y guiar a los técnicos en la actuación frente a un material atemporal y desconocido.

2. LA ELABORACIÓN DE COLUMNAS DE HIERRO COLADO

Las columnas de hierro colado se introducen, hacia 1780, en la arquitectura con las estructuras de las fábricas textiles inglesas, que necesitaban salas de grandes dimensiones con la mínima obstrucción posible.

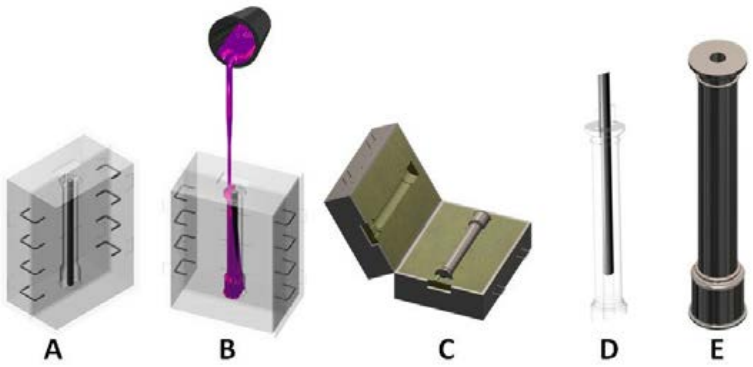


Figura 2. Detalle de los procesos de grapado de cajones (A), vertido del arrabioo o colada (B), extracción la pieza ya enfriada (C), retirada del "macho" o noyo para dejar hueco el interior de la columna, limpieza, revisión y reparación de los defectos (D) y finalmente la columna de hierro colado preparada para su traslado a la obra. (autor: David Morral)

Estas nuevas columnas permitían diseñar espacios más amplios, dotar de más luz a las salas y reducir notablemente la combustibilidad de los edificios al sustituir las estructuras de madera. Con el tiempo, su uso se extrapola a la edificación residencial con una numerosa presencia en sus fachadas. Las mismas fábricas inglesas, y sus patentes, serían las encargadas de la instalación de otras fábricas, al principio en Barcelona y posteriormente en toda Cataluña, exportando máquinas de vapor, telares y columnas de hierro a mediados del siglo XIX. Así, la fábrica de Bonaplata y Cía (conocida como El Vapor), construida en Barcelona entre 1832 y 1835, fue la primera en instalar telares mecánicos y columnas de hierro colado.

Las columnas de hierro colado introducidas en Cataluña potenciaron la aparición de nuevos espacios para el siglo XIX y se convirtieron en un elemento constructivo muy importante y no sólo en las fábricas. Poco a poco, las columnas fueron apareciendo en fachadas, especialmente en las edificaciones del Ensanche de Barcelona, a finales del siglo XIX. Propiedades como la elevada resistencia a compresión, gran resistencia al desgaste, alta resistencia al fuego, rapidez y facilidad para fabricar en serie elementos de complicado diseño hicieron que la fundición gris o hierro colado fuera el material más utilizado del momento, dotando al movimiento modernista de un instrumento perfecto para dar rienda suelta a sus diseños. De esta manera, las columnas de hierro colado se han convertido en elementos integrantes del Patrimonio arquitectónico del Ensanche del Barcelona como testigos del momento histórico de crecimiento de la ciudad, retrato de la evolución metalúrgica y sus aplicaciones, y componente del modernismo catalán.

Como se ilustra en la figura 1, el primer paso para la elaboración de una columna de hierro colado o fundición gris era el diseño y su talla en madera. Esta talla se colocaba en el interior de un juego de dos cajones, de madera o metal, los cuales se llenaban de arena refractaria prensada. Una vez colocado el modelo de columna en uno de los cajones, se colocaba el segundo, cerrando el conjunto, para dejar impreso en la arena un negativo de la pieza a fabricar. Posteriormente se abrían los cajones, se extraía el modelo y se colocaba en el centro un "macho" o noyo, elemento realizado a base de arena reforzada, que debía quedar bien centrado para que la pieza fuera hueca por dentro y tuviera un espesor homogéneo.

Seguidamente, se volvían a cerrar los cajones, se grapaban y se colocaban en posición vertical para verter el arrabio o metal fundido en su interior. El movimiento de estos elementos tenía que hacerse de un modo muy controlado para procurar que no hubiera desprendimientos de arena, ni se moviera el "macho"o noyo, garantizando la integridad del elemento y que el espesor de la pieza fuera homogéneo. Una ventaja de la fundición gris era que el transporte del arrabio era menos estresante que el de la fundición maleable o el acero debido a que la diferencia entre el punto de solidificación y la temperatura de colada de la fundición es mucho mayor (269-390ºC), lo

Figura 3.Diferentes imágenes de patologías en columnas de hierro colado del Ensanche de Barcelona. A la izquierda, presencia de óxido en la base. En el centro, coqueras por defectos de fabricación en el fuste. A la derecha, microfisuras y falta de planeidad por defectos de fabricación en la base. (autor: David Morral)

que daba mayor tranquilidad a los operarios que realizaban el vertido.

El vertido del arrabio o colada era sencillo, pues consistía únicamente en verter el metal fundido del crisol o cuchara al interior de los cajones de arena previamente moldeados aunque, según el tamaño de la pieza, no siempre se podía fabricar la misma con una sola colada, lo que complicaba el trabajo y condicionaba el resultado, pues dos coladas distintas difícilmente tendrían la misma composición química y el vertido en dos tiempos crearía siempre una junta, obteniendo una pieza susceptible de fisurarse en el tiempo por ese plano. Además, una vez vertida la colada debía controlarse la velocidad de enfriamiento del arrabio, ya que el enfriamiento rápido podía ocasionar fisuras o grietas en la pieza.

Finalmente, tras el enfriamiento de la pieza, se abrían los cajones, se retiraba la columna, se limpiaba y se comprobaba. Durante este proceso se realizaba una inspección visual en busca de imperfecciones y, en el caso de existir, se reparaba con plomo, quedando lista para su transporte a la obra. Hay que tener en cuenta que el objetivo de la fabricación de un elemento de hierro colado era la obtención de una pieza homogénea, con una composición química y unas características mecánicas concretas, sin defectos de fabricación y con el menor coste posible. Lograr este objetivo era realmente complicado por la cantidad de factores que intervenían en todo el proceso, como factores mecánicos (tipo de horno), factores químicos (origen de la materia prima, tipo de combustible, uso de adiciones y aditivos o el tipo de arena utilizada en los moldes), o factores humanos. La presencia de mano de obra especializada era clave para la calidad final del producto, no sólo en la propia fase de elaboración, en la que se realizaba el modelo de columna, la impresión del negativo en la arena, colocación del "macho" o noyo, transporte y movimiento de los moldes, transporte del arrabio, colada y espera en el tiempo de vertido, sino también en la limpieza e inspección de las piezas terminadas, teniendo claros los criterios de aceptación o rechazo (un correcto control de calidad) y las técnicas o métodos de reparación de los posibles defectos de fabricación.

3. POSIBLES PATOLOGÍAS EN COLUMNAS DE HIERRO COLADO

Como resultado del análisis realizado podemos decir que en las columnas de hierro colado se pueden identificar diferentes patologías. Por un lado están los deterioros que tienen su origen en el propio proceso de fabricación (aparición de coqueras), por otro, las patologías originadas por errores de cálculo de estructuras (grietas por sobresfuerzos), las patologías que aparecen por la acción meteorológica (microfisuras por dilataciones y contracciones), así como las patologías que pueden ser achacables a la acción de mano de obra no especializada.

Figura 4. Diferentes sellos de fundiciones que se han podido localizar en las columnas de hierro colado de la zona del Ensanche de Barcelona donde se ha desarrollado el estudio. (autor: David morral).

En cualquier caso, la detección de patologías en las columnas de hierro colado se puede hacer mediante ensayos no destructivos, como un estudio visual previo o un ensayo empírico consistente en la auscultación del sonido que produce una columna al ser percutida con una barra lisa de hierro. También se puede recurrir a ensayos más agresivos como los químicos (con líquidos penetrantes), mecánicos (partículas magnéticas o pequeña perforación superficial), térmicos (cámara de termografía infrarroja) y micrográficos (con aparatos de rayos X).

3.1. Patologías derivadas del proceso de fabricación

Algunas columnas presentaban coqueras en su superficie. Estas coqueras pueden originarse al quedar aire retenido dentro de los moldes durante el proceso de colada, o también por desprendimientos de la arena de los moldes por una incorrecta manipulación y traslado de los cajones. También, en la fabricación de piezas de gran tamaño, que necesariamente precisan de varias coladas, o en fundiciones pequeñas, donde el cubilote era de tamaño reducido y para fundir una columna precisaba de varias coladas, era común que se produjera la microfisuración de la pieza en el plano de coladas distintas. Si el enfriamiento de la columna se producía más rápido de lo debido o de modo discontinuo, el metal experimentaba unas contracciones que generaban microfisuras superficiales. El problema era que estas microfisuras no se advertían a simple vista y se pasaban por alto. Con el tiempo, ya colocadas las columnas en el edificio de destino, si la columna estaba expuesta a cambios importantes de temperatura (columnas expuestas en fachadas con gran incidencia solar y diferencias térmicas relevantes entre el día y la noche), las microfisuras se convertían en fisuras, ya apreciables a simple vista.

3.2. Patologías derivadas de errores de cálculo

Normalmente, las columnas de hierro colado se fabricaban por encargo y se les exigían unas características mecánicas muy concretas. Si se calculaban para soportar unas cargas y, una vez colocadas en el edificio, se sometían a unos esfuerzos o tensiones mayores, podían aparecer microfisuras verticales en el tercio central de la pieza. En este apartado, otra patología fácil de detectar son las fisuras oblicuas que aparecían como consecuencia de haber apoyado sobre la columna dos vigas con cargas muy distintas, creando unas excentricidades estructurales que este tipo de material no era capaz de asumir.

3.3. Patologías derivadas de la acción meteorológica

Si las columnas eran sometidas a cambios bruscos de temperatura, con variaciones de ±10 ºC, sufrían unas dilataciones y con-

tracciones que podían provocar fisuras por el punto más débil, como en el caso de las columnas microfisuradas durante el proceso de fabricación, como se ha comentado anteriormente. En el caso de la fundición gris o hierro colado, pese que a priori suele ser un material homogéneo, en ocasiones, si el material está expuesto a la intemperie y a cambios constantes de temperatura, o a una gran incidencia solar, el elemento puede experimentar un fenómeno al que llamamos cristalización (fenómeno químico por el cual la fundición gris pasa a ser fundición blanca y, en consecuencia, se convierte en un material mucho más frágil). Cuando un elemento de hierro colado, que se ha cristalizado, experimenta cambios bruscos de temperatura se puede fisurar por la zona cristalizada. La cristalización del hierro colado es un fenómeno grave, ya que piezas de pequeño espesor se pueden fracturar con un pequeño golpe, y en elementos estructurales, como son las columnas, el espesor efectivo disminuye con lo que puede verse afectada la estabilidad del conjunto.

3.4. Patologías derivadas por la acción de mano de obra no especializada

Los elementos de hierro colado requieren que las personas que participen en la fabricación, manipulación y control de calidad del proceso, incluyendo las posibles reparaciones puntuales en fábrica, estén perfectamente cualificados para estos trabajos. Los trabajadores deben conocer tanto el material como los diferentes procesos de fabricación. Como se ha comentado en el apartado 3.1, durante el proceso de elaboración de las columnas podían aparecer una serie de patologías que afectaban a la calidad del producto. Así mismo, en el transporte y puesta en obra de los elementos había situaciones que podían provocar deterioros, como someter las piezas de fundición a fuertes golpes y/o grandes tensiones.

Uno de los errores más comunes cuando se trabaja con hierro colado o fundición gris, sin estar capacitado para ello, es intentar soldarlo como si se tratara de acero. La fundición gris, al ser un material con unas resistencias a tracción bajas, cuando es sometido al calor de una soldadura provoca la aparición de fisuras paralelas a la soldadura como consecuencia de las contracciones a las que es sometida la zona a soldar.

4. PROPUESTA DE PROTOCOLO PARA LA ACTUACIÓN TÉCNICA

En su día, la actuación técnica se centraba en la correcta formación del personal que intervenía en la fabricación y manipulación de elementos de hierro colado así como en la elaboración de normas específicas para la fabricación y puesta en obra. En la actualidad, la actuación técnica pasa primeramente por la concienciación de que cuando nos encontramos frente a una columna de hierro colado que, además, es un elemento característico de una construcción modernista, nos encontramos ante un importante elemento patrimonial (histórico, arquitectónico, ornamental, social y cultural), por lo que es fundamental su conservación y protección. A partir de este punto se debe poner en marcha un protocolo de actuación técnica que, en nuestra opinión, podría consistir en:

1.- Estudio y reconocimiento visual de la columna de hierro colado, analizando las superficies expuestas, la ubicación en el edificio y la incidencia ambiental y meteorológica. En general, se analizará si la columna presenta o no: coqueras abiertas, coqueras tapadas, grietas transversales, grietas oblicuas (de inclinación de 30º a 60º), grietas aisladas, grietas por soldadura, fisuras por discontinuidad, multifisuración del tercio central, perforación mecánica y/o óxido superficial.

2.- Realización de un ensayo empírico mediante la auscultación del sonido que produce la columna al ser percutida con una barra lisa de acero, mediante el cual se pueden detectar posibles fisuras, defectos de fabricación, cristalización, etc. En este caso, la experiencia del técnico encargado del ensayo es fundamental y el pequeño golpeo debe registrar un sonido claro y acampanado, sin cambios de frecuencia y con la suficiente reverberación que descarte la existencia de patologías. En las fichas elaboradas en nuestro estudio se refleja si se el sonido era: claro y acampanado, poco claro pero correcto, apagado al golpe, seco al golpe, acristalado, a chatarra o indescriptible; así mismo, se refleja si la onda se ahogaba en la subida y/o si había cambio de frecuencia en la subida de la onda.

Figura 5.Tres ejemplos de fichas de estudio y catalogación de columnas de hierro colado incluidas en el estudio realizado.

3.- En caso de que mediante el ensayo empírico se haya detectado alguna irregularidad se lijará la columna, se limpiará y se realizará un riguroso examen visual en busca de patologías, valorando la posibilidad de realizar otro tipo de ensayos (químicos, mecánicos, térmicos…).

4.- Si en el análisis visual no se encuentran patologías pero sí irregularidades, se podría proceder a realizar ensayos químicos, mecánicos, térmicos o micrográficos, para poder detectar e identificar correctamente el/los defecto/s que ha/n ocasionado estas irregularidades. En este caso, el uso de la cámara termográfica es muy recomendable por ser un método no agresivo, económico y con resultados muy satisfactorios por la cantidad de información que nos aporta.

5.- Una vez detectada la patología se procedería a su tratamiento teniendo muy en cuenta el tipo y gravedad del deterioro, además de tener muy presente que la columna de hierro colado es un elemento con un alto valor patrimonial, por lo que el tratamiento debería ser lo menos agresivo posible y pasar desapercibido, recuperando la columna todas su características físicas, mecánicas, ornamentales y culturales.

6.- Finalmente, se limpiaría de nuevo la columna y se revestirá su superficie para protegerla con un protector que no modifique su aspecto (color, textura, brillo…) original. En caso de columnas muy expuestas a la incidencia solar se revestiría con pinturas intumescentes pero sin modificar nunca el aspecto original del elemento.

5. COMENTARIOS AL ESTUDIO REALIZADO

El estudio de campo que se ha realizado ha consistido en localizar elementos de hierro colado en una zona concreta del Ensanche de Barcelona comprendida entre la calle Bailén, la calle Balmes, la calle Casp y la Avenida Diagonal, con un total de 14 calles analizadas. Aunque esta comunicación se centra en las columnas de hierro colado, en realidad el estudio realizado se centró en el análisis y registro de un total de 154 elementos entre columnas estructurales, elementos ornamentales (columnillas parteluz, rejas y vallas), barandillas, fuentes, farolas y tapas de registro de alcantarillado. En el caso de las columnas de hierro colado, el estudio ha consistido en el análisis y registro de un total de 112 elementos, habiéndose clasificado según el sello de la fundición que las elaboró (sello que llevan impreso en lugar visible). Como resultado, se han registrado un total de 20 fundiciones distintas, añadiéndose en el estudio un último tipo para aquellas columnas en las que no se ha encontrado o éste es ilegible por defecto de fabricación, mala conservación o simplemente porque el exceso pintura o recubrimiento no permite su lectura.

Básicamente, el trabajo ha consistido en realizar un análisis visual y un ensayo empírico de cada una de las columnas de hierro colado localizadas, anotando los resultados en unas fichas técnicas para el posterior estudio estadístico y las correspondientes conclusiones. Las 121 fichas realizadas (una para cada una de las 112 columnas identificadas más 9 fichas de detalles), incluyen información sobre la ubicación del elemento, el registro fotográfico de la columna, la fotografía de detalle del sello de fundición, las posibles patologías detectadas por el reconocimiento visual y una descripción del sonido escuchado durante el ensayo empírico de percusión y auscultación de las columnas analizadas.

Al tratarse de un estudio histórico-constructivo y de patologías realizado en el ámbito universitario y sobre elementos con un importante valor patrimonial, como son los elementos modernistas de hierro colado de una zona concreta del Ensanche de Barcelona, no se han realizado ensayos agresivos ni destructivos, aunque en algunos casos, sí se recomendaba la realización de ensayos químicos y/o mecánicos para comprobar el estado real de conservación de las piezas que, a simple vista, no era el mejor.

Una vez realizado el análisis propuesto (según el protocolo expuesto en el apartado 4), recogidos y clasificados los datos, y completadas todas las fichas técnicas, se procedió al estudio estadístico de los resultados obtenidos de las 112 columnas estudiadas, llegando a las siguientes conclusiones:

a) 11 columnas no presentan deterioros desde el punto de vista del reconocimiento visual pero sí presentan patologías según el ensayo empírico realizado (auscultación del sonido que produce la columna al ser percutida con una barra lisa de acero), por lo que se recomienda comprobar la presencia de patologías o deterioros y su nivel de peligrosidad con otra serie de ensayos.

b) 31 columnas precisan de más ensayos y pruebas para poder dictaminar correctamente acerca de su estado de conservación. El reconocimiento visual no ha detectado la presencia de deterioros pero el resultado del ensayo empírico de percusión y auscultación no se considera determinante.

c) 9 columnas presentan patologías, tanto desde el punto de vista del reconocimiento visual como del ensayo empírico, por lo que deberían ser sometidas a otros ensayos que determinen su grado de deterioro y, afirmando en cualquier caso que precisan de trabajos de restauración porque las numerosas patologías hacen que su estado de conservación se considere malo o inaceptable.

d) 61 columnas no presentan patologías desde el punto de vista del reconocimiento visual y durante el ensayo empírico de percusión y auscultación se registra un sonido claro y acampanado, sin cambios de frecuencia y con la reverberación suficiente lo que descartaría la existencia de patologías. Su estado de conservación es bueno o aceptable.

Del análisis de estos resultados se desprende la evidencia de que realizando un estudio visual de una columna de hierro colado no podemos asegurar la inexistencia de patologías, pues en nuestro estudio únicamente 9 columnas presentaban deterioros apreciables a simple vista. Así mismo, se pone de manifiesto la efectividad del ensayo empírico de percusión y auscultación, mediante el cual se ha podido determinar que 61 columnas no presentan patologías y, en principio, no precisan de realización de ensayos ni tratamientos específicos de conservación (en este caso, hay que destacar y agradecer la labor de conservación de los propietarios de los inmuebles donde se ubican las columnas porque, a buen seguro, su cuidado y correcto mantenimiento ha contribuido a este hecho). Nueve columnas presentan un sonido que evidencia la existencia de patologías y precisan trabajos de restauración. El 30% de las columnas analizadas presenta deterioros que aconsejan la realización de más ensayos más agresivos o destructivos.

En cuanto a los sellos de fundición localizados e identificados en las columnas estudiadas, algunos ilegibles, enumerados por orden alfabético: “Agustí y Escorsa, Barcelona”; “Arsenal Civil 1892, Barcelo-

na"; "Beltrán Hermanos, Barcelona"; "Codina y Bertran"; "Dionisio Escorsa, Barcelona"; "Escriu"; "Escriu, Clot nº115"; "Fundición de hierro de Salvador Mir, Barcelona"; "Fundiciones de hierro de Pedro Mir, Barcelona"; Fundiciones Escorsa S.A., Barcelona"; "Herederas J. Romani, Hostafranchs"; "Hijos de Dionisio Escorsa S.C."; "Hijos de J. Plana"; "Hijos de J. Plana, Villarroel 15, Barcelona"; "José Plana, Villarroel 15, Barcelona"; "José y Lorenzo Escriu. San Martin, Calle del Clot 115"; "M. Bolumar, Barcelona"; "R. Grases"; "Romani Sola y Molins, Hostafranchs"; "Sola y Cª, S. Ignacio 13, Hostafranchs", llegamos a las siguientes conclusiones:

1.- Ninguna de las columnas fabricadas por Fundiciones Hermanos Escriu presenta patologías apreciables a simple vista y el ensayo empírico recoge un 66% de columnas con un estado de conservación bueno o muy bueno.

2.- Un 34% de las columnas estudiadas fueron fabricadas por la fundición creada inicialmente por Dionisio Escorsa y sus socios, y que más tarde daría lugar a dos fundiciones: una del propio Dionisio Escorsa y, a su jubilación, a la de sus hijos ("Hijos de Dionisio Escorsa S.C. Barcelona") presentan los mejores resultados en el ensayo empírico y reconocimiento visual, ya que el 61.66% de ellas no presentan patologías a simple vista ni mediante el ensayo empírico.

6. CONCLUSIONES

El análisis histórico, constructivo y del estado de conservación realizado sobre las columnas de hierro colado que aún hoy encontramos en una selección de calles del Ensanche de Barcelona ha servido para conocer mejor las características constructivas y patrimoniales de estos elementos, mostrando la importancia que tuvo el uso del hierro colado en una época y, en concreto, su presencia y belleza en la arquitectura modernista de Barcelona.

Con un análisis constructivo pormenorizado se puede llegar a entender la causa de la mayoría de patologías que presentan las columnas de hierro colado. La gran mayoría de las columnas estudiadas se encuentra en un buen estado de conservación; la oxidación superficial y la presencia de grietas oblicuas por someter las piezas a golpes y/o grandes tensiones suelen ser las patologías más visibles; y en un 30% de las columnas analizadas se aconseja realizar más ensayos para poder llegar a un diagnóstico fiable. El análisis químico muestra las características de la fundición gris, las diferencias principales con la fundición blanca y que la incidencia solar puede llegar a transformar la fundición gris en blanca, proceso conocido como cristalización de la fundición, alterando sus características mecánicas y poniendo en riesgo la estabilidad del conjunto.

Desde el punto de vista técnico, el ensayo empírico realizado en este estudio (ensayo de auscultación de las columnas de hierro colado tras la percusión de las mismas una barra de acero lisa) ofrece, sin duda, al técnico, un recurso no agresivo o destructivo mediante el cual puede determinar, en pocos segundos, si una columna está sana, tiene una patología evidente o si por el contrario necesita de más pruebas y ensayos para diagnosticar patologías no apreciables mediante los ensayos no destructivos. Además, tras la realización de este ensayo podemos afirmar que las columnas de hierro colado son elementos muy resistentes y duraderos, que sufren pocos cambios físicos o químicos, y que con el tratamiento correcto de su superficie que las proteja de ambientes agresivos (polución, humedad ambiental, variaciones térmicas, excrementos de animales...), y un mantenimiento periódico, pueden considerarse elementos constructivos fiables y duraderos

El conocimiento y difusión sobre la historia del hierro colado y su utilización en la construcción de nuestras ciudades y, concretamente, en la arquitectura modernista, debería contribuir a la correcta conservación y protección de las columnas de hierro colado, evitando que éstas sean reemplazadas, como en algún caso ya ha ocurrido, directamente por pilares de acero, que se anulen con otros perfiles o que simplemente se encamisen o revistan con otros materiales por falta de experiencia o conocimientos de aquellos técnicos que puedan intervenir frente a estos elementos estructurales y ornamentales.

El estudio histórico-constructivo realizado, así como la propuesta metodológica para el análisis de deterioros o patologías y la propuesta de intervención que se ha detallado, pretende servir como base y ejemplo en casos similares, contribuyendo de este modo en el conocimiento, la difusión, protección, conservación y puesta en valor de los elementos modernistas fabricados con hierro colado como columnas, columnillas parteluz, farolas, barandillas, rejas, papeleras…, esperando que tanto las fachadas e interiores de tantísimos edificios, locales y fábricas, especialmente en ciudades del arco mediterráneo, construidas con estructuras a base de columnas de hierro colado, sigan mostrando elementos, a menudo de gran belleza estética, que formaron parte del estilo modernista de nuestra arquitectura, elementos únicos de nuestro patrimonio arquitectónico y cultural.

7. BIBLIOGRAFÍA

Angelón y Broquetas, M. (1854). Guía satírica de Barcelona. Bromazo Topográfico-Urbano-Típico-Burlesco. Ilustrado por Moliné y Ferrán. Editorial Librería millá, Barcelona, 1946.

Cavana i Vancells, F. (1992). Fàbriques i empresaris, els protagonistes de la Revolució industrial a Catalunya. Enciclopedia Catalana, 1994.

Corredor Matheos, J.; Montaner Martorell, J.M. (1992). "Arquitectura industrial a Catalunya. Del 1732 al 1929". Editado por Caixa de Barcelona.

Gallart, M.; Riera, S.; Caicoya, C. (1989). "L'arqueologia industrial i la reforma educativa". Editado por el Institut de les Ciències de la Educació de la Universidad Autónoma de Barcelona. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya.

Giles, C.; Kothny, E. (1944). Hierro colado, acero moldeado y fundición maleable. Segunda Edición reformada y ampliada. Versión de la 3ª Edición Alemana. Editorial Labor.

Molera i Solà, P.; Barrueco i Jaoul, C. (1983). "Llibre de la Farga". Rafael Dalmau Editor.

Nadal Oller, J.; Tafunell Sambola, X. (1992). Sant Martí de Provençals, pulmó industrial de Barcelona (1847-1992). Columna Editorial, Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LAS CATEDRALES DEL VINO CATALANAS: LA OBRA DE CÉSAR MARTINELL I BRUNET

LAS CATEDRALES DEL VINO CATALANAS: LA OBRA DE CÉSAR MARTINELL I BRUNET

Carlos Alberto Cacciavillani, Santiago Tormo Esteve

Carlos Alberto Cacciavillani, Dpto. de Ingeniería y Geología. Università G. D'Annunzio di Chieti.Pescara. (Italia), carloscacciavillani@hotmail.com
Santiago Tormo Esteve, Departamento de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de València, santores@arq.upv.es.

RESUMEN

En esta investigación se tratará la producción arquitectónica que durante las primeras décadas del siglo XX construyó el arquitecto César Martinell i Brunet, principal autor de los edificios destinados a la elaboración del vino y del aceite: |"els cellers|". Para comprenderlo es necesario conocer la pluralidad de las motivaciones que han contribuido a su desarrollo ya sean las tradiciones históricas, situaciones políticas y movimientos arquitectónicos. En este trabajo se analizarán dos ejemplos catalanes de cellers de C. Martinell i Brunet: Gandesa, El templo de Bacus y Pinell de Brai, la catedral del vino que forman tipológicamente con otros semejantes un grupo homogéneo nuevo, de arquitectura Modernista, en particular gaudiniana. El estudio se referirá al análisis de las obras, a la resolución de las grandes luces a través de la bóveda tabicada con la utilización del ladrillo, pero con mayor racionalidad respecto a los modelos gaudinianos y con una intención y un gusto que representan una extraordinaria evolución del Modernismo. Se tendrá presente además la utilización de los métodos y de los materiales tradicionales como el ladrillo, la cerámica y la piedra local.

Palabras clave: Celler, rural, Martinell, Cataluña, bóvedas

ABSTRACT

In this research will be treated the architectural production during the early decades of the twentieth century built by the architect César Martinell i Brunet, lead author of the buildings destined to the elaboration of wine and oil: |"els cellers|".To understand it is necessary to know the plurality of the motivations that have contributed to its development and are the historical traditions, political situations and architectural movements. In this work will be analysed two Catalan examples of C. Martinell i Brunet cellers': Ganesa, The temple of Bacus and Pinell of Bray, the cathedral of the wine, that form a new homogeneous group of Modernist architecture, in particular "gaudinista".The study will refer to the analysis of the works, to the resolution of the great lights through the partitioned vault with the use of brick, but with greater rationality regarding "gaudianos" models and with an intention and a taste that represent an extraordinary evolution of the Modernism. One will have it also presents the use of methods and traditional materials such as brick, ceramics and local stone.

keywords: Cellar, rural, Martinell, Catalonia, vault

1. INTRODUCCIÓN

Cesar Martinell i Brunet (1888-1973)[1] es una de las figuras más importantes del "*NoucentismeCatalà"*, un movimiento cultural que surgió a principios del siglo XX con el fin de hacer resurgir una cultura e ideología catalana caracterizada por la voluntad de modernización y renovación de los intelectuales y artistas del nuevo siglo, contando en sus instituciones con un sólido apoyo político[2]. *Cesar Martinell i Brunet* fue un historiador y un gran estudiante de arquitectura medieval y del arte barroco catalán. Su amplia actividad, abarca diferentes áreas como la restauración, la construcción de viviendas y obras religiosas.

En esta ponencia nos referiremos a la parte de su obra que, por su calidad artística, ingeniosidad y cantidad, representan desde las primeras décadas del siglo XX, a un arquitecto de prestigio en todos los campos, pero centrándose fundamentalmente en los edificios referidos a bodegas y almazaras (*Cellers* en lengua catalana), que en esta zona son denominadas "catedrales del vino" por su tamaño y magnitud. Para comprender profundamente su grandiosidad, necesitamos saber, no sólo la cultura ibérica sino la pluralidad de las razones que han contribuido a su desarrollo, en particular a los movimientos arquitectónicos históricos, políticos y el pensamiento de *Martinell* como arqui-

tecto y también como hombre. La tradición histórica muestra la presencia de bodegas en los monasterios cuyo ejemplo más significativo lo encontramos en los monasterios cistercienses de *Santes Creus* y de *Poblet*. De acuerdo con los programas de construcción dictados por San Bernardo, las bodegas se encontraban en el exterior del monasterio, en donde el nivel del suelo se reducía con el fin de adaptarse al tamaño de los barriles, quedando en ocasiones las cimentaciones al descubierto y las ventanas ubicadas visualmente como en un nivel superior.

En 1925, el arquitecto *Lluís Domènech i Montaner* define "grandioso, pintoresco y teatral" el efecto de la bodega del monasterio de *Poblet*, donde su luminosidad es la característica más destacada del espacio arquitectónico. No obstante, un ambiente más misterioso se alcanza en la bodega del monasterio de Santes Creus, que bajo el impulso del Abad Hug transforma la sala o scriptorium de los monjes en la bodega del monasterio. También podemos citar el antiguo convento de Peralada, donde los monjes Carmelitas hacían el vino desde el siglo XV.

2. LAS CATEDRALES DEL VINO.

Las primeras manifestaciones arquitectónicas relacionadas con el vino fueron construidas en piedra en seco, como es el caso de las construcciones conocidas como "*masos de Vinya*", refugio y deposito agrario, donde se realizaban los primeros cultivos de la vid. Es en estos edificios, donde la arquitectura rural ha estado presente con sus diferentes manifestaciones del entorno natural donde se desarrollaba. Muchos de estos edificios a través de los siglos, cambiaron la apariencia, uniéndose a pequeñas entidades cooperativas, esto dio lugar a una renovación de la imagen del vino. Antes de iniciar el siglo XX, podemos decir que existen dos edificios importantes relacionados con el desarrollo del vino, el primero la bodega que construyó *Antoni Gaudí* en *Garraf* a pocos kilómetros de Barcelona, para el conde *Güell*, su mecenas. La segunda obra fue construida por el arquitecto *Josep Puig i Cadafalch* en *Sant Sadurní d'Anoia* para la empresa *Codorniu*.

El arquitecto *Lluís Domènech i Montaner*, maestro de *J. Puig i Cadafalch*, redactó el proyecto de la bodega en *L'Espluga de Francolí*, construida en 1913 por su hijo *Pere Domènech i Roura*. Esta construcción se convertirá en el primer ejemplo de bodega cooperativa en Cataluña, de forma que enólogos y arquitectos comprenderán que, además de la funcionalidad y la técnica, también estos edificios deberán presentar una belleza compositiva y formal. Por este motivo, los productores de vino de la *Conca de Barbera*, la *Terra Alta* o el *Camp de Tarragona* encargaron a Martinell el proyecto y la construcción de sus bodegas, los cuales solicitaron al arquitecto una cierta monumentalidad que llegaron a denominar "El valor práctico de la belleza".

Políticamente, Cataluña siempre ha sido un país con su propia identidad cultural, claramente distinguible del estado español y francés. La Cataluña moderna nace siguiendo los ritmos europeos, con la revolución industrial, que había comenzado en el siglo XVIII, y que se desarrolló plenamente en el siglo XIX. Cataluña se siente impotente frente a una estructura política existente que siente arcaica y cerrada. Posee una estructura social muy densa, prospera y activa, con tendencia a las asociaciones privadas, a las iniciativas individuales, a las restricciones tradicionales, al localismo, a sus propias costumbres, pero sobre todo activa en el campo cultural y proyectada hacia la modernización.

Después de la revolución anti-borbónica y la experiencia de la Primera República de 1873 y la Exposición Universal de Barcelona de 1888, Cataluña expresa un salto considerable hacia el futuro. Debemos recordar que en la década de los ochenta, la pésima situación económica por causa de la pérdida de las colonias españolas y por la crisis financiera europea deriva a la burguesía catalana a comenzar una lucha proteccionista en defensa de un "regionalismo" económico con la formulación de un verdadero proyecto de reivindicaciones autonomistas que finalizaron en un proyecto político alternativo a la monarquía. La intolerancia por la falsedad democrática del sistema bipartito español provocará el desarrollo a principio de siglo de un catalanismo de la parte más moderada que representan las aspiraciones del sector de la clase media constituyéndose la formación del partido catalanista "*Lliga regionalista*". A este partido se unieron

Figura 1.Vista de la nave de recepción de la uva del *celler Gandesa*. Detalle del rotulo, con el escudo y el nombre de la empresa, realizado por Xavier Nogués. Imagen: Josep Giribet - D.G. del Patrimoni Cultural de Catalunya.

personajes como *L. Domènech i Montaner* y *J. Puig i Cadafalch*, mostrando una fuerte adhesión del mundo cultural e intelectual.

La ideología nacionalista será teorizada por *Prat de la Riba*, futuro presidente de la Mancomunitat, constituida en 1914. La burguesía catalana demostró ser progresista, llegando a destruir los sistemas tradicionales de poder que a principios del siglo todavía imperaban en el resto de España y produciendo de esta manera, una modernización más radical y científica.

En 1911, se afirma el *Noucentisme* como una nueva "ideología cultural", nacional, moderna, que colocará a Cataluña entre las nuevas naciones europeas. Por ello, si el Modernismo reflejaba el arte irracional de la ideología catalana entre 1890 y 1910, el *Noucentisme* representará el arte que representará la etapa institucional.

La modernización también requiere una fuerte infraestructura cultural. Se funda la Biblioteca de Cataluña, se normaliza la lengua catalana, se crea un centro de estudios históricos y arqueológicos, que mejora la escuela de arquitectura en 1912 y, al mismo tiempo, se van creando en el territorio una serie de centros cívicos, donde la experiencia cultural y divulgación se convierten en una parte integral de la vida del ciudadano en una forma de participación y relación con el gobierno de la ciudad. El trabajo realizado es considerable, se materializa principalmente en dos campos: obras públicas y comunicaciones, educación y cultura.

La situación que se viene a crear a finales del siglo XIX, empuja a nuevos métodos de organización agrícola, incluyendo "asociaciones" que proporcionaron una mayor resistencia, una mejor ayuda mutua, una difusión de los conocimientos técnicos, una organización de la producción y la venta, y en particular, en la lucha contra el monopolio terrateniente. En la agricultura se siente la necesidad de realizar estudios bien estructurados con la fundación de la Escuela de Agricultura en 1894, más tarde ampliada por la *Mancomunitat*, donde, desde 1913, se desarrolla la mayor parte de la política cooperativa agrícola.

La primera bodega cooperativa nace en 1903, en la *Conca de Barberà*, la que más tarde será el área donde mayormente *C. Martinell i Brunet* construirá sus bodegas. En *L'Espluga de Francolí*, en 1912 se amplía la primera bodega cooperativa construida por *P. Domènech i Roura* y su padre *L. Domènech i Montaner*. Las bodegas cooperativas son la forma perfecta de la colaboración en la viticultura: se trata de la producción, transformación, almacenamiento y venta mediante la creación de un producto calificado que no requiere intermediarios. En arquitectura, el proceso de modernización

de la cultura catalana unido al proyecto de autonomía política, tuvo su expresión más interesante durante las dos últimas décadas del siglo XIX con el variado fenómeno cultural y sobre todo arquitectónico que ha sido denominado Modernismo y que rompe los esquemas románticos y estilísticamente académicos de la *Renaixença* y se abre así a las nuevas técnicas ofrecidas por la nueva sociedad con una innovación llegada a los valores tradicionales locales.

Los nuevos proyectos políticos y culturales expresan la ideología noucentista que, abrazando un nuevo clasicismo, afirmaban una Cataluña de tradición mediterránea. El Regionalismo evoluciona y se envuelve en el racionalismo que sigue un proyecto global innovador y ambicioso para una Cataluña moderna, culta, cosmopolita y mediterránea. El *Noucentisme* es, de hecho, un fenómeno complejo que, si bien se afirma en oposición del Modernismo, incluye y convive con un interesante fenómeno de prolongado "gaudinismo" hasta los años veinte. Es precisamente esta variedad de factores que dan forma a la personalidad de *C. Martinell i Brunet*.

Las arquitecturas agrícolas corresponden a un primer ciclo de su obra, que se refiere a un gran número de edificios agrícolas de cooperativas construidas entre los años 1919 a 1923. Este es el ciclo que estilísticamente reconoce a *C. Martinell i Bruneta* el apodo "gaudinista". Estos edificios agrícolas, dispersos en varias zonas agrícolas, forman un grupo homogéneo, tipológicamente un nuevo estilo único, inconfundible, que se refiere a un lenguaje de origen modernista particularmente "gaudinista". Nos referimos a la resolución de las grandes luces de las naves mediante sistemas equilibrados, con una amplia experimentación de la bóveda de ladrillos muy delgados, la llamada bóveda catalana, aunque con modelos mucho más racionales que gaudinianos y con una intención y un sabor que representan una extraordinaria evolución del Modernismo. El Gaudinismo y el Modernismo adoptaron especialmente formas equilibradas, entre las cuales el simbolismo estructural es típico del gaudinismo y representa uno de los componentes ornamentales más sofisticados del Modernismo. *C. Martinell i Brunet* muestra en estos edificios, un gran atractivo para los métodos y materiales tradicionales como el ladrillo, la cerámica, la piedra de la zona, si bien los desarrollos potenciales están fuera de lo tradicional. Podemos decir que en estos edificios *C.Martinell la Brunet* potencialmente desarrolla una arquitectura innovadora, que se basa en la lección gaudiniana, pero que también esta fundamentalmente unida a lugares y tradiciones, especialmente de estos centros rurales.

No sólo estilísticamente se produce una cierta depuración, sino también en forma más directa e ideológica, estas arquitecturas reflejan un programa interno a los planes políticos y culturales de la *Mancomunitat*. De hecho, representan uno de los ejemplos más claros del programa oficial de acción para el desarrollo y la modernización del sector agrícola. Para su comprensión, no es necesario considerar estas construcciones agrarias sólo como una producción arquitectónica sino también a través del significado que comportan del punto de vista económico, político y cultural para poder así buscar los significados transmitidos como son la conexión con la obra arquitectónica y la ayuda a comprender las intenciones y la posición de *C. Martinell i Brunet*. Es en esta tipología arquitectónica, donde desarrolla la aplicación de tres principios básicos: utilidad, condición de economía y condición estética. La primera condición es que el edificio corresponda de la manera más perfecta posible a sus propósitos, incluyendo las necesidades técnicas, espaciales y distributivas. La forma de realizar estas condiciones de "utilidad", es estudiando el proyecto en sus diversas implicaciones técnicas, a partir de la organización y del proceso de producción del vino ideal. Así es como "utilidad" puede intervenir en los criterios económicos, teniendo posiblemente preferencia los nuevos edificios o instalaciones de distribución y conceptos que, si inicialmente representan un gasto mayor, ofrecen la garantía y el beneficio de un mejor rendimiento y mantenimiento. La segunda condición en orden de importancia es la economía. En esencia se basa en un estudio de los servicios de producción, distribución y de los elementos del edificio y no sobre criterios constructivos, por lo que es muy importante conseguir la máxima capacidad en el menor volumen edificado. El estudio de distribución para el uso de almacenamiento subterráneo es una de las razones

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 497-506| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2.Vista interior de la nave. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Celler_Cooperatiu_(Gandesa)_-_12.jpg

de economía seguidas. De ahí la elección y el uso de los materiales y técnicas utilizadas, tales como el ladrillo, la piedra, y la bóveda tabicada. La tercera condición es la estética. La dimensión artística de estos edificios tiene una doble importancia, tanto como elemento de monumentalidad civil en la zona, como en su dimensión más propiamente estética y estilística. La dimensión estética también tiene un valor "educativo" propiciando un estímulo y participación en el arte, en la necesidad de expresar la sensibilidad artística que vive en poblaciones rurales. Estos edificios son una ventana de novedad, el testimonio y la afirmación de una Cataluña de fervor industrial, económico y comunitario. La decoración con materiales tradicionales y locales, como la piedra en las gradas, el ladrillo visto en los arcos, en las aberturas, en los elementos del perímetro de las fachadas, las cerámicas polícromas de las cuales recordamos especialmente las del famoso artista novecentista *XavierNoguès*, que se utilizan en una medida sobria y controlada que no excede el gusto modernista, dando paso a la lectura de los volúmenes que son más regulares, con superficies más lisas.

Gran parte de la expresividad está conectada con solo los sistemas de construcción utilizados: los arcos equilibrados y bóveda tabicada, derivados los primeros de la lección gaudiniana y los segundos de una larga tradición popular. Todos estos factores han caracterizado toda la producción arquitectónica de *C. Martinell i Brunet*, que ofrece una fascinante producción de edificios agrícolas que en nuestro estudio hemos catalogado y profundizado; aquí sólo podemos mencionar al menos dos de estos ejemplos como los más significativos: el *celler de Gandesa* y el de *Pinell de Brai*.

3. *GANDESA*: EL TEMPLO DE BACO.

La construcción del edificio de *Gandesa*, comenzó en enero de 1919, alcanzando un resultado de extraordinaria homogeneidad. Las estructuras de arcos equilibrados, utilizadas en los edificios precedentes, le sugieren la idea de una estructura de mampostería homogénea, con la exclusión de madera o de cualquier otro material en la cubierta. En la definición y construcción de esta bodega se le ofrece la posibilidad de contar con la mano especializada que él mismo elige

entre aquellos obreros entre los que confía. Por lo tanto, nace la posibilidad de un sistema estructural menos limitado que los tradicionales. La estructura prevé un sistema de arcos equilibrados de ladrillo cubiertos por bóvedas tabicadas.

Los dos edificios destinados a la bodega están formados por una doble estructura de arcos equilibrados que sostienen una bóveda delgada, de diferente altura, permitiendo así una mayor iluminación interna y reduciendo, por su medida, los peligros de grietas debido a las dilataciones. En cada uno de estos dos cuerpos cada sistema de dos arcos consecutivos apoya transversalmente una bóveda central más alta y dos laterales más bajas para facilitar la entrada de pequeñas aberturas de luz, generando así un complejo sistema equilibrado. La sala de procesamiento, de mayor altura, está construida sobre pilares de ladrillo vistos que sostienen una cubierta de bóveda tabicada, mientras, el molino, está construido sobre una estructura de grandes arcos equilibrados y cubiertos de bóvedas tabicadas más grandes. Estas bóvedas están hechas de tres capas de ladrillos, dejándolas vistas a nivel interno y externo pero terminadas en cemento Portland para aumentar la impermeabilidad. En el momento de la construcción se colocan unos tirantes que luego permanecen como una solución permanente, incluso en las bóvedas no extremas. La dimensión estética de esta construcción esta, más que en cualquier otra, vinculada a las líneas estructurales de la planta y a su homogeneidad. La riqueza del espacio interior está dada por los ritmos curvos de la cubierta de ladrillos vistos que se homogenizan con la viva andadura de los giros de los arcos, tratados siempre con el mismo material, si bien aquí no se llega a los tratamientos refinados de *Pinell de Brai* con ladrillos con molduras. Los emplazamientos de almacenamiento subterráneo están dispuestos en cuatro filas, separados unos de otros por bóvedas tabicadas verticales. Este sistema está diseñado para evitar la transmisión de la temperatura entre ellos.

Por encima de los depósitos, en la planta baja, se han colocado treinta cubas de 300 Hl cada una, las cuales, sumado la capacidad de los depósitos, dan un total de 17.000 hectolitros de vino. En 1920, siendo esta cifra insuficiente, se añadió a este edificio uno nuevo con las mismas características. Análogamente, el aspecto externo es esencial en su tratamiento y sigue una coherencia utilitaria, la expresión formal llega a su máxima realización, es decir, a un aspecto más estrechamente funcional, pero sin perder vivacidad y cualidad estética. Las paredes son lisas, tratadas con yeso blanco, ventanas simplificadas, reducidas a la línea geométrica de un arco con solo un marco de ladrillo plano, alcanzando un ritmo tripartito.

La base del edificio realizado en piedra presenta pequeños intervalos de ventanas a nivel del suelo que favorecen la ventilación. En la fachada principal, situada sobre el lado mayor de la nave inferior, se encuentran aberturas alternadas con contrafuertes que refuerzan la pared en los puntos de apoyo de los arcos equilibrados. La puerta principal, situada en el centro de la fachada es de ladrillo, formando un arco parabólico con los recuadros de ladrillo. Los únicos elementos decorativos superpuestos son la insignia de la bodega realizada en cerámica por *X. Nogués* y situada en una esquina del molino y las pequeñas bocas de desagüe de la azotea también realizada en cerámica de color verde. La insignia mide dos metros por cuatro, y en ella aparecen representados el nombre de la cooperativa y el escudo.

El gran efecto del edificio de *Gandesa* se logra mediante la línea ondulante de la cubierta, que se obtiene con los ritmos de las bóvedas y la línea paralela de las aberturas y también por el cromatismo de los pocos materiales empleados. El autor lo describe de la siguiente manera: "*Considero que los resultados satisfactorios de esta planta, gracias al cuidadoso trabajo de la mano con la que obtuvimos un edificio de gran sencillez y sus elementos de construcción, al mismo tiempo, poseen el valor decorativo que no pertenece a las modas pasajeras y dan carácter al edificio con sus formas mecánicas y texturas que no pueden ser desatadas de la construcción"*.

Encontramos así en *Gandesa*, la original síntesis constructiva, vinculada a la lección gaudiniana, pero simplificada y perfeccionada en la esencialidad de su representación con un refinado gusto estético cercano, a la sobria y educada expresión de la belleza de la sensibilidad noucentista representada por

Figura 3. Detalle interior de Pinell de Brai: Catedral del vino

C. Martinell i Brunet en preciosas acuarelas. Un toque decorativo especial se puede apreciar en las dos torres cilíndricas de tanques de agua, con una terminación cónica redondeada en la punta, y que prevé un ornamento con una simple decoración con motivos de cerámica.

4. *PINELL DE BRAI*: CATEDRAL DEL VINO.

Sin duda, el edificio *Pinell de Brai*, junto con el de *Gandesa*, son los dos más interesantes, especialmente por el tratamiento de la riqueza estructural y formal. *C. Martinell i Brunet* indica cuales son las razones que llevaron al extraño resultado de esta bodega, sobre todo por el entusiasmo y la participación de los cooperativistas. Estos últimos se vieron obligados a vender sus productos a la vecina *Gandesa*, por no poseer ninguna instalación para el procesamiento y el comercio. La construcción de la bodega y del molino de aceite, representan un objetivo importante para el "rescate" económico del país, que la *Mancomunitat* va realizando.

Hay tres edificios contiguos, con dimensiones de 10,00 x 31,50 m. Uno de los edificios laterales está destinado a molino de aceite, distribuyéndose en dos niveles independientemente de la bodegay rematando la cubierta con una estructura de madera. Los otros dos edificios están destinados a bodegas, completado junto con el almacenamiento subterráneo la capacidad total de 320.000 kg de aceite y 22.000 hectolitros de vino. Entre el muelle y la sala de procesamiento se planificó un depósito de agua con un interesante aspecto decorativo que nunca fue construido. Las dos naves laterales de la bodega se construyeron con arcos equilibrados, por lo tanto, la amplitud y la mayor complejidad de la disposición del sistema genera una serie de soluciones estructurales interesantes realizadas a través de la filigrana de las parcelas y los vínculos entre los arcos. Es particular el efecto que se produce en el cuerpo de la fábrica central, en que la solución de los encuentros de grandes arcos equilibrados de los volúmenes más altos con los situados a un nivel inferior, conecta a través de arcos sobre pilares que nacen, penetran, perforan y se fusionan con ritmos curvilíneos en los arcos generados por pilares dispuestos longitudinalmente. Todo esto sirve para dar una mayor visibilidad y grandeza de los pasillos, mereciendo así la denominación de la catedral del vino[3].

Las delgadas y transparentes paredes transversales y longitudinales, sostenidas por arcos, alcanzan un efecto máximo de diafanidad, reducido a un juego sutil y sofisticado de pilares estructurales, adornados con un magistral uso del ladrillo dejado a la

vista y moldeados de acuerdo a las formas curvas para lograr un mayor efecto decorativo. La espacialidad, los ritmos de luz, la dulzura del color y la delicadeza de las formas están íntimamente relacionadas con la estructura, generando el más sugestivo efecto logrado en estos edificios.

El almacenamiento subterráneo se construye con bóvedas tabicadas, con doble curvatura para prevenir el agrietamiento. Se disponen accesos pequeños para facilitar la limpieza y el mantenimiento y colocar unos tubos de hormigón encargados de permitir la circulación de aire y el ascenso de ácido carbónico debido a la fermentación. Los materiales utilizados fueron los del lugar: mampostería y ladrillo, este último de excelente calidad por la arcilla semi-refractaria muy abundante en los terrenos circundantes. En los tejados se ha empleado la teja plana, con el fin de aligerar la carga que soporta sobre los arcos.

En este sentido, cuando se estaba construyendo la cubierta de la bodega de Gandesa, el pueblo de *Pinell de Brai*, expresó el deseo de querer una similar, pero los planos del proyecto ya habían sido publicados, por lo que el arquitecto en la nueva construcción, crea unos arcos de color rosa con ladrillos aplantillados que aumentó el valor expresivo de la obra. También insertó en la fachada una decoración de cerámica única de su tipo. El tratamiento externo muestra una acentuada decoración. La fachada principal tiene una base de piedra de la zona a una cota bastante alta, donde los tres portales están integrados al ingreso de cada pasillo y dos más pequeños se encuentran a ambos lados de la puerta central, en piedra labrada.

A nivel del suelo se encuentran las aberturas de ventilación pentagonales. Las tres grandes ventanas ofrecen un tratamiento marcadamente ornamental según una composición plástica reforzada por la profundidad de los planos que las componen. Aquí adquiere un papel fundamental el ladrillo trabajado, utilizado sobre todo para aligerar los pilares de las aberturas con el redondeo de las formas que recuerdan las formas curvas más sofisticadas de los elementos internos y externos. Corona el edificio un marco ricamente decorado con diversos motivos, molduras, sellos y un friso que consiste en un delicado almenar con el que se cierra un tejado a dos aguas. Pero el verdadero protagonista de la grandeza de *Pinell* es el friso de cerámica decorado y colocado en la parte frontal y en la coronación de la base de piedra. Sus dimensiones son 80 cm de alto y cuarenta metros de largo. Este trabajo fue realizado por el famoso ceramista novecentista *Xavier Nogués*.

La cerámica pintada en los azulejos es uno de los medios que difunden los ideales novecentistas, como es el amor por el redescubrimiento de un oficio artesanal y de una técnica tradicional que presenta una iconografía popular. La cerámica aplicada a la arquitectura se introdujo en España a finales del siglo X, durante la ocupación musulmana. Por lo general, mantiene un tamaño de forma cuadrada o rectangular. Hasta finales del siglo XV XVI, la cerámica fue pintada en colores planos, normalmente azul y blanco, hasta que los italianos elaboraron la cerámica policroma, que introdujeron en Sevilla desde Pisa gracias a *Niculoso Franceschi*. Otra influencia italiana e incluso holandesa fueron las cerámicas donde se representan los diferentes trabajos de los artesanos, así como imágenes de figuras de animales reales y fantásticos.

C. Martinell i Brunet ve en la galería de arte Layetana algunas caricaturas de borrachos hechas por *X. Nogués*, apreciado caricaturista, y se propone sustituir los azulejos azules y blancos diseñados por él, por otros con escenas que representan la cosecha y el procesamiento del vino y del aceite. Los altos precios de estas obras constituyen un costo fuera de lo normal en un edificio utilitario de este tipo, por lo que se suprimen algunos elementos de los originalmente planteados. Durante la guerra civil, parte de estos azulejos se colocan en cajas restituyéndose algunos en 1949, aunque cambiando el orden de las escenas representadas.

En otra parte se conserva una serie que coincide con la vida en la bodega representando escenas de la transformación de la uva desde la recolección hasta el procesamiento en masa fermentada, y de cómo se disfruta por los catadores, cazadores y agricultores. La imagen se remonta a la Cataluña Pintoresca con un magnífico aguafuerte "*LaTaverna*" y a los murales de la bodega de las galerías Layetana de 1915 en la que se puede distinguir una taberna llena de hombres en plena conversación alrededor de los vasos llenos de vino. Entre todos, el sujeto más interesante,

Figura 4. Interior de Celler Cooperatiu (Gandesa). Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Celler_Cooperatiu_(Gandesa)

es el borracho, el personaje más exitoso de *Nogués* que muy a menudo repetirá en otros trabajos.

Observador profundo y sensible del entorno que lo rodea, *X. Nogués* nunca encontró razón a la sátira de estos agricultores, sino que se limitó únicamente a acentuar los rasgos de brazos fuertes, por lo que no da una visión idealizadora que representa un paisaje idílico, sino que refleja totalmente la actividad a través del primer esfuerzo físico, que es claramente visible, en la escena de la cosecha de la uva. Las figuras femeninas son tratadas de forma noble, como si se tratase de estatuas; caras alargadas en las líneas compositivas que recuerdan a las típicas caras de *Modigliani*. La paleta de colores se reduce y abunda el blanco, azul, ocre, rojo y verde, en una gama amplía y matizada a través de la cual pudo dar a todo el trabajo una gran armonía cromática.

El diseño del marco azul recuerda las dos pequeñas franjas con el nombre y el año de bodega, mientras que en el centro está pintada una copa de cristal llena de vino. La copa con el jugo de uva fermentada es una presencia que honra y ennoblece el conjunto de la narrativa. La copa de vino se transforma en la zona del molino de aceite en unas vinagreras.

En este edificio se concentran dos obras de arte de dos artistas que crean una unidad indiscutible en la "lucha" entre la arquitectura y la decoración. El uso de la decoración, típica del Modernismo y el *Noucetisme*, es sin duda, la verdadera particularidad del revestimiento de azulejos. El progreso de las técnicas de cocción permitirá ya desde fines de siglo el uso tanto en interiores como exteriores, ya que la vitrificación de gres a alta temperatura permite más resistencia que el simple azulejo vidriado. Es por esta razón que se puede utilizar en la cubierta representando motivos geométricos en cerámica colorada en verde, rojo y azul. El uso de la cerámica en la arquitectura, fue también la implantación de placas en las fachadas en puntos de especial importancia que tuvieron como objeto la tarea de señalizar elementos particulares distinguiéndose con otras zonas y la de marcar elementos decorativos con fines conmemorativos. Un excelente ejemplo fue el plafón colocado en la esquina biselada de la fachada de la bodega de *Gandesa* y en la de *Rocafort* de *Queralt en Falset*.

5. CONCLUSIONES

La obra arquitectónica de *Cèsar Martinell i Brunet* se identificó definitivamente en la arquitectura rural, construida principalmente entre 1918 y 1921, debido a la adhesión a un programa de la *Mancomunitat*.El lenguaje arquitectónico utilizado es una forma de extensión y filtro de un estilo, del cual se mantenía viva la lección innovadora de *Antoni Gaudì,* pero completada con los atributos de la nueva sensibilidad *Noucentista*, a veces cargadas con soluciones ecléctica referidas a la arquitectura del lugar. Es el contexto histórico, arquitectónico y social el que caracteriza los detalles constructivos y estéticos de las obras de arquitectura rural, así como la justificación funcional y económica que la distingue y que a veces cambia el desarrollo de la construcción.

Entre los años 1917 y 1924, *C. Martinell i Brunet*, materializó una obra extraordinaria, llegando a diseñar y construir más de cincuenta edificios rurales, distribuidos por toda Cataluña. Cada edificio fue construido de acuerdo a los criterios de belleza, interior y exterior, sin dejar de lado su dimensión industrial yfuncional y especialmente los criterios económicos.De este modo, estos edificios fueron capaces de reflejar la dignidad y la independencia económica de las organizaciones rurales.

En estos edificios rurales se aprecian las bases de una época que comenzó con grandes esfuerzos, y terminó con un impulso constructivo por parte de los agricultores, rescatándolos de la anterior condición económica y social. Con la serie de edificios rurales construidos, *C. Martinell i Brunet*, contribuyó al desarrollo del cooperativismo rural, construyendo un verdadero patrimonio arquitectónico que Cataluña moderna posee.

NOTAS

1 *Cèsar Martinell i Brunet* nació en *Valls*, en *el Camp de Tarragona*, el 24 de diciembre de 1888. Era el año en que Barcelona celebraba la Exposición Universal. En *Valls* inició sus estudios de bachillerato en 1900. En 1906, llegó a Barcelona para iniciar los estudios universitarios preparatorios de arquitectura, carrera que terminó en 1915. E 1916, cuando ya estaba a punto de licenciarse, entró a trabajar en el estudio de *Joan Rubió* ya la vez a formar parte del círculo de arquitectos que rodeaban a *Antoni Gaudí*.

2 La historiografía clásica de nuestra arquitectura moderna no ha considerado en ningún momento la obra de *César Martinell* dentro de la producción del Modernismo. Será *Oriol Bohigas*, en su enciclopédica obra Arquitectura Modernista, quien por primera vez incorporará las obras agrarias de *Martinell* en el *Camp de Tarragona* como uno de los ejemplos más valiosos del fenómeno de "pervivencia" del Modernismo.

3 El término catedral se utiliza porque las torres de agua de este edificio se comparaban directamente con los campanarios de los pueblos vecinos. No es el caso de *Pinell de Brai* porque la torre no fue construida por problemas económicos. El apelativo solo se refiere a la grandiosidad del edificio.

BIBLIOGRAFÍA

Alexandre G. (1979). "Història de les Institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936". En Vol. II. Barcelona. pp. 18-19.

Ber i Sabati R. (1997). El Celler del Pinell de Brai i l'obra d'en Cesar Martinell, El Pinell de Brai. Barcelona. pp. 87-88.

Ber i Sabati R. (1997). El Celler del Pinell de Brai i l'obra d'en Cesar Martinell. Op cit. Barcelona. pp. 87-88.

Bosch Reitg I. (1949). "La Bóveda vaída tabicada". En Revista Nacional de Arquitectura n. 89. pp. 185-200.

Campllonch i Romeu I. (1917). Cooperatiò agricola. Cellers coperatius de produccio i venda.Barcelona. pp. 90-92.

Cirici Pellicer A. (1977). Ceràmica Catalana. Barcelona. pp. 80-82.

Domènech i Alberti A. , Ballaster i Grasso M. (1972). Art Català. Conèixer Catalunya. Barcelona. pp. 91-93.

Fontbona F. , Miralles F. (1985). "Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917". En Historia de l'Art Català. Vol. VII. Barcelona. pp. 160-163.

Fontbona F. , Miralles F. (1985). "Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917". Op. cit. Barcelona. pp. 167-169.

Fuguet H. J. , Mayayo A. (1994). El Premier Celler Cooperatiu de Catalunya: centenari de la Societat de Barberà de la Conca 1894-1994. Barcelona. pp. 168-170.

Martinell i Brunet C. (1975). Construcciones agrarias en Cataluña. Barcelona. pp. 69-73.

Martinell i Brunet C. (1986). "La verdadera Historia de las Cerámicas de Pinell de Brai".En"Celler Cooperatiu de Gandesa". Barcelona. pp. 112-113.

Martinell i Brunet C. (1997). "La verdadera historia de las cerámicas de Pinell de Brai". En Destino n. 1272. Barcelona. pp. 82-87.

Mir R. (1943). Aportación a su estudio. Barcelona. pp. 29-33.

Pérez Daró A. (1974). Historia de la Cooperación Catalana. Barcelona.

Ribas i Piera M. (1991). Els cellers cooperatius, exemple d'una politica arquitectónica agraria. Barcelona. pp. 50-70.

LAS CUBIERTAS DE HIERRO DE LA PALERMO LIBERTY

THE IRON ROOFS IN PALERMO'S LIBERTY

Tiziana Firrone, Eleonora Montalbano, Federico Napoli

Dipartimento di Architettura, Scuola Politecnica, Università di Palermo e-mail: tiziana.firrone@unipa.it, ele.m90@gmail.com, theezan@gmail.com

RESUMEN

La arquitectura del hierro se difunde en Europa en el siglo XIX, en coincidencia con el progreso de la siderurgia y el desarrollo de la extraordinaria estación del Art Nouveau, Movimiento que busca en la evolución del mundo moderno, del desarrollo industrial, del progreso de la tecnología, en las nuevas instancias sociales y culturales, una "forma" apropiada, satisfactoria de las nuevas instancias de representatividad. En esta atmósfera de renovación, la moderna tecnología asume un rol prioritario y el hierro se presta bien a adaptarse a las nuevas exigencias que se inspiran en la naturaleza y sus formas orgánicas. Hoy muchas manufacturas de hierro han desaparecido, han sido destruídas o demolidas, u otras se encuentran en un estado de total abandono y degradación.

La presente investigación es el resultado de un estudio conducido por el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Palermo, disertando sobre esas obras de la arquitectura de hierro realizadas en Palermo a caballo entre los dos siglos, con particular referencia a las cubiertas, que han sufrido en el curso de los años la acción del tiempo, pero sobre todo las consecuencias de la incuria de quien no reconoce estas obras testimonio histórico, artístico y cultural de la extraordinaria, aunque breve, estación del Art Nouveau en Sicilia.

Palabras clave: hierro, Art Nouveau, Palermo, cubiertas, valorización

ABSTRACT

The iron architecture spreads in Europe in the nineteenth century, coinciding with the advancement of the steel industry and the development of the extraordinary Art Nouveau period, a movement that analyses the evolution of the modern world, the industrial development, the advances in technology, the new social and cultural needs, to find a new suitable form to meet the new demands of representativeness. In this atmosphere of urban renewal, modern technology plays a primary role, and iron is well-suited to adapt to the new demands of taste that draw inspiration from nature and its organic forms. Many of the iron works of the period have disappeared, destroyed or demolished and others are in a total status of abandon and decay.

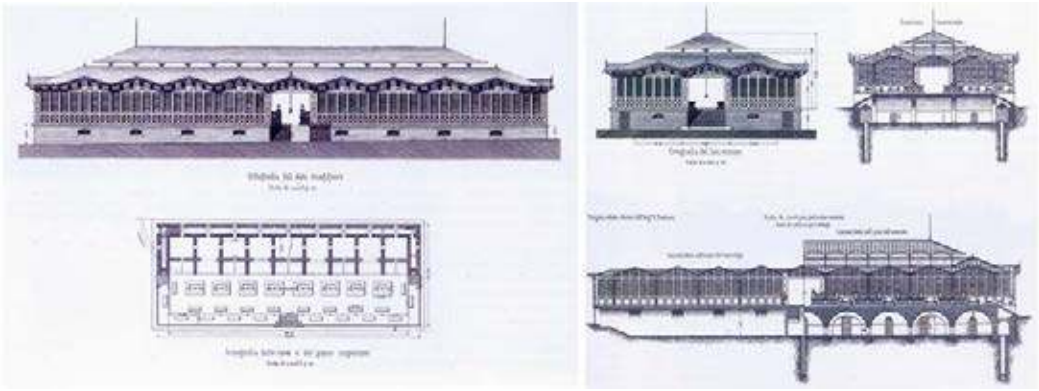
The contribution is the result of a study carried out at the Department of Architecture of the University of Palermo, aimed to highlight those works of iron architecture made in Palermo at the turn of the century, with particular attention to the roofs which have suffered through the years the action of weather and, the consequences of neglect and superficiality regard these works and their role of historical, artistic and cultural evidence of the extraordinary Art Nouveau season in Sicily.

keywords: iron, Art Nouveau, Palermo, roof, valorization

1. INTRODUCCION[1]

La difusión de un vasto artesanado en hierro fue testimoniada en la Palermo barroca del 600 y con ésta, la presencia de fundiciones de metales y aleaciones que produjeron ininterrumpidamente en el curso de los siglos siguientes, poniendo las bases para el desarrollo de la industria de los metales y del hierro en Sicilia. El inicio de la primera arquitectura de hierro siciliana se produce en los primeros años del 800 y se desarrolla en el curso de un siglo caracterizado por grandes cambios en el mundo cultural, político y productivo, junto a animados debates arquitectónicos. A comienzos de siglo serpenteaba aún un sentimiento de escepticismo sobre el futuro de la industria mecánica en Sicilia, debido al hueco de combustible para alimentar las fundiciones y de un mercado local aún poco actualizado. A la *Espo-*

Figuras 1a y 1b. G. Damiani Almeyda "Tipo generico delle Piazze-Mercati da costruire in Palermo". Planta, alzado y sección, 1865. Archivo familia Damiani.

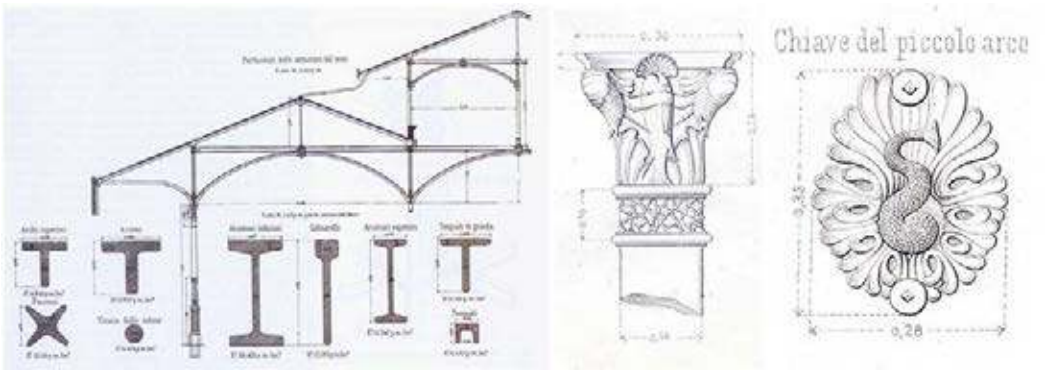


Figuras 2a y 2b. El mercado de pescado en plaza XIII Martiri. Nuovi Annali di Costruzioni, Arti e Industrie (1869).

sizione di Incoraggiamento di agricoltura arti e manifatture per la Sicilia, transcurrida en Palermo en 1834, no falta la presencia de empresarios interesados en las nuevas tecnologías y en los nuevos materiales que aparecen en el mundo de las construcciones.

En 1837 nace en Palermo una fábrica de carbón fundamental para la alimentación de los hornos de alta temperatura y, en 1841, Vincenzo Florio adquiere una pequeña oficina para la fusión del hierro y del bronce, situada cerca de la desembocadura del río Oreto. Después de un breve período de dificultad, la fundición Oretea tuvo un rápido desarrollo gracias al permiso del servicio postal en las costas de Sicilia, concedido a los Florio en 1856 y al siguiente permiso de 1858, para el servicio del enlace entre Nápoles y Palermo. Estas nuevas actividades pidieron el desarrollo de la flota naval y la consiguiente necesidad de una manutención continua de las embarcaciones. En pocos años y bajo el mando de Vincenzo Giachery, la fundición Oretea se convirtió en una realidad industrial de Sicilia, equipando máquinas y utensilios en toda la isla. Los trabajos mecánicos fueron presentados en la Exposición Nacional del 1891 ganando varios premios. En esos años se cuentan numerosas fundiciones en Sicilia y en la Galería del trabajo de la Exposición surge también una sección sobre el empleo de los metales en la construcción.

La fundición Oretea se quedará activa hasta el primer decenio del siglo XX contribuyendo a dar un nuevo rostro a la ciudad de Palermo, implicada en aquel proceso de transformación urbana, cultural y tecnológica, al cual se adhieren las más grandes ciudades de Europa. De sus herrerías salen los elementos constructivos de las más importantes producciones de arquitectura de su tiempo: los mercados cubiertos, las dos cubiertas de los teatros Massimo y Politeama, varias obras de mobiliario urbano y varios trabajos accesorios para las viviendas de las familias más influyentes de la época.



Figuras 3a, 3b y 3c. Detalles de algunos de los elementos estructurales del techo y decoraciones alusivas al mar y sus criaturas. Nuovi Annali di Costruzioni, Arti e Industrie (1869)

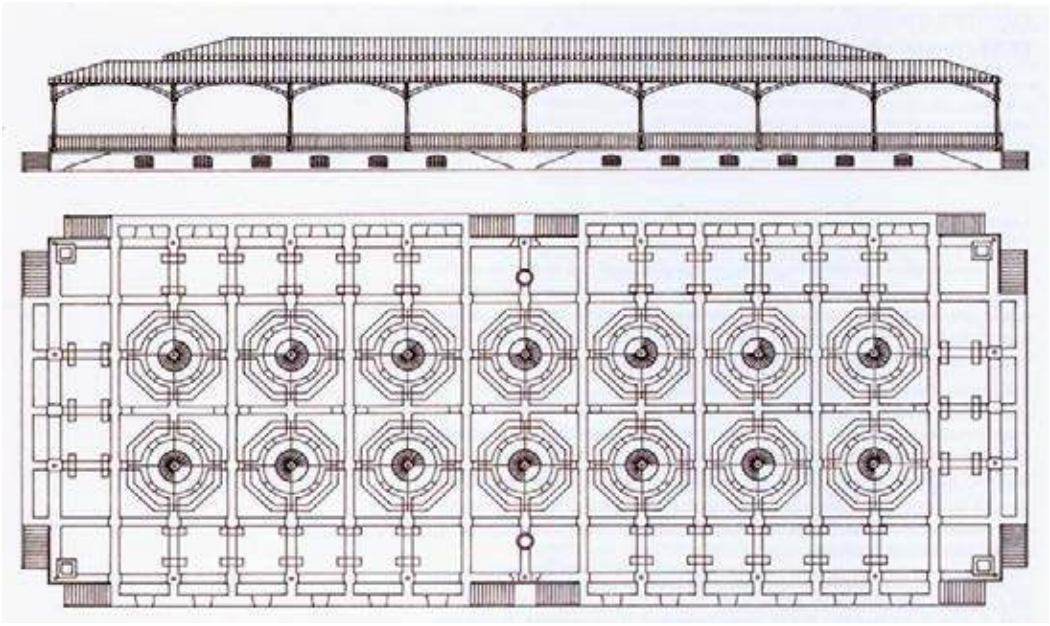


Figura 4. El mercado de alimentos en la plaza degli Aragonesi. Primer proyecto.

2. LOS MERCADOS CUBIERTOS DE PALERMO[2]

Una tipología de edificio en la cual las nuevas tecnologías de hierro se exprimen completamente es la de los mercados, cuya ejecución entraba en un más ambicioso plan de profundas intervenciones y transformaciones radicales del tejido urbano, previstos en el Plan Urbanistico de 1860, propuesto por el Duque de la Verdura, Giulio Benso, y editado por un colegio de seis ingenieros, incluido el arquitecto Giovan Battista Filippo Basile y el ingeniero Giuseppe Damiani Almeyda. Entre las obras públicas previstas está la realización de seis mercados, cuatro cubiertos en la ciudad histórica y dos en barrios periféricos. Las nuevas construcciones reemplazaron a los caóticos y poco higiénicos mercados al aire libre.

En 1865 el ingeniero Almeyda edita el "*Piano generico per i mercati in Palermo*", que sufrió numerosos cambios antes de ser publicado. El esquema geométrico modular se halla completamente cerrado por un alto muro de fábrica e interrumpido por los portales de acceso. Cuatro galerías cubiertas por una ligera estructura en hierro y vidrio se encuentran en el centro de una gran plaza adornada por una fuente. Por las galerías se localizan las tiendas y espacios vacíos. El proyecto, no obstante, se manifestó en toda su complejidad

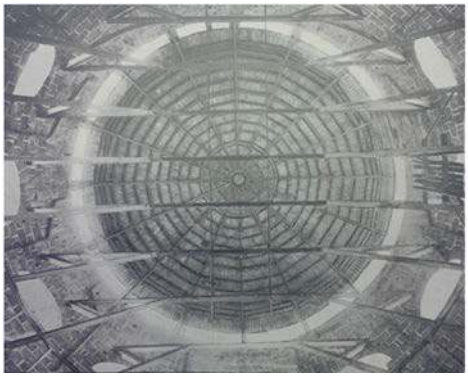
Figuras 5a (abajo) y 5b (arriba) . Teatro Massimo Vittorio Emanuele (1875-1897) y Teatro Politeama Garibaldi (1866-1877) a Palermo.

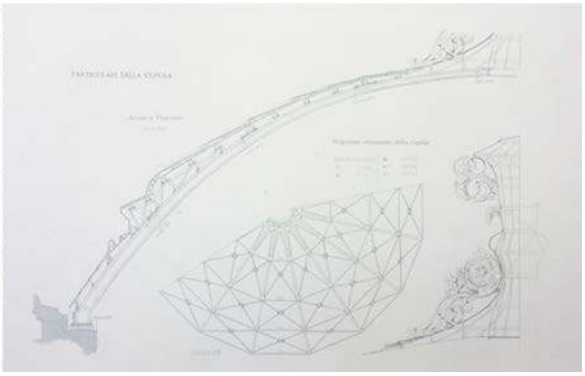
tanto en sus dimensiones como en los costes relativos a las demoliciones para implantarse en un tejido urbano ya edificado.

Así se progresó hacia un segundo proyecto, de dimensiones más contenidas, emplazado en un espacio libre llamado *Giardino di Sant'Isidoro*. El proyecto se componía de 72 tiendas de ladrillo y 46 puestos ambulantes. Las tiendas, de una sola planta, se asomaban en rutas ortogonales cubiertas de estructuras de hierro y vidrio. También las dos grandes plazas previstas en el interior del espacio y destinadas a alojar los puestos ambulantes tenían una estructura metálica, para la realización de la cual fueron previstos cuatros columnas de hierro fundido para disminuir la amplitud del vano. Los sótanos con cubierta de bóveda de calcarenita estaban por debajo de la superficie de la carretera. El proyecto nunca fue realizado.

El tercer proyecto de Almeyda es el "Gran mercado de hierro fundido" situado en el *Piano del Carmine*, en una área rectangular de 85x35 metros. Fue previsto un sótano de ladrillo desde el cual resaltaban los elementos metálicos para la realización del faldón también de hierro y vidrio. Las estructuras de hierro, detalladamente descritas por el proyectista, comprendían 36 columnas de hierro fundido, 28 columnas de apoyo de la balaustrada, algunos elementos de conexión entre la estructura de cubierta y los zarzos en torno a los balcones internos. Para la realización de los arcos se previó el empleo de perfiles de hierro dulce laminado o forjado. La curvatura de los arcos, con una luz de diez metros, se obtenía martilleando el hierro al rojo blanco sobre una plantilla de hierro fundido. Este proyecto fue llevado a cabo.

En 1869 se inaugura el mercado de pescado fuera de Puerta San Giorgio, realizado en la Plaza XIII Martiri, cerca del puerto. Con este proyecto Almeyda realiza un prototipo





Figuras 6a y 6b. G. B. Filippo Basile: Teatro Massimo. Estructura de la cúpula de hierro en construcción y detalles.

en el cual las soluciones distributivas y formales tienen en cuenta las instancias de la arquitectura bioclimática en la búsqueda de soluciones apropiadas para el cumplimiento del confort termo higrométrico y la conservación del producto puesto a la venta. El lado largo del mercado se orientó para recibir la brisa del mar, regulada por persianas presentes en los elementos de cierre vertical.

El proyecto hace referencia al mercado de hierro de Messina, que preveía la construcción de una cubierta metálica sostenida por 40 delgadas columnas huecas de hierro fundido colocadas en cuatro filas, con una distancia de 6,30 metros en las dos direcciones. Las columnas fueron realizadas en una sola parte decorada con molduras y hojas metálicas y acababan la coronación con un capitel. Todos los elementos metálicos fueron provistos por la fundición Oretea.

Los ciudadanos, sin embargo, no desfrutaron de este mercado, prefiriendo los abiertos, por tanto en 1880 el alcalde impuso el desmantelamiento y la reutilización del techo para un mercado en otro sitio. La estructura se quemó en 1889 y nunca fue reconstruida.

El mercado alimenticio de la Piazza degli Aragonesi es el ultimo proyecto en orden de tiempo y presenta una tipología parecida al mercado de pescado de plaza XIII Martiri. La primera versión del proyecto (fig. 8) revela algunas referencias a obras realizadas en Europa, en particular las Halles de París, y a estructuras diseñadas en Italia. El proyecto, muy similar al Mercado del Carmine, presenta una cubierta metálica sostenida por 36 pilares de hierro fundido que representaban el centro de octágonos alrededor de los cuales estaban las tiendas. La posición del mercado era sobre elevada para favorecer la ventilación natural y realizar un sótano bastante iluminado. Las 36 columnas de hierro fundido y las otras 28 del segundo orden formaban una malla de 3x8 m y sostenían las vigas y los arcos de hierro de la cubierta, que se estructuraba en dos niveles: el inferior seguía una tendencia circular y el otro cubría solo la parte central. El revestimiento se hizo con planchas de zinc.

En una segunda versión, Almeyda agregó las tapaduras y tiendas de ladrillo en el perímetro de la estructura (fig. 9). Las columnas de hierro fundido reducidas a 28 y altas 4,5 metros definían mallas cuadradas de 10 metros. Cada columna presentaba un capitel moldeado para acoger la columna de más arriba y los otros elementos estructurales de la cubierta. Almeyda decidió acudir a una empresa napolitana que realizó todos los elementos estructurales y decorativos de la cubierta. El mercado fue completado en 1874 y, junto al mercado del pescado, fue la estructura metálica más complicada realizada en Palermo antes de la construcción de la cubierta del teatro Politeama Garibaldi en 1877.

Como en el caso del mercado del pescado, los ciudadanos no disfrutaron de este mercado de Piazza degli Aragonesi a causa de la mala iluminación determinada por la posición del mismo, que no garantizaba tampoco la ventilación para la evacuación de los olores. De hecho, en 1887 fue cerrada al público. Así termina la época de los mercados cubiertos en Palermo.

3. LOS TEATROS[3]

Otro sector que desarrolló el uso del hierro en las cubiertas es el de los teatros. Estas grandes obras son representativas de una época, de sus competencias técnicas y tecnológicas. Los experimentos y las innovaciones en este sector son destinados a mejorar el rendimiento óptico y acústico, para permitir que el artista exprese el máximo de su rendimiento.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX en Palermo, perdido su rol de segunda capital del Reino de las Dos Sicilias, se busca en la majestuosidad de los teatros un vínculo con las capitales europeas. Con este espíritu ente 1864 y 1866 se desarrolla uno de los concursos más importantes de la historia de la ciudad de Palermo, es decir, el proyecto y realización del Teatro Massimo Vittorio Emanuele, a día de hoy el teatro lírico más grande en Italia y el tercero en Europa.

El proyecto ganador y realizado es el de Giovan Battista Filippo Basile, preferido quizás, para estar a la altura de una capital. Entre las otras propuestas, el proyecto de Giuseppe Damiani Almeyda resulta sorprendente, mucho más delicado pero más adaptado a un teatro de provincia. Los dos adoptan diferentes soluciones para la cubierta: la sobria cabaña de Almeyda y la soberbia cúpula de Basile, que hace referencia al ejemplo parisino de la Opera de Garnier, en construcción durante esos años.

En el Massimo de Basile cada componente formal y cada medida técnica son elementos destinados a formar un sistema de representación y expresión monumental. La solución de retroceder el teatro del tejido urbano crea n el interior de la densa malla urbana una manzana de orden gigantesco y majestuoso. La misma altura del complejo fue además aumentada para hacer más identificable el teatro a distancias considerables.

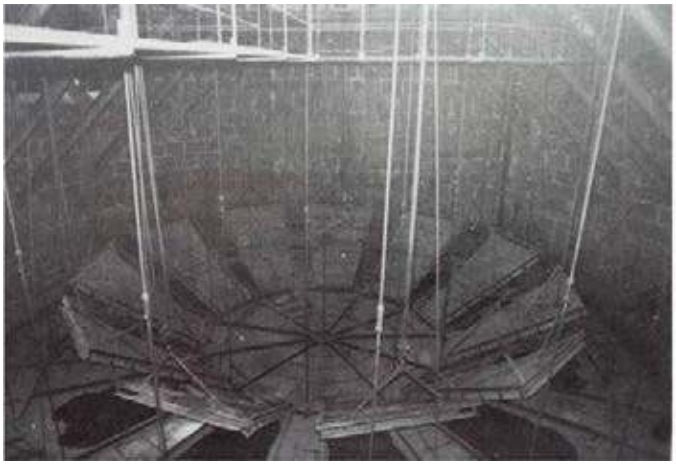
La cúpula tiene un diámetro de 28 metros, está compuesta por 16 arcos radiales, 5 anillos poligonales y 128 diagonales, sobre estos se apoyan el entarimado y el revestimiento externo de plomo moldeado a escamas. Aberturas puestas en la base de la cúpula permiten a la luz natural iluminar la sala subyacente: el bajo-cúpula, de hecho, tiene compartimentos móviles para la iluminación y ventilación.

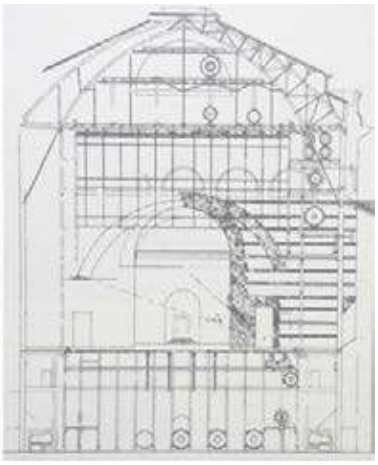
La cúpula de Basile se funde sobre un sistema en el cual el componente imponente de piedra representa el núcleo resistente y se utiliza el hierro para los elementos de cubierta, de hecho tiene un peso tan sólo de 47.000 kg, es decir 1/10 de lo empleado en la cubierta del teatro Politeama Garibaldi, construido en Palermo en los mismos años. La estructura fue muy vanguardista y sujeta a críticas y perplejidad, tanto que en 1876 el mismo arquitecto publicó las verificaciones estáticas.

Medios técnicos particulares fueron adoptados también para el escenario y su maquinaria escénica, que forman junto a la cubierta, un único sistema realizado en hierro y hierro fundido. Muchas soleras fueron realizadas en hierro y jarra de terracota según la técnica francesa del *poteries en fer*, para aumentar la ligereza y mejorar el aislamiento acústico. El pavimento de la sala, además, está equipado con un sistema de rotación a fin de hacer flexible el uso de la sala para otras funciones.

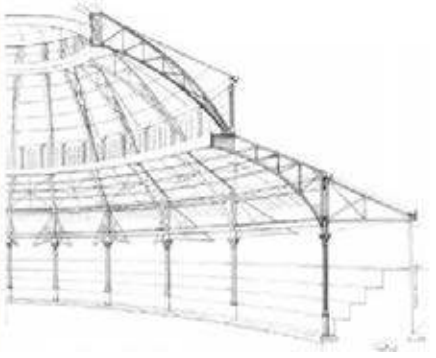
La propuesta de Almeyda para el teatro Massimo expone formas arquitectónicas mucho más simples y compactas y menos suntuosas respecto al proyecto ganador, pero de interés a fin de optimizar el confort ambiental interno. La cubierta de la sala y el problema de su ventilación y iluminación diurna y nocturna se convierten en ocasiones para experimentar una reglamentación ambiental que, como escribe el mismo Almeyda, «*tenía que ser la primera exigencia del proyectista y la guía de la composición*»[4]. Entonces, está prevista una doble estructura metálica: el sistema principal que incluye una serie de arcos apuntados sostenidos por cadenas, para apoyar la escenografía; el sistema secundario, apoyado por cadenas, está formado por un armazón circular d hierro. El casquete diseñado para la cubierta es totalmente transparente de tal modo que permite la entrada de la luz diurna en la sala.

La tendencia *proto-ambiental* de Almeyda se aprecia mejor en su obra más famosa: el teatro Politeama Garibaldi, y se anticipa la poética del Art Nouveau que se propagará en los años venideros, según la cual la concepción del proyecto no se limita a la configuración de estructuras físicas y firmes, aunque sí en relación a la luz, al movimiento, a las fun-





Figuras 7a y 7b. G. B. Filippo Basile: Teatro Massimo. Compartimentos movibles en hierro y e Detalle del sistema de cubierta/escenario.



Figuras 8a y 8b. Giuseppe Damiani Almeyda: Teatro Politeama. sección transversal y detalle dela cubierta.

ciones, al uso, entendidos como componentes fundamentales de un sistema ambiental más complejo y global.

La idea de luz de arriba del proyecto para el teatro Massimo se reproduce también para el Politeama que, nacido primeramente como teatro a cielo abierto y después dotado de un toldo, preserva también en la versión definitiva, el carácterde suavidad y luminiscencia de la cubierta, realizada en metal por la fundición Oretea en noviembre 1877, muy debatida e igualmente apreciada por su proyectista: «*Los antiguos teatros no tenían un techo porque hasta la era de nuestros abuelos el hierro no era aún un material de construcción [...]. Nosotros, ya que sabemos servirnos del hierro, como seguramente los antiguos no supieron, con este precioso material podemos hacer cubiertas amplias, audacísimas, de elegancia suprema, de solidez segura y vastas, como en nuestro Politeama, casi sin límite de medida, y antes de nosotros valoradas como imposible*»[5].

En 1869, Almeyda pidió a su maestro de matemáticas verificar los cálculos. El proyecto fue examinado, luego, también por ingenieros municipales, por el comité de trabajos públicos y por grandes expertos en el sector. Almeyda había hecho una maqueta de la cubierta que, expuesta al Congreso de los Ingenieros y Arquitectos de Italia (Nápoles, 1880), recibió la medalla de oro. La cubierta está compuesta por tres partes: una primera, de apoyo, se conecta a 16 columnas en hierro fundido de 5 metros de alto entregadas a los muros periféricos; después, la cúpula verdadera, apoyada encima de las columnas a lo largo de toda la sala, pero cortada por el tímpano de la tribuna sobre el arco armónico; por fin, la lumbrera central de base elíptica.

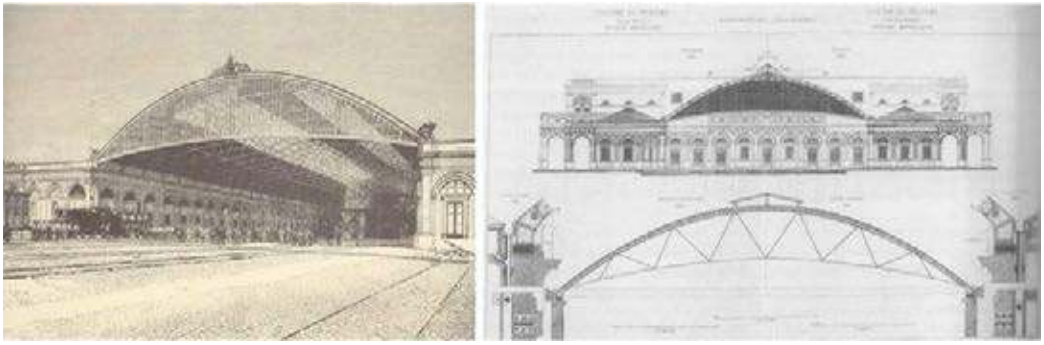


Figure 9a y 9b. La grande estación de Palermo con techo de metal en 1891. Proyecto dela cubierta.

4. LAS ESTACIONES FERROVIARIAS[6]

La arquitectura ferroviaria en Palermo fue implicada de forma considerable en la operación denominada "Hierro a la Patria", en la cual se desmantelaron estructuras y elementos de hierro por las exigencias bélicas a partir de junio 1940, fecha en la cual Italia marchó a la guerra al lado de Alemania. El fervor artístico y la experimentación con el uso del hierro combinado con el vidrio dieron vida, en el curso del siglo XIX, a majestuosas estructuras que aún hoy se conocen poco y que vieron en las grandes obras públicas, como precisamente las estaciones, un campo de aplicación más que apropiado.

En Sicilia a cuestión de la línea ferrocarril llegó mucho más tarde respecto al resto de Italia y esa operación tomó iniciativa en la capital. En Palermo, en 1859, fueron promovidas tres iniciativas: el concurso para el estudio general de los Ferrocarriles Sicilianos, que implicaba la creación de cuatro líneas principales: la Palermo-Marsala, la Palermo-Girgenti (la actual Agrigento), la Mesina-Catania y la Siracusa-Licata, pasando por Caltanissetta; sucesivamente se esperaban otras extensiones por Trapani. La segunda iniciativa fue la fundación del periódico "Le Ferrovie Sicule", con el objetivo de promover proyectos e ideas; por fin, la fundación de la Compañía General de Ferrocarriles Siculas, formada por aristocrátas y burgueses cultos de la Sicilia de la época -entre ellos Vincenzo Florio-, abiertos a las problemas de renovación de las líneas mismas.

Después de la Unidad de Italia en 1861, en la isla muy pocos centros urbanos fueron recogidos por el ferrocarril, Palermo estaba entre ellos y no obstante ya la exigua difusión, las estaciones existentes no fueron tampoco diseñadas para satisfacer y acoger los flujos interesados. Por ejemplo, en Palermo la estación ferroviaria estaba un poco más al sur que la actual y se componía de dos fabricas, el núcleo original que data de 1863, la ampliación de 1871 y de 1880 (que acogía el tráfico desde la estación del puerto), puestos paralelamente a los binarios, solución anómala respecto a otras estaciones de cabecera que preveían un bloque único en "U".

La Exposición Nacional prevista para 1891 representó un mayor incentivo para el anuncio de un concurso para la nueva estación de la ciudad, la cual fue diseñada como un único edificio de cabecera de dos plantas, delante de una plaza, la actual Piazza Giulio Cesare, a las puertas de la ciudad en calle Lincoln, por un coste total de tres millones de liras. Muchos ciudadanos corrieron a la solemne inauguración el 7 junio 1886, apreciando la elegancia y la estética del proyecto del arquitecto Di Giovanni, de los frescos de Rocco Lentini en las salas de espera y en el restaurante-café, pero sobre todo la majestuosidad de la gran cubierta metálica. Esta obra, diseñada por el ingeniero Ausanio Cajo, de 90 metros de longitud y 40 metros de anchura, fue apreciada a nivel nacional, entre las más grandes de una sola luz en toda Italia y poseía también un sistema de ventilación natural por medio de aberturas puestas arriba. A pesar de que el edificio ocultó

Figure 10a y 10b. La Estación Central antes y después dela elevación.

la cubierta desde la plaza por delante, la enormidad y la sobriedad la convirtieron pronto en un ejemplo en Italia, tanto que fue definida por el conocido y eclético arquitecto Alfredo Melano como el tercer monumento moderno de Palermo después del Massimo y Politeama.

La Estación Central consiguió estar lista para acoger los flujos de pasajeros y visitantes de cada parte del país, más de 1 millón, la cual resaltó la ciudad durante la Exposición Nacional del 1891-92. Desafortunadamente, 56 años después su inauguración, la cubierta se desmanteló por necesidades bélicas y luego de la guerra hubo adjuntado una planta y hubieron construido las marquesinas de hormigón armado, que aún hoy contrastan vigorosamente con el encanto del edificio del siglo XIX.

La estación Lolli, ubicada en la Calle Dante (antes Lolli), es de 1891 y representa otra obra de arte en estilo Liberty que dotaba a toda la ciudad de un admirable fervor cultural y artístico. La estación fue construida como terminal de la línea Palermo-Trapani y estuvo activa hasta 1974, fecha de la apertura de la nueva estación Notarbartolo. Aunque no haya tenido una grancubierta metálica como su antecedente, la estación Lolli fue adornada con una estructura independiente desde el edificio que cubría los binarios; sucesivamente fueron instauradas unas marquesinas parcialmente a ménsula que hoy se encuentran en fase de restauración junto a todo el edificio porque en un futuro Lolli acogerá un museo dedicado al ferrocarril.

5. CONCLUSIONES[7]

La época de las grandes construcciones de hierro concluye a finales del siglo XIX pero el nuevo material no deja de suscitar el interés de arquitectos que siguen experimentando con técnicas y tecnologías que ensalzan las peculiaridades estructurales y sobre todo formales y expresivas. Nacen así quioscos, invernaderos, marquesinas, ventanales, formas sinuosas y delicadas que evocan la naturaleza y que encuentran en el estilo Liberty, afirmado en Sicilia al final del siglo, su más interesante expresión.

Artistas como Giovan Battista Filippo Basile y Giuseppe Damiani Almeyda no representan sólo la forma de arte de la época, sino una manera de concebir la arquitectura, su composición del espacio, de vanguardia en el tiempo siendo predecesores de un modo de "hacer arquitectura" muy actual y hoy absolutamente necesario para inscribir los edificios en el ciclo de vida de la naturaleza en la cual vivimos.

NOTAS

1— Autor Tiziana Firrone

2— Autor Tiziana Firrone

3— Autor Eleonora Montalbano

4— Damiani Almeyda Giuseppe (2001). *op. cit. Cap. XIX "Tettoia del Politeama", p.73*

5— Fundarò A.M. (1974). op. cit. p.37

6— Autor Federico Napoli

7— Autor Federico Napoli

BIBLIOGRAFÍA

Archivio Storico del Comune di Palermo, Fondo LL.PP.

Barbera P. (2008). Giuseppe Damiani Almeyda artista, architetto, ingegnere. PIELLE ed. Palermo.

Basile G.B.F. (1896). Il Teatro Massimo Vittorio Emanuele. Alberto Reber. Palermo.

Cancila O. (2008). I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale. Bompiani. Milano.

Damiani Almeyda Giuseppe, Damiani M. (a cargo de) (2001). I casi della mia vita. Provincia Regionale di Palermo. Palermo.

Di Paola F. (2012). "Il sistema di copertura del teatro Politeama di Palermo". En Disegnare con n° 9. Ed. Dipartimento di Architettura - Università di Bologna. Bologna. pp. 103-116.

Fatta G., Campisi T., Vinci C. (2013). Mercati coperti a Palermo. Un capitolo perduto di architettura e tecnica. G. B. Ed. Palumbo. Palermo.

Fatta G., Ruggieri Tricoli M. C. (1983). Palermo nell'età del ferro, Architettura - Tecnica - Rinnovamento. Ed. Giada. Palermo.

Fatta G. (1993). Il ferro nelle tecniche costruttive del teatro Massimo Vittorio Emanuele di Palermo. Università di Palermo - Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. Palermo.

Fundarò A.M. (1974). Il concorso per il teatro Massimo di Palermo, storia e progettazione. STASS. Palermo

La Duca R. (2002). La città "passeggiata". L'Epos. Palermo.

Lima A. I. (2004). "Genesi e dinamica delle stazioni in Sicilia. Territorio, città, architettura". En Architettura ferroviaria in Italia-Ottocento. Godoli E., Cozzi M. (a cargo de). Dario Flaccovio editore. Palermo.

Nuovi Annali di Costruzioni, Arti e Industrie (1869). Tomo I, Luigi Pedone Lauriel libraio. Palermo.

REHABILITACIÓN DEL PALACIO CONSISTORIAL DE CARTAGENA 1995-2006

REHABILITATION OF CARTAGENA PALACE HALL 1995-2006

Antonio Mármol Ortuño, Marta del Pilar Pérez Herrero

Ayuntamiento de Cartagena

RESUMEN

Las obras del Palacio Consistorial, del arquitecto Tomas Rico, transcurrieron entre 1900 y 1907. Su construcción fue un proceso complicado, cuyos defectos sumados al paso del tiempo lo llevaron muy cerca de la ruina.

La edificación cimentada con pilotes de madera sobre terrenos ganados al mar, fue inestable desde su construcción, sufriendo movimientos que dañaron considerablemente su estructura, provocando grietas y la apertura de partes de la cubierta.

El edificio presentaba diversas patologías, la más relevante el asiento diferencial con un descenso 30 centímetros entre la fachada principal y la posterior con una charnela de giro perfectamente identificada que ocasionó las grandes grietas verticales que dividían el edificio en dos, además de los desperfectos ocasionados por continuas goteras, en permanente reparación, origen de nuevas patologías de corrosión en elementos estructurales. El deterioro estructural y funcional fueextendiéndose a forjados, pavimentos, escayolas y otros elementos ornamentales.

De 1995 a 2006 se aborda su rehabilitación, dotándolo de una estabilidad estructural que nunca tuvo, recuperando todos sus elementos constructivos y ornamentales para devolver al edificio su máximo esplendor.

Palabras clave: Rico, eclecticismo, refuerzo, rehabilitación, estructural

ABSTRACT

The works of the Town Hall, Tomas Rico architect, elapsed between 1900-1907. Its construction was a complicated process, whose defects added over time brought it very close to ruin.

The building cemented with wooden piles on sea reclaimed land was unstable since its construction, suffering movements which considerably damaged its structure, causing cracks and opening portions of the cover.

The building had various pathologies, being the most important a differential seat which caused a 30 centimeters decrease between the main and the back fronts, with a clearly identified twist hinge that caused large vertical cracks who divided the building in two parts, in addition to the damage caused by continuous leaks, permanent repair, origin of new corrosion pathologies in the structural elements. The structural and functional impairment was extended to slabs, flooring, plaster and other ornamental elements.

From 1995 to 2006 its rehabilitation was addressed, providing the building a structural stability it never had, recovering all its constructive and ornamental elements to return the building to its peak.

keywords: Rico, eclecticism, reinforcement, rehabilitation, structural

1. BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, se construyeron en España numerosos edificios administrativos para situar el poder civil en sus interpretaciones judicial y ejecutiva. Son edificios cargados de simbolismo, que se sitúan en lugares estratégicos del tejido de la ciudad, que se erigen como hitos urbanos de la actividad ciudadana.

En toda ciudad de importancia se levantan Palacios de Justicia, Diputaciones, y nuevas Casas Consistoriales, edificaciones que aúnan el estilo arquitectónico imperante y los adelantos tecnológicos del momento, siendo el crecimiento económico y la industrialización de Cartagena, lo que propicia el desarrollo de las corrientes arquitectónicas ecléctica y modernista empleadas en el Palacio consistorial de Cartagena coetáneo con los de Bilbao, Valladolid, La Coruña o Valencia[1].

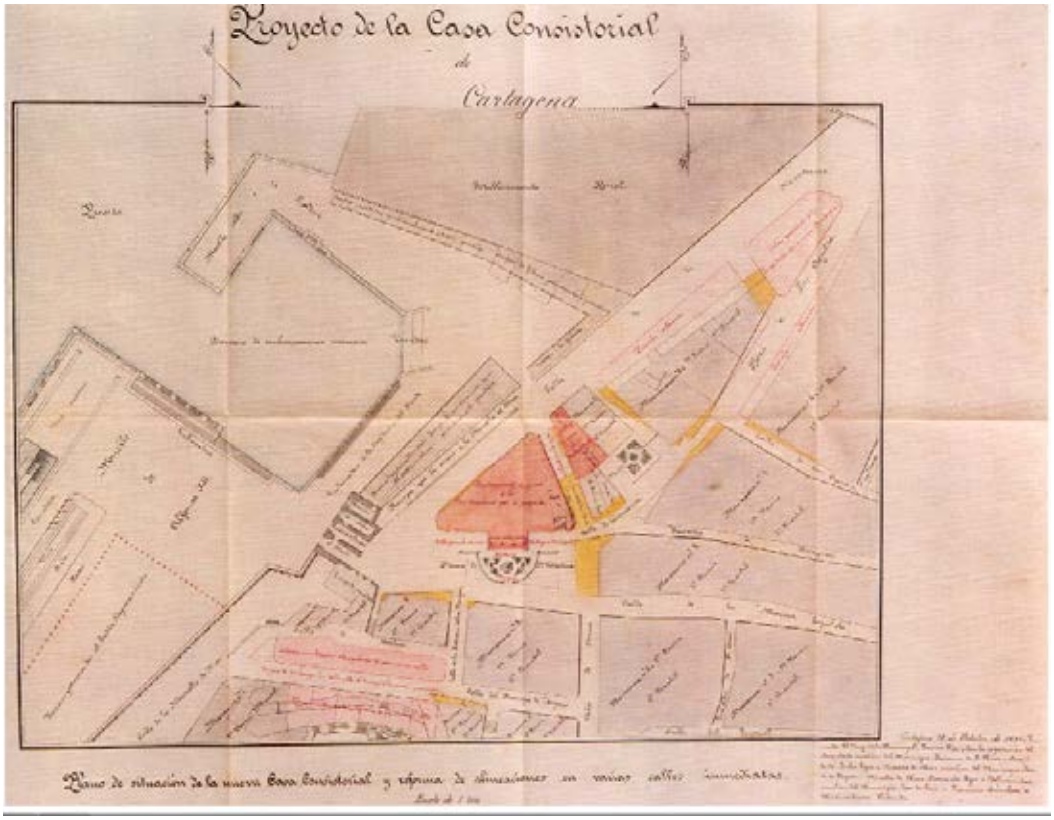


Figura 1. Plano de situación de la Casa Consistorial. Tomás Rico. 1899. Archivo Histórico Municipal.

2. CASAS CONSISTORIALES ANTECEDENTES A LA ACTUAL

Existen diversas evidencias impresas sobre las Casas Consistoriales precedentes como la existencia de un dibujo de 1678 de la ciudad de Cartagena realizado por P. Maurel referencia la ubicación aproximada de la antigua Casa Consistorial, en las proximidades del muelle comercial y las murallas, unos planos fechados en 1862 de la distribución y fisonomía de dicha edificación así como numerosas referencias escritas, sobre todo en los distintos Libros de Cabildos, respecto a su ruinoso estado y las constantes obras y reparaciones sobre todo durante el siglo XVII, XVIII. y XIX, agravadas por los movimientos sísmicos ocurridos en el año 1829, hasta su demolición en 1893.[2]

3. PROYECTO ORIGINAL Y MORFOLOGÍA DEFINITIVA

El Palacio Municipal de Cartagena, se ubicó por deseo de la entonces Corporación en los mismos solares que ocupaban las antiguas Casas Consistoriales, aunque en terrenos de mayores dimensiones como resultado de adicionar al solar primitivo otros de las edificaciones existentes.[3]

El proyecto del arquitecto municipal D. Tomás Rico Valarino, en el que participaron los también arquitectos D. Francisco de Paula Oliver y Rolandi y D. Julio Egea, los maestros de obra D. José Sáez de Tejada y Fernando Egea, así como los delineantes D. José Egea, D. Francisco Sánchez y D. Maximiliano Redondo, se presentó ante el consistorio el 15 de octubre de 1899.

Según notas de Pérez Rojas[4], sobre referencias de la Memoria del proyecto del propio Tomás Rico, éste eligió el estilo arquitectónico que venía a representar la época de la restauración de la ciudad y que simbolizaba para España la de su Renacimiento, siendo su fuente de inspiración el Alcázar de Toledo y las obras zaragozanas del renacimiento español, y respecto a su organización, "…..el cuerpo bajo debe participar algo de la vía pública,

Figura 2. Operario en demoliciones manuales y trabajos de refuerzo de la cimentación.[12]

el cuerpo central superior necesitaba galerías o grandes balcones para que los elegidos den cuenta al pueblo de los intereses colectivos a su cargo, y una torre horario deberá siempre coronar la obra arquitectónica."[5]

La forma del edificio vino condicionada por su locación la cual imponía tres exigencias, limitaciones físicas por la situación de la muralla, la necesidad de conservar el amplio espacio público existente en su fachada principal y la apertura de una nueva conexión viaria entre este y las instalaciones portuarias existentes en el exterior del recinto amurallado.[6]

Según Ferrándiz Araújo[7] con la ejecución de este edificio se pretendía realizar una construcción monumental, grandiosa, cargada de simbolismo que fuera la representación del poder civil frente al poder militar que imperaba en una ciudad castrense como era Cartagena. Así como dar expresión a la autoridad municipal, controlada por la burguesía local, frente a las amplias capas trabajadoras como contención de sus aspiraciones sociales, de manera que la sola contemplación del edificio infundiese el respeto y temor pretendido.

Según este mismo autor[8], morfológicamente el edificio se proyecta en dos cuerpos independientes con una clara jerarquización entre ellos, aunque solo se construye el principal y con sensibles diferencias en cuanto a organización interior y ordenación compositiva de las fachadas.

La edificación es de configuración triangular regida por tres ejes de simetría perpendiculares a cada una de las fachadas y convergentes en el centro de la planta, estando condicionado el espacio interior por el sistema estructural.

En las fachadas reguladas por ejes de simetría, se materializa el eclecticismo clasicista del Edificio con evidentes connotaciones modernistas[9].

Responde a la tipología de los Ayuntamientos de finales del siglo XIX reflejando los parámetros organizadores y compositivos que aparecen en los proyectados por arquitectos coetáneos.[10]

4. CONSTRUCCIÓN Y TIPOLOGÍA

Las obras se adjudicaron en 1.064.200, 50 Ptas. y se comenzaron el 7 de mayo de 1900. Con una cesión de contrato al año de haber comenzado las obras y sucesivas modificaciones del proyecto el edificio se inaugura el 8 de abril de 1907 con la ilustre presencia de los reyes de España e Inglaterra, habiéndose incrementado su coste hasta alcanzar 1.780.437,37 Ptas.

Los materiales finalmente empleados son pétreos como calizas, mármoles y granitos, cerámicos como ladrillo macizo y teja plana, mortero bastardo, hormigones de la época, hierro fundido y laminado, maderas y zinc.

Su construcción fue un proceso complicado, no sólo por la dificultad de los trabajos, sino por los problemas surgidos por defectos constructivos y discrepancias con las empresas constructoras. Estos defectos de construcción sumados al paso del tiempo y a las continuas reformas llevadas a cabo durante la vida del edificio, lo llevaron muy cerca de la ruina.

El edificio se situó sobre un espacio ganado al mar con una heterogénea aportación de

Figura 3. Reproducciones de piezas cerámicas de crestería de cubierta y de ornamentación de falsos techos de escayola [13] Y restauración de la ornamentación de los falsos techos de escayola.[14]

rellenos artificiales (cantera y derribo), con una deficitaria compactación, un nivel freático alto, así como una escasa resistencia, con lo que Tomás Rico decidió un sistema de pilotes de madera con la doble finalidad de mejorar la capacidad resistente del terreno y transmitir las cargas a estratos más resistentes. La cimentación se organiza en dos tipologías, un cimiento corrido, en el perímetro del edificio y núcleo de la planta, así como unas zapatas aisladas bajo los pilares, enlazadas entre sí y con el resto de la cimentación mediante correas de atado de hormigón en masa. Aun así durante su construcción ésta se modificó incrementándose los espesores de las fundaciones de hormigón y mampostería así como los niveles de apoyo.[11]

El sistema estructural es mixto combinando muros de carga y pórticos. En vertical, el muro de fachada se organiza mediante sillares de granito y mármol, reservando el material cerámico para los muros interiores. Las fachadas cumplen una triple función como elemento de cierre, muro de carga y soporte ornamental. Los pilares y columnas interiores son de fundición mientras que las exteriores son de tipo pétreo. Los forjados están realizados mayoritariamente con un entramado metálico de jácenas y viguetas sobre las que se realiza una losa continua de hormigón armado de unos 7 cm. de espesor con una especie de mallazo interno en dos direcciones de barras lisas de 5 cm. de diámetro, en vez de la solución del proyecto del empleo de revoltones de ladrillo con losa de reparto sobre ellos; en el nivel dos, las crujías de fachadas a plaza del Ayuntamiento y Héroes de Cavite, se utilizaron forjados de madera, seguramente por razones presupuestarias. Los cuatro núcleos de escaleras apoyaban, según la técnica habitual de la época, sobre bóvedas tabicadas.

La cubierta más abundante, es la de teja plana a dos aguas con estructura de cuchillos de madera de pino del tipo “par e hilera” que cubren la luz y apoyan directamente en los muros de fachada exterior e interior, con largueros que apoyan en la hilera y en un durmiente en coronación de la fábrica, existiendo en origen también algunas cubiertas planas de zinc y transitables de baldosín catalán.

Hay cuatro cúpulas de tipo apuntado sustentadas con estructuras metálicas o leñosas recubiertas con tableros continuos de madera sobre las que se asientan las láminas de zinc, siendo de tres tipologías distintas, la central de cuatro hojas y planta rectangular, la que alberga el reloj y las campanas, de planta circular, y las otras de los dos de los extremos son de ocho hojas y planta irregular octogonal.

Existen dos lucernarios como remate de cubrición de las dos escaleras principales del edificio, siendo el más espectacular el que cubre la escalera principal ya que conforma una bóveda de plafón, apoyada en los muros de cerramiento de la escalera, con una hilada perimetral de lunetos, sobre el que se apoya una estructura de perfilería metálica donde se encajan las piezas de vidrio que reproducen en el centro el escudo de la ciudad.

La compartimentación del edificio se realizó con ladrillo en cítaras de soga y tabiques a panderete de distintos grosores.

Los revestimientos del edificio se clasifican en función de la jerarquización de espacios y dependencias en función de su representatividad y atribución de funciones, estando los más singulares en las zonas de acceso, circulación y residencia de la representación ciudadana y el poder, como los mármoles, maderas, estucos, esgrafiados, artesonados, pinturas, etc., mientras que las estancias

Figura 4. Vigas metálicas de arriostramientos tras demolición de los forjados [15] y nuevos forjados de chapa colaborante[16]

destinadas a funciones administrativas participaban de otros más sencillos como la losa hidráulica, azulejos y enlucidos.

5. LA REHABILITACIÓN

El edificio, por las características del terreno sobre el que se asienta y sus propias características estructurales fue inestable desde su construcción, sufriendo una serie de movimientos que dañaron considerablemente su estructura, provocando numerosas grietas y la apertura de algunas partes de la cubierta.

Estos movimientos se fueron sucediendo a lo largo de la vida útil del edificio, en el que en sus cien años de uso cambiante, se realizan numerosas intervenciones que desfiguran el proyecto original y restan dignidad y espacio a las distintas dependencias.

El edificio presentaba una miscelánea de patologías diversas de entre las que resultaban como más relevantes, las grandes grietas verticales que dividían el edificio en dos con una charnela de giro perfectamente identificada que ocasionó un descenso por el asiento diferencial de 30cm. entre la fachada principal y la posterior a la calle Alcalde Zamora. No eran menos importantes tampoco los desperfectos ocasionados por las continuas goteras, en permanente reparación, que fueron el origen de nuevas patologías de corrosión de elementos estructurales. Así, durante su centuria de vida, el deterioro estructural y funcional se extiende a todos los forjados, a los pavimentos de madera, mármoles, molduras escayolas y otros elementos ornamentales. Para colmo de males una inadecuada y agresiva limpieza de fachada erosionó notablemente los elementos exteriores de la fachada de mármol.

Cuando en octubre de 1995 se aborda su rehabilitación, el reto era devolver al edifico a su estado original, para dotarlo de la estabilidad estructural que nunca llegó a tener, demoliendo todos los añadidos que, sin criterio arquitectónico alguno, se fueron incorporando, manteniendo al tiempo los elementos tan significativos que han conformado su ornamentación y definiendo una distribución de zonas que, sin alterar los criterios iniciales, permitieran adaptarlo al programa de usos de acuerdo con las actuales necesidades y al que se incorporan las más avanzadas tecnologías de seguridad y comunicación.

El proyecto

El arquitecto Juan Antonio Molina Serrano, elaboró un proyecto en dos fases, en el que utilizando un lenguaje arquitectónico contemporáneo, ha sido respetuoso con todos los elementos que confieren carácter al edificio. La primera fase correspondía al recalce de la cimentación y la segunda a la rehabilitación y restauración integral del edificio.

Figura 5. Trabajos de refuerzo estructural y colocación de escamas de zinc sobre las cúpulas [17]

Figura 6. Trabajos con ornamentos de zinc sobre las cúpulas [18]

La disposición original de los muros de carga que conforman el soporte estructural del edificio, tanto el núcleo interior de planta triangular, como el exterior que recorre toda la fachada, no se ha modificado.

Para adaptar la distribución, el proyecto eliminó algunos tabiques que compartimentaban los despachos de funcionarios, para permitir los nuevos usos como una sala de bodas y usos múltiples, dos salas de exposiciones y museo permanente de la ciudad, así como unos despachos más generosos en superficie, para permitir un mejor desarrollo de las actividades de gestión municipal vinculadas a alcaldía y sala de prensa.

Del mismo modo en planta primera se ha intervenido en el salón de plenos respetando su superficie y cambiando la disposición de la tribuna que ha permitido recuperar un balcón que siempre se mantuvo cerrado. El proyecto también rescató un espacio palaciego de 10 m de altura que se encontraba compartimentado en dos plantas, para convertirlo en sala de recepciones.

Por otra parte el proyecto recogió todas las instalaciones propias del momento para permitir el confort necesario, dotándolo de las modernas tecnologías de comunicación y multimedia para permitir la retransmisión de las sesiones plenarias por TV e Internet.

Las obras

La primera fase de las obras (octubre-noviembre 1995) tuvo como objetivo el recalce de la cimentación para conseguir la estabilidad necesaria que haría posible afianzar la estructura y su posterior rehabilitación. Se utilizó el sistema de inyectado de hormigón (Jet Grouting) bajo la antigua cimentación. El desarrollo de esta fase obligó a demoler algunos tabiques, agrandar huecos de puertas y levantar suelos para permitir el paso y situar la maquinaria necesaria.

La segunda fase de la obra financiada por el entonces Ministerio de Fomento se inicia en noviembre de 1999 y se prolongaría hasta el año 2006. Los primeros trabajos consistieron en el meticuloso desmontado de los elementos ornamentales, clasificándolos y empaquetándolos ordenadamente para su posterior colocación. De algunos de estos elementos se sacaron moldes para posteriormente poder fabricar las molduras y ornamentos más deteriorados que no fue posible recuperar. Del mismo modo se desmontaron las piezas de cerámica vidriada en buen estado que formaban la creste-

Figura 7. Sujeción de los trabajadores a líneas de vida en desmontado de forjados de madera y en plataformas elevadoras [19]

ría de cubierta que habrían de servir para hacer los moldes fabricarlas de nuevo posteriormente.

En el salón de plenos la riqueza decorativa del artesonado de escayola se encontraba, en general, en buen estado, aunque con un deterioro considerable de la cromatografía de sus pinturas en determinadas zonas. La situación de las dos lámparas colgadas con miles de cristales de roca cuyo desmontaje era complicado, nos llevó a valorar la posibilidad de reforzar este forjado por la parte superior, sin tocar ninguno de estos elementos de alto valor que tenían la posibilidad de ser dañados, tratándose posteriormente mediante limpieza, nuevas pinturas y restauración de las lámparas.

Tras iniciarse por la parte inferior la demolición de las primeras zonas de forjados se observó que el estado de deterioro de estos así como el de los apoyos en los soportes de fundición era mucho peor de lo que se preveía en un principio, poniéndose de manifiesto la situación real de inestabilidad y seguridad en la que se encontraba el edificio. Por tanto, fue necesario acometer una modificación del proyecto en el que se incluyese la sustitución total de los forjados. Ante esta situación y el incremento de presupuesto, la empresa adjudicataria paralizó los trabajos, que se reiniciaron un año más tarde con una nueva empresa y con un presupuesto un 60% más alto que el inicial.

El nuevo proyecto de ejecución preveía el vaciado total del edificio, demoliendo para ello todos los forjados, pero éstos, aún en el mal estado de conservación en que se encontraban eran el elemento de arriostramiento entre el núcleo de planta triangular de muros de carga centrales y los muros de fachada. Para su sustitución, a pesar de la complejidad constructiva, había que ejecutar los nuevos forjados por franjas o tramos alternos en toda la sección vertical. Así, se demolía en sentido descendente una franja de forjado de 5m. de ancho desde la planta tercera hasta la planta baja, ejecutándose a continuación esa franja de nuevo forjado en sentido ascendente en toda la vertical desde la planta baja hasta la tercera.

En las cúpulas, y debido a la pudrición de la madera estructural tras el deterioro de las chapas de zinc y el calafateado se optó por su refuerzo, tanto por el trasdós como por el intradós.

Una vez reforzada la estructura de madera, se sustituyeron los tableros de soporte dañados y, tras su tratamiento e impermeabilización se cubrieron con las nuevas escamas de zinc ya que se sustituyeron en su totalidad, al igual que toda la ornamentación. La fabricación de todas las piezas de zinc, escamas, crestas, pináculos cordones, etc. se realizó en un taller montado en la propia obra mediante procesos puramente artesanales.

Del mismo modo se actuó en las cubiertas inclinadas sustituyéndose todo el material cerámico de cubrición, dejando un alero con la antigua teja en buen estado con carácter testimonial. La crestería de las cumbreras se reemplazó en su totalidad, reproduciéndose fielmente su diseño original a partir de los restos de antiguas piezas.

Figura 8. Medios auxiliares durante los trabajos en la estructura de cubierta [20] y andamios alrededor de las cúpulas [21]

La nueva tabiquería ha permitido adaptar la distribución a las nuevas necesidades respetando los espacios más nobles y ornamentados para no alterar la decoración de estancias y techos. Se restauraron las ventanas de madera, colocándose un nuevo pavimento de mármol blanco Macael con la misma dimensión y diseño originales. Se sustituyeron los zócalos de mármol, colocándose nuevos falsos techos de escayola con sus molduras recuperadas donde fue posible, colocándose reproducciones obtenidas a partir de moldes de las piezas originales en las zonas donde no fue posible su recuperación.

La seguridad

Durante el transcurso de la obra, se abordó el compromiso de realizarla con la mayor seguridad posible, compromiso llevado a cabo tanto por la empresa contratista como por la Dirección Técnica.

La demolición de los forjados, siguiendo el proceso indicado anteriormente, se ejecutó colocando dos líneas de vida en los muros laterales de apoyo de forjados y redes horizontales bajo éstos. La apertura de los cajeados en los muros para los zunchos se realizó siempre desde plataformas de trabajo móviles y andamios, manteniendo siempre la estructura arriostrada mediante vigas metálicas provisionales que se desmontaban a medida que se ejecutaban los forjados. La ejecución de los zunchos de apoyo de los nuevos forjados en los muros, obligó a realizar un cajeado que superaba, en algunos casos, más de la mitad del espesor total de los muros, por lo que se ideó un sistema de acodalamiento mediante unos mini puntales acuñados, que se iban colocando a medida que se abría el cajeado. A continuación, se introducían las armaduras longitudinales entre estos mini puntales formando el zuncho in situ con los estribos correspondientes. Este peculiar sistema permitió la ejecución de los nuevos forjados encofrados con chapa colaborante la cual se empotraban en los muros, sin comprometer la estabilidad del edificio y garantizando la seguridad de los trabajadores.

La colocación de una contracubierta apoyada en los andamios que arrancaban desde la calle, permitió la ejecución de los trabajos de desmontado de las cerchas de madera en mal estado y su nueva ejecución en las máxi-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 517-526| isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 9. Estado final del vestíbulo de entrada, fachada y escalera principal.[22]

mas condiciones de seguridad, permitiendo el anclaje de los trabajadores durante estas operaciones además de cumplir con el doble objetivo de impedir un mayor deterioro de las pinturas de ornamentación de techos durante la ejecución de los trabajos.

Para la ardua tarea de restauración de las cúpulas se precisó el montaje de un complejo andamio adaptado a la forma y curvatura de cada una de ellas, unido con el de la fachada perimetral, que como hemos indicado apoyaba en la calle y llegaba hasta la contracubierta.

6. CONCLUSIONES

El edificio mediante este largo y entretenido proceso fue recuperando su máximo esplendor en el cual, siguiendo los criterios de la Ley de Patrimonio, las nuevas intervenciones se diferenciaron formalmente del estado original, integrándose en su diseño con formas y materiales contemporáneos. En este sentido se le dotó de las mejoras que exigía la normativa actual, ascensores, toda la instalación y compartimentación contraincendios, red de telecomunicaciones, puertas cortavientos en entrada principal, etc.

La fachada fué objeto de una cuidadosa limpieza, mientras que por el interior las obras de acabado y pintura así como la restauración de las policromías en artesonados, dieron el toque final al edificio.

Las zonas más nobles volvieron a aparecer totalmente renovadas y esplendorosas ante los ojos del espectador, como si nunca se hubiesen tocado.

El Palacio Consistorial de Cartagena abrió de nuevo sus puertas para seguir siendo testigo de los acontecimientos que han de marcar su futuro, recuperado para la ciudad y para su historia.

NOTAS

1 Fuente: Vicente Miguel Ferrándiz Araújo, (2006) EL PALACIO CONSISTORIAL DE CARTAGENA, su arquitectura y construcción, Ayuntamiento de Cartagena, Concejalía de Cultura, Cartagena, ISBN-13: 978-84-96728-03-5, ISBN-10: 84- 96728-03-X, MU-1893-2006.

2 Fuente: Ídem anterior

3 Fuente: Ídem anterior

4 Fuente: PÉREZ ROJAS, F.J.(1986), Cartagena 1874-1936: Transformación urbana y arquitectura, Editora Regional de Murcia, Murcia, Pág. 298

5 Fuente: Proyecto del Palacio Municipal de Cartagena, Memoria, 1899, Archivo Histórico Municipal de Cartagena.

6 Fuente: Vicente Miguel Ferrándiz Araújo, (2006) EL PALACIO CONSISTORIAL DE CARTAGENA, su arquitectura y construcción, 2006, Ayuntamiento de Cartagena, Concejalía de Cultura, Cartagena, ISBN-13: 978-84-96728-03-5, ISBN-10: 84- 96728-03-X, MU-1893-2006.

7 Fuente: Ídem anterior. Pág. 100.

8 Fuente: Ídem anterior. Pág. 306.

9 Fuente: Ídem anterior. Pág. 306.

10 Fuente: Ídem anterior. Pág. 306

11 Fuente: Ídem anterior.

12 Fuente: A. Mármol Ortuño

13 Fuente: Marta Pérez Herrero

14 Fuente: A. Mármol Ortuño

15 Fuente: A. Mármol Ortuño

16 Fuente: Marta Pérez Herrero

17 Fuente: Marta Pérez Herrero

18 Fuente: A. Mármol Ortuño

19 Fuente: A. Mármol Ortuño

20 Fuente: A. Mármol Ortuño

21 Fuente: Marta Pérez Herrero

22 Fuente: Juan M. Díaz Burgos

BIBLIOGRAFÍA

Tomas Rico Valarino, (1899), Proyecto de la Casa consistorial de Cartagena. Archivo Histórico Municipal.

Vicente Miguel Ferrándiz Araújo, (2006) El Palacio Consistorial de Cartagena, su arquitectura y construcción, Ayuntamiento de Cartagena, Concejalía de Cultura, Cartagena, ISBN-13: 978-84-96728-03-5, ISBN-10: 84- 96728-03-X, MU-1893-2006.

Pérez Rojas, F.J. (1986), Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia, Murcia.

Juan A. Molina Serrano, (1998), Proyecto de ejecución para la Rehabilitación del Palacio Consistorial de Cartagena. Archivo Histórico Municipal.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL HUERTO RUANO, LORCA. NUEVOS DATOS A RAÍZ DE LAS ACTUACIONES DE REHABILITACIÓN TRAS LOS DAÑOS OCASIONADOS POR LOS TERREMOTOS DE 2011

THE HUERTO RUANO, LORCA. NEW INFORMATION
FROM THE REHABILITATION WORKS AFTER THE DAMAGE CAUSED BY THE 2011 EARTHQUAKES

José Manuel Crespo Valero, María Quiñones López, Juan Gallardo Carrillo

José Manuel Crespo Valero. Arqueólogo. Patrimonio Inteligente. jmcrespo@patrimoniointligente.com
María Quiñones López. Restauradora.Patrimonio Inteligente. mariaquiniones@patrimoniointeligente.com
Juan Gallardo Carrillo. Gestor de Patrimonio.Patrimonio Inteligente. juangallardo@patrimoniointeligente.com

RESUMEN

El edificio del Huerto Ruano de Lorcalevantado en los años 70 del siglo XIX supuso la llegada de nuevas tendencias, frescas, y coloristas, en la línea eclécticatal y como se estaba desarrollando en numerosos puntos de Europa. En el escaso periodo histórico que va desde su construcción hasta la actualidad, su uso ha variado significativamente adaptándose a los diversos acontecimientos históricos y gustos de sus propietarios. Tras conseguir su reconocimiento como Monumento Histórico-Artístico y Bien de Interés Cultural, el Ayuntamiento de Lorca le dio un nuevo uso de carácter cultural. Los terremotos del 11 de mayo de 2011 produjeron importantes daños en el edificio, siendo ya durante los años 2014 y 2015 el momento en el que se ejecutan trabajos para su rehabilitación.Cuando obtuvimos datos acerca de las distintas reformas efectuadas a lo largo dela vida útil del edificio, y donde se ha constatado que gran parte de las decoraciones que se pueden observar actualmente son reposiciones que ocultan restos de las decoraciones originales.

Palabras clave: Lorca, eclecticismo, BIC, restauración, modernismo

ABSTRACT

The building of the Huerto Ruano in Lorca, built in the 70s of the 19th century, meant the arrival of new, fresh and colourist trends, in the eclectic line that was being developed in many parts of Europe. During the short historical period from its construction to the present day, its use has significantly changed adapting to the diverse historical events and taste of its owners. After obtaining its recognition as Historical - Artistic Monument and Site of Cultural Interest, the Town Hall of Lorca gave it a new use of cultural character. The earthquakes of May 11, 2011 produced important damage in the building, and it was not until the years 2014 and 2015 when the restoration works were carried out. Those works have provided new information about the different restorations carried out along the lifetime of the building where it has been found that a great part of the decorations which can be currently seen are replacements that hide the remains of the original ones.

keywords: Lorca, eclecticism, BIC (Site of Cultural Interest), restoration, modernism

1. INTRODUCCIÓN

El edificio del Huerto Ruano fue levantado en Lorca a inicios de los años 70 del siglo XIX. Arquitectónicamente, supuso todo un salto a la modernidad dentro de la arquitectura lorquina de la época, si bien ésta se definía por estar configurada más bien como un pueblo dependiente de la huerta circundante, con una importante presencia de viviendas bajas y palacios, pertenecientes a la nobleza y alta burguesía, austeros. Construcciones introspectivas y sobrias al exterior con presencia de suntuosos patios interiores, síntoma de las modas de periodos anteriores.

La construcción de Huerto Ruano supuso para Lorca la llegada de nuevos aires, frescos, coloristas y urbanos, al contar con numerosas innovaciones estilísticas. Las tendencias estilísticas fueron implantadas por Don Raimundo Ruano, que trajo de sus viajes comerciales, además de dinero para la construcción, el nuevo estilo que se estaba desarrollando en Europa, el Eclecticismo.

Tras su construcción, el edificio fue propiedad de diversas familias y tuvo diversos usos, como en los primeros años del siglo XX, donde el edificio fue usado como sede del Banco de Cartagena, o como en el periodo correspondiente a la Guerra

Figura 1. Fotografía tomada hacia 1885. Fuente: Archivo Histórico de Lorca.

Civil Española, en el que funcionó como hospital, para pasar, al finalizar la contienda, a ser propiedad de la familia Cachá Espinar. Ya en los años setenta del siglo pasado, el edificio se encontraba en desuso. Este hecho, a parte de las distintas reformas que había sufrido, no hacía sino ver un edificio con importantes deterioros y alteraciones que hacían necesaria una intervención que lo rehabilitara. Este momento llegó en el año 1976, cuando el ayuntamiento de Lorca decidió instalar el Museo de Lorca, y comenzó a trabajar en el expediente para su reconocimiento como Monumento Histórico-Artístico. Finalmente fue declarado Bien de Interés Cultural en el año 1993, y adquirido poco después por la corporación municipal para que fuese restaurado. Tras las obras, se emplazó allí el instituto Universitario de Estudios Fiscales y Financieros, perpetuándose hasta el año 2007, momento en el que el ayuntamiento le otorga nuevos servicios multiusos relacionados con el mundo de la Cultura. Esta era la funcionalidad en el momento en el que se producen los terremotos del año 2011, cuando el edificio sufre numerosos daños tanto estructurales como en los distintos elementos decorativos.

Entre 2014 y 2015, durante la intervención de restauración arquitectónica ejecutada para reparar los desperfectos ocasionados en el edificio por el seísmo que sufre la ciudad de Lorca el 11 de mayo de 2011, se lleva a cabo un estudio para la restauración de las decoraciones del salón neomudéjar y el salón de billar, que permite un mejor acercamiento al estilo modernista del edificio, hoy en día muy retocado por las modificaciones acometidas según se fue adaptando a los distintos usos.

2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL EDIFICIO

La ciudad de Lorca sufrió un importante desarrollo y dinamismo urbano en la segunda mitad de siglo XIX. La desamortización en el ámbito religioso había creado nuevos espacios cercanos al núcleo que fueron ocupados por construcciones tanto particulares como públicas. Un ejemplo de este hecho fue la apertura de la calle Lope Gisbert, que supuso una gran influencia para la ordenación urbana y que se realizó aprovechando el espacio que antes tenían edificios como el convento de Santo Domingo o el Palacio del Obispo. En torno a este vial, se dispusieron las nuevas edificaciones, como es el caso del Huerto Ruano.

En 1877 se iniciaron las obras para levantar este palacete, cuyo proyecto diseñó el arquitecto lorquino Francisco Navarro Alcaraz[1], Mientras que la construcción fue dirigida por el maestro de obras Juan Gil. Las obras se concluyeron en 1879, aunque las decoraciones interiores no se remataron hasta el año 1890. Su estilo corresponde a un eclecticismo[2] muy acorde con las corrientes artísticas imperantes en la época.

"En 1877, Raimundo Ruano y Blázquez, heredero de una familia de Águilas, que consiguió reunir una relativa fortuna a través de sus actividades comerciales en Europa con el esparto y la minería, y que estuvo viviendo en Edimburgo, obtenía del Ayuntamiento de Lorca la licencia para la construcción de una residencia en la calle entonces llamada del Duque Espartero y ahora Don Juan Carlos I[3]. No se conoce el proyecto de esta obra, aunque se sabe que fue supervisada por el lorquino Arturo Navarro Alcaraz, que había trabajado como dibujante con el arquitecto Arturo Mélida y Alinari[4], y los ejecutores los hermanos Juan y Antonio García Carrillo.

Las obras parecen que concluyeron en torno al año 1885.

Figura 2. Entre 1903 y 1917, sede del Banco de Cartagena

Hacia el 1903 se estableció en el palacete la sucursal del Banco de Cartagena, que permaneció hasta el 1917 en que pasó a propiedad de Simón Mellado Benítez."[5]

Durante estos catorce años en que permaneció el edificio como sucursal de banco de Cartagena se realizaron diversas modificaciones[6] para adaptar el inmueble a los nuevos usos como sucursal bancaria. Entre las más importantes hay que destacar; la compartimentación del espacio para la colocación de ventanillas de atención al público; la instalación de un cortavientos o una segunda puerta de acceso al Hall de entrada; y la construcción de una cámara acorazada en la planta sótano.

Durante este periodo el salón neomudejar, el segundo entrando a mano izquierda, se dedicó a despacho del director conservando su decoración intacta.

La etapa del edificio como sede del banco de Cartagena finaliza en 1917, año en que es adquirida por Don Simón Mellado Benítez[7]. Este ilustre hombre de negocios fue una destacada personalidad de la sociedad lorquina, ostentando, entre otros cargos, el de diputado de cortes durante el periodo comprendido entre 1897 y 1899, alcalde de Lorca, decano del colegio de abogados, presidente de la Junta de Patronos del Hospital, o presidente del Paso Blanco. También se le atribuye la gestión para la llegada de la luz a algunas diputaciones lorquinas, la puesta en marcha del alcantarillado o el alumbrado público de esta localidad.

Si seguimos profundizando en la historia del edificio, y según el artículo de la revista *Recerca* nº 20, en 1925, el arquitecto modernista de Cartagena Víctor Beltrí y Roqueta[8] dirigió una reforma del edificio; *"Sabemos por testimonios de la familia Cachá, que por entonces se trasladó varios meses a Lorca, junto con su hijo Guillermo, para realizar una reforma de la emblemática sede de esta familia: el "Huerto Ruano"*. Este testimonio es de José María Rodríguez de Vera Cachá.

Desconocemos en que consistieron las reformas de 1925, ya que durante 1936 a 1939, años en que se desarrolló la Guerra Civil española, las funciones del edificio se adecuaron a las necesidades del momento, sirviendo como hospital y, al parecer, como sede de la comandancia militar, sufriendo el edificio una importante modificación. Se realizaron reformas en el interior para adecuarlo al huso de hospital, se sustituyeron puertas y ventanas por otras de

Figura 3. Añadidos y modificaciones del interior del inmueble durante el periodo que permaneció como sucursal del Banco de Cartagena.

paneles macizos, se cegaron otros espacios generando nuevas distribuciones interiores.

Años después, la casa pasó a propiedad de la familia Cachá Espinar. El inmueble no tuvo uso como vivienda desde entonces, ya que su mantenimiento, al parecer era costoso y poco rentable. Esta circunstancia derivó en el progresivo deterioro y abandono, llegando a la casi ruina total.

A finales de la década de los años 70, para ser más concretos en 1977, el ayuntamiento concibió instalar en el Huerto Ruano el futuro Museo de Lorca e inició el expediente para su reconocimiento como Monumento Histórico-Artístico. En 1993 fue declarado bien de interés cultural[s.] Para ello y tras la adquisición del edificio por el Ayuntamiento de Lorca en 1996, se llevó a cabo la tramitación para su rehabilitación, lo que se hizo mediante el encargo, previamente, al arquitecto Simón Ángel Ros Perán del proyecto correspondiente a la primera fase, que consistía en la adecuación estructural del edificio.

Mediante concurso de procedimiento abierto para la asistencia técnica, convocado en virtud de la Resolución de la Comisión de Gobierno Municipal en mayo de 1997, en septiembre de dicho año se adjudicó la redacción del proyecto y dirección de obras de la rehabilitación del citado inmueble al equipo formado por los arquitectos Alfredo Vera Botí, Rafael Pardo Prefasi y José Alberto Sáez de Haro, que se presentaban como U.T.E.

Las obras se realizaron por la empresa DOALCO S.A. y alguna aportación de los servicios municipales. Este trabajo debía continuar lo dispuesto en la fase primera de forma que se consiguiera unitariamente la restauración del inmueble.

Tras su restauración el edificio fue sede del Instituto Universitario de Estudios Fiscales y Financieros (INUEFF) hasta 2007. También se le ha dado utilidad como sede de conferencias de Universidad del Mar, escenario de cursos de la Universidad de Murcia, sala de conciertos, exposiciones y convenciones.

Durante la intervención efectuada para subsanar los daños producidos por el seísmo del 11

Figura 4. Imágenes comparativas de finales del s. XIX y antes del seísmo de 2011. Aunque aparentemente las decoraciones son las mismas, con un examen meticulosos se pueden apreciar numerosas diferencias en los detalles de las mismas.

de mayo de 2011, llevada a cabo durante los años 2014 y 2015, se ha realizado un seguimiento de las fases, modificaciones y cambios producidos en la ornamentación interior del edificio, principalmente en el salón principal denominado como estancia neomudéjar. Las decoraciones de influencia musulmana, hacen que sea un ejemplo a destacar dentro de las estancias de finales del siglo XIX y principio s del siglo XX en la ciudad de Lorca.

Se ha podido comprobar que existen varios elementos que no son originales de la época de creación y decoración del inmueble. Por ejemplo, los paneles de lacerias que actualmente decoran las paredes de este salón son de resina y fueron emplazados allí en la última restauración del edificio iniciada en 1997, sustituyendo a los papeles originales.

Al parecer, tras años de abandono de la finca, el estado de conservación de los elementos decorativos interiores se encontraban en un estado de degradación elevado, y el papel pintado, que es un material extremadamente delicado, estaría seguramente en unas condiciones deplorables, por lo que se tomó la decisión de eliminarlo en la mayoría de las estancias y sustituirlo por paneles pintados imitando las geometrías originales.

Esta afirmación la extraemos del artículo publicado por el arquitecto José Alberto Sáez de Haro en la revista Alberca de 2005. En él dice lo siguiente cuando hace una breve descripción del estado de conservación

"…En el interior, desaparición y destrozo de los elementos decorativos, como son los paneles y piezas de la sala neonazarí, entelados y lienzos decorativos, decoración de techos, etc.

Y cuando se refiere a la restauración efectuada explica

"…Ha habido una especial atención en los acabados y elementos decorativos, para recuperar la primitiva imagen de la edificación, para ello se han restituido la mayoría de ellos para completar los existentes o sustituirlos. En tal sentido ha habido una importante labor de recuperación y reposición de molduras tanto de elementos pétreos en frontones y huecos de la fachada, como de yeso o escayola en interiores. Las carpinterías de madera de puertas y ventanas, así como en molduras de techos o escalera principal. Las decoraciones neonazarís de la salita con ese nombre, tanto

Figura 5. Comparación de las decoraciones originales de los paramentos del salón neomudéjar, con las actuales, y con los papeles pintado de la casa Quiñonero.

en paños de paredes como en zócalos y columnillas…

…En el acabado de las paredes que antes tenían telas, dado la dificultad de recuperación de éstas, así como por lo poco adecuado para un uso público, se ha optado por un acabado en pintura lisa, con colores adecuados y "potentes".

Si bien esta intervención se llevó a cabo con la mejor intención de mantener el carácter estético del conjunto original, no se llevó a cabo con el rigor que se debería haber aplicado, en el que debería haber prevalecido la conservación de los pocos restos originales que quedaran, en vez de la ocultación o sustitución por materiales nuevos imitando los antiguos. Si bien es cierto que el papel es un material delicado, el coste o desconocimiento de su tratamiento no es óbice para respetar, conservar y mantener la originalidad de las decoraciones.

Tras un primer acercamiento al estudio documental de la obra se ha visto que existen similitudes muy evidentes entre las decoraciones de esta estancia del Huerto Ruano y las que todavía se conservan en otra casa señorial de Lorca, la de la familia Quiñonero. Esta vivienda tiene también un gran salón decorado con ornamentaciones neomudéjares, cuyo papel pintado es realmente parecido en trama y dibujo al que cubría los paramentos del primero.

Debería hacerse una investigación pormenorizada para dilucidar si estas dos estancias, coetáneas en estilo, y seguramente en cronología, fueron realizadas por la misma mano. Por desgracia no sabemos si existen conservados, ocultos por los paneles nuevos, algunos restos originales de los paneles decorativos que se instalaron en la sala neomudéjar del Huerto Ruano para compararlos.

Durante el proceso de restauración que se estaba llevando a cabo, se comprobó que sobre dinteles y jambas de las puertas existían papeles pintados modernos. A simple vista se distinguía que no eran elementos originales, por su textura, color y calidad, pero corresponden con los esquemas compositivos documentados en las fotografías de principios del siglo XX. Aun tratándose de reposiciones relativamente modernas, estos papeles presentaban signos de degradación que debían ser solucionados, y sin entrar en detalles, se decidió que para una mejor manipulación y readhesión de los mismo era necesario desprenderlos de soporte murario. Al efectuar esta labor nos encontramos con una sorpresa inesperada.

Los fragmentos papel desprendidos dejaban ver un enlucido blanco y liso, pero bajo esta capa también se apreciaba restos de pintura mural. Al despegar el papel pintado se pudo comprobar que la extensión, estado de conservación y calidad de las decoraciones que permanecían ocul-

Figura 6. Fases del desprendimiento controlado de los papeles modernos, limpieza de enlucido y recuperación de pinturas originales amarillentas por el adhesivo del papel.

tas es muy relevante, y merecería la pena poder recuperarlas en su aspecto original.

La extensión de estos elementos ocultos puede ser extensible al resto de zonas en las que se encuentra papel adherido. Así por ejemplo en las jambas de los balcones y los dinteles de los mismos hay muestras de este mismo problema, al igual que en los paramentos principales donde existen también arcos de herradura polilobulados.

Pero estas transformaciones no se limitan únicamente al salón principal, tras una observación detallada de las imágenes de archivo a las que hemos tenid o acceso, podemos afirmar que las ornamentaciones eran mucho más numerosas de lo que hoy podemos contemplar a simple vista. En la documentación y bibliografía[10] consultada se hace referencia a que algunas de ellas fueron desmontadas y custodiadas para poder restituirlas en su ubicación original. Desconocemos el paradero de las mismas ya que hoy día no se encuentran en el edificio, pero sería muy interesante seguir la pista de estos elementos y poder así incluirlos al contexto para el que fueron creados. Como ejemplo de esto, se ha recopilado alguna fotografía del que originariamente fuera el de billar cuya estética actual difiere mucho de la original. Solo se conserva el techo de laceria en madera, habiendo perdido todas las demás decoraciones. Sería recomendable poder hacer catas para determinar si hay restos de decoración original bajo las capas modernas de pintura, y recuperar el aspecto de la estancia que hoy en día ha perdido toda su identidad.

3. CONCLUSIONES

Tras esta primera toma de contacto se hace evidente que existen elementos modificados y añadidos que dificultan la contemplación de las ornamentaciones en su estado original. Por ello consideramos que es necesaria una rectificación de esta distorsión para poder contemplar la originalidad y estética de la obra en su conjunto. Si bien es cierto, algunos elementos se han perdido o sustituido, aquellos que todavía perduran en su emplazamiento ganarían en prestancia y riqueza, devolviendo a estas salas la memoria que actualmente se encuentra perdida.

Creemos que sería muy aconsejable el recuperar los espacios cubiertos por los papeles pintados. Papeles que por otro lado son de escasa calidad y ya en proceso de degradación, y restaurar las decoraciones en temple que se encuentran en la actualidad ocultas por ellos.

Consideramos conveniente un estudio pormenorizado de todas las decoraciones para dilucida la extensión, originalidad y estado de conservación que en la actualidad presentan.

NOTAS

1—En otras fuentes se le cita como Arturo Navarro Alcaráz.

2— El estilo ecléctico no suele aparecer, como en el caso d l Huerto Ruano, como inspiradora previa a la construcción en edificaciones de nueva planta, sino que por lo general se aplica como tratamiento superficial para el remozado de fábricas y fachadas de épocas anteriores. Este hecho proporciona al Huerto Ruano, gracias a la integridad del estilo ecléctico que lo define, una unidad frente al resto de edificios lorquinos, pues este carácter afecta, no sólo a los tratamientos de pare des, sino a toda la construcción, desde los cimientos a los torreones

Figura 7. Salón de billar. Comparación de una fotografía de principios de s. XX y estado actual

3— Archivo municipal de Lorca, libro capitular, año 1877, fol. 246

4— El arquitecto madrileño Artu o Mélida (1849-1902), destacó como representan te del movimiento ecléctico, y entre sus obras están el Monumento a Colón de Madrid, el pabellón de España en la Exposición Internacional de Paris de 1889 o la decoración del salón de actos del Ateneo (1884) y del despacho de la subsecretaria del Ministerio de Hacienda

5— Revista *Alberca de 2005. Artículo publicado por Don José Alberto Sáez de Haro*

6— Este fue el inicio de los cambios, que durante los sucesivos años ha venido sufriendo el inmueble

7— Don Simón Mellado Benítez (Lorca, 1863 – Madrid, 1917). A él se le atribuye la gestión para la llegada de la luz a las diputaciones. "Por primera vez estableció el alumbrado público, de petróleo, en las pedanías de Lumbreras, Zarcilla de Ramos, Carrasquilla, Coy, Doña Inés, La Paca y Zarzadilla de Totana, arreglándose los caminos rurales o vecinales de Marchena, Campillo, Morata, Zarcilla de Ramos, Carrasquilla", puso en marcha el sistema de alcantarillado, el alumbrado público, reformó los caminos vecinales, y construyó numerosas escuelas, también se debe la puesta en marcha de la biblioteca pública

8— Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa (Tarragona) 15 de abril de 1862- Cartagena (Murcia) 4 de febrero de 1935) fue un arquitecto español, máximo representante del modernismo en Cartagena y La Unión

9— Decreto 133/1993, de 22 de octubre, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por el que se declara Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento el Huerto Ruano, de Lorca (Murcia)- BORM 19 de Noviembre de 1993

10— Revista Alberca número 3, pág. 147-156. Artículo de José Alberto Sáez de Haro; "Restauración del Huerto Ruano". También en el proyecto fin de carrera; "Estudio Histórico-artístico del Huerto Ruano de Lorca y análisis de las actuaciones realizadas para su conservación" de Enrique Miñarro García aporta documentos en los que se apunta esta misma afirmación.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. (2000). *Plan especial de protección y rehabilitación integral en el sector II del conjunto histórico artístico de Lorca. Lorca: Excmo. Ayuntamiento de Lorca.*

A.A.V.V. (2011). Plan director para la recuperación del patrimonio cultural de Lorca (Murcia). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Barbero Encinas, J. C. (1998). Técnicas de consolidación en pintura mural. Aguilar de Campoo: Ministerio de educación y cultura. Fundación Santa María la Real. Centro de estudios del románico.

Ferrer Morales, A. (1998). La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Miñarro García, E. (2010). "Estudio histórico-artístico del Huerto Ruano en Lorca y análisis de las actuaciones realizadas para su conservación". *Clavis (6), 55-88.*

Mora, P. (2003). La conservación de las pinturas murales. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Saéz de Haro, J. A. (2005). "Restauración del Huerto Ruano". (A. d. Lorca, Ed.) Alberca(3), 147-156.

V.V.A.A. (2005). Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María La Real.

III. ARTES DECORATIVAS Y DISEÑO
NUEVAS FORMAS PARA LA CIUDAD

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 535-650 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |535-650 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

UN AJUAR MODERNISTA POPULAR EN CARAVACA DE LA CRUZ (MURCIA, ESPAÑA)

A POPULAR ART NOUVEAU TROUSSEAU IN CARAVACA DE LA CRUZ (MURCIA, SPAIN)

José Antonio Melgares Guerrero

José Antonio Melgares Guerrero, Cronista Oficial de la Región de Murcia, josea.melgares@gmail.com

RESUMEN

A pesar de la decadencia del Modernismo en Europa y América a partir, sobre todo, de 1910, las características de este estilo artístico siguieron dominando en España y en los pueblos y ciudades de la entonces provincia y hoy Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, hasta ser desplazado por el denominado "Art Decó" en los años veinte siguientes. Ejemplo de un ajuar modernista doméstico, de carácter popular, en la ciudad de Caravaca de la Cruz, en la Comarca del Noroeste de la Región de Murcia, es el que se expone a continuación a donde el gusto modernista llegó tarde y también tardó mucho en ceder paso a estilos posteriores.

Palabras clave: Ajuar, costurero, rinconera, peinera, cuerda seca, quinqué

1. INTRODUCCIÓN

La época preconsumista en la que podemos enmarcar la sociedad que asumió el estilo modernista en las postrimerías del siglo XIX y primeros años del XX, se caracterizó, entre otras cosas, por la continuación de usos y costumbres sociales heredadas del pasado. A quienes hemos vivido plenamente el consumismo aún en vigor, a pesar de la última crisis económica que ha azotado a la sociedad durante los primeros años del siglo XXI, nos llama la atención la lectura de testamentos de los antepasados, en los que figuran largas relaciones de objetos que el testador dejaba en herencia a sus descendientes, y que a las gentes de nuestra generación nos parecen irrelevantes por su escaso valor. Desde una "tabla de manteles", hasta un colchón "poblado de lana" o de "borra". Desde una docena de camisas usadas hasta un "bufetico" o mesa de despacho. Desde unas "enaguas" a tres pares de zapatos viejos, pasando por un largo etcétera que el lector puede imaginar, se heredaba y se usaba en adelante, incorporándose muy pocos objetos de uso al nuevo domicilio de una nueva pareja que, tras contraer matrimonio, decidía iniciar una vida juntos y formar una familia en adelante.

Figura 01 Anagrama de Dña Aurelia Cuevas bordado en mantel de sobremesa.

Lo dicho hasta aquí es para justificar que los ajuares domésticos modernistas aún existentes en domicilios particulares de las clases sociales populares y medias, no son los completos que podríamos imaginar quienes hemos montado nuestras casas a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo XX, en que todo, o la mayor parte del ajuar (bien se refiera a mobiliario, ropa, vajillas, cristalería, cubertería, etc.) es nuevo, adquirido recientemente, aunque se acepten como elementos complementarios, muchas veces por contraste decorativo, objetos heredados de los antepasados, y por tanto pertenecientes a estilos definidos y con propia personalidad como es el Modernismo.

2. EL AJUAR PROPIAMENTE DICHO

Son muy pocos los ejemplos de mobiliario y resto de ajuares completos existentes en la actualidad tras el paso del tiempo trascurrido desde que el Modernismo fue superado por tendencias posteriores con la llegada de los siguientes años veinte, y ello básicamente por dos razones diferentes. Una, porque las nuevas familias heredaron parte importante de dichos ajuares de sus antepasados, con los que amueblaron y pusieron en uso los nuevos domicilios. Y otra, por las inevitables roturas e imperfecciones que llevaron al desuso y posterior abandono, al considerárseles "objetos viejos" por las posteriores generaciones.

Figura 02. Izquierda:Toalla de lujo. Derecha: Toalla de uso diario.

La mujer "modernista" de las clases medias y privilegiadas, empleaba mucho de su tiempo en la elaboración personal de su propio ajuar doméstico, que iba depositando cuidadosamente en arcas de madera de pino (a veces herradas artísticamente con sus iniciales y otra serie de adornos), dispuestas en lugares preferentes de la casa paterna.

Tras concluir las faenas domésticas de ayuda a la madre o al servicio de la casa, pasaba largas horas ante el bastidor bordando mantelerías, colchas y juegos de cama con motivos geométricos y vegetales más o menos estilizados, e incluso con la marca de sus iniciales convenientemente combinadas en pañuelos, paños decorativos, toallas y hasta paños de cocina. En ocasiones muy concretas, el bordado se sustituía por el pintado con sustancias apropiadas para ello, de acuerdo con técnicas heredas de madres y abuelas.

Previamente al bordado, personas ajenas a la familia y que eran denominadas "entrantes" al domicilio familiar, habían proporcionado piezas de tela ofrecidas por el comercio local o extra local, de las que se obtenían los diversos objetos textiles. La incorporación al ajuar de telas de origen extranjero o de lugares exóticos, constituía sin duda un plus muy elogiado por familiares, vecinos y amistades.

El resultado de este trabajo, en que como digo se invertían muchas horas de todos los días del año durante lustros, llevado a cabo en solitario o en alegre compañía del resto de las hermanas, con intervención ocasional de la madre, las abuelas o personas extrañas, fueron aquellas formidables colchas de novia pintadas o bordadas, deliciosos juegos de cama, multicolores toallas de largos flecos en que el motivo principal

Figura 03. Arriba: Peinera para guardar peines.
Izquierda: Acero para alfileres y horquillas.
Derecha: Pareja de floreros , Vidrio pintado

solía ser el anagrama formado por las iniciales del nombre y primer apellido, guarnecidas por pájaros exóticos y motivos vegetales a los que el estilo artístico a que me refiero fue tan propenso.

Este último es el caso a que me voy a referir: el de una nueva familia, la integrada por el empresario agrícola D. Antonio Melgares Talavera y la joven y distinguida hija de un acomodado comerciante local: Dña. Herminia Cuevas Miravete; quienes decidieron iniciar su vida en pareja tras contraer matrimonio en la ciudad de Caravaca de la Cruz (Murcia, España), en el año 1913, cuando ya el Modernismo comenzaba a declinar en las grandes ciudades tras la presión de otras tendencias artísticas, pero en pleno vigor, por influencia catalana, en los pueblos y ciudades, a donde tardó en llegar pero también tardó mucho en ser desplazado.

A manera de anécdota diré que la nueva pareja, junto a la parte del ajuar doméstico heredado de sus antepasados, heredó también la compañía de Fidela, la hermana mayor, soltera, de la novia (lo que socialmente se agradecía por la contrayente y también por la madre de ésta, por lo que evitaba de

Figura 04 Botella panzuda y copa, Cristal de Santa Lucía_ Cartagena.

"soledad" a la nueva pareja). Fidela Cuevas Miravete, además, aportó no sólo su propia arca de ajuar, sino el de las hermanas que habían ido falleciendo solteras (Austroverta, Lucrecia y Aurelia).

3. EL MOBILIARIO

Sólo se adquirió por la nueva pareja (D. Antonio Melgares y Dña. Herminia Cuevas) el dormitorio marital y el comedor con todos sus elementos necesarios y de adorno. El resto lo constituían conjuntos isabelinos y alfonsinos (en el gabinete, halle y dormitorios individuales). La cocina era la de la casa, con bloque metálico que en nuestras latitudes se denominaban "cocinas económicas" y en otros lugares de España son conocidas como "cocinas bilbaínas" (por el lugar de fabricación y procedencia).

Uno y otro conjunto de los adquiridos por la nueva pareja, se compraron en una tienda de muebles ubicada en la murciana plaza del Cardenal Belluga (cuyo nombre no he podido averiguar entre los comercios que se anunciaban en la prensa de la época, de lo que deduzco que no se trata de un importante almacén, sino más bien un lugar de venta donde se ofrecían productos por ellos mismos fabricados).

Figura 05. Aguamanil , Cerámica de Cartagena.

Figura 06. Rinconera con macetero.

El material es madera de pino, más utilizada que otras en la fabricación del mueble popular, por la cercanía el monte donde crecen los árboles y la cercanía también de las aserradoras murcianas.

El dormitorio se compone de la cama de matrimonio, dos mesillas de noche con cajón alto y dos espacios en el cajón bajo; armario de luna, cómoda de cuatro cajones y dos sillas con solero tapizado en cretona color marrón, perfectamente combinado con el color de la madera. Sobre ambas mesillas, sendos crucifijos metálicos en los que el Crucificado se muestra sobre media caña de hueso montada en la madera. Todo el mobiliario ostenta una ligera capa de color siena barnizado.

La decoración es muy simple y concentrada en lugares concretos de la cama y armario de luna, a base de tallos florales y elementos ondulantes esquemáticos.

El comedor de la vivienda se compone de una mesa de madera de pino, cuadrangular, seis sillas también de madera, un mueble auxiliar que cumple la misión de costurero y cuatro rinconeras sobre las que se disponen otros tantos maceteros de cerámica decorada, para colocar en su interior plantas naturales o artificiales. El mobiliario del comedor se complementa con aparato de luz y tapete textil sobre la mesa, con decoración tejida a base de tallos florales y pavos reales que llenan toda la superficie del mismo.

La simplicidad en la calidad y decoración de la madera, contrasta con otros mobiliarios áulicos conocidos, como los que figuran en el museo modernista de la localidad alicantina de Monóvar, el gran salón de la finca “La Charca” en el término de Sotana, propiedad de la familia Maestre (fabricado todo él en madera de caoba), o los ajuares de edificaciones de este estilo, mandados levantar por acaudalados mineros o industriales en Cartagena, o por indianos tras su regreso a España en Fortuna.

Complemento del dormitorio descrito es la colcha de novia pintada a mano con motivos decorativos de gran complejidad, a base de líneas ondulantes y asimétricas, y elementos figurativos como flores, cisnes y largas cabelleras femeninas. La toalla de hilo bordada a todo color con motivos vegetales que guarnecen el anagrama formado por la primera letra del nombre y del primer apellido. El “acero” así mismo bordado, para colocar alfileres y horquillas, y la “peinera” o funda para los peines de uso personal.

Evidentemente los objetos mencionados no eran de uso diario sino para su exposición en fechas y momentos señalados. Para el uso diario se disponía de otras toallas, también de hilo, bordadas con motivos más simples, donde nunca falta el anagra-

Figura 07. Macetero.

ma personal, en un solo color: el blanco; o alternando blanco y gris caro.

Sobre la "cómoda", provista con piedra de mármol blanco, un juego de tocador de las fábricas de Cartagena, bien de "La Cartagenera Industrial" o bien de la "Fábrica de la Amistad", sin marca de origen en el solero y sí con numeración de fabricación. El juego en cuestión se compone de aguamanil completo (zafa y jarro), peinera, jabonera y esenciero (con sus correspondientes tapas), con decoración vegetal en color rosa.

Los objetos complementarios del comedor, de cerámica y vidrio, son los ya mencionados maceteros, más dos floreros de cristal pintado con motivos vegetales en rojo y verde, observándose en ellos la vieja técnica de "cuerda seca", para evitar con hilo de manganeso la fusión de los calores por contacto directo de los mismos.

La vajilla procede de la cartagenera fábrica ya mencionada de "La Amistad", siendo de la serie más sencilla: la fileteada con cinta amarilla guarnecida e hilo rojo; en todos sus elementos marcada con el característico sello de aquella empresa, consistente en dos manos cogidas entre sí, bien grabada en seco o mediante calcomanía. La vajilla no está completa, evidentemente, por las evidentes roturas producidas a lo largo del tiempo; como tampoco lo está la cristalería, también procedente de la industria cartagenera, y concretamente de la fábrica de Tomás Valarino situada en el barrio de Santa Lucía. De ésta se conservan vasos cilíndricos, botellas panzudas y copas en número indeterminado.

Figura 08. Rinconera.

La cubertería no forma parte de un conjunto completo al uso en la actualidad, que ello forma parte de las costumbres consumistas posteriores. Los cubiertos de este ajuar popular se adquirieron sueltos, unos en metal (la mayor parte de ellos facilitados por la industria existente en las fábricas de Riopar, Albacete), o bien en plata, en este caso fabricadas por plateros locales, quienes grababan el anagrama familiar en el mango de la cuchara, el tenedor y el cuchillo. Orfebres o plateros locales que dejaron, o no, su marca, en las piezas fabricadas por ellos, fueron en la época a que me refiero, D. Félix Ruiz y D. Antonio Ros (marcas que fueron RUIZ y ROS respectivamente).

No es el caso del ajuar que nos ocupa, pero sí en otros no conocidos con la precisión del que me refiero, fueron abundantes las cancelas de cristal colocadas en el portal de las casas modernistas, con el anagrama familiar grabado en lugar principal de las mismas, combinación de las letras iniciales del nombre y primer apellido, bien del cabeza de familia, o bien de los nombres de los cónyuges, como es el caso de la vecina casa del abogado Pedro Guerrero Rodríguez, cuyo anagrama, guarnecido de motivos vegetales, está formado por la artística combinación de las letras P G en capitales latinas.

4. CONCLUSIÓN

Hasta aquí la descripción del ajuar que se encuentra en la casa marcada con el número cinco de la calle Mayor de Caravaca de la Cruz (Murcia, España), frente a la renacentista Iglesia Mayor del Salvador. Se trata de un ejemplo de ajuar popular en materiales discretos, fabricados por artesanos locales o regionales, aumentado por los elementos complementarios que proporcionaba la industria textil catalana, la cerámica y el vidrio de Cartagena y, muy especialmente, por las encantadoras colecciones textiles fabricadas pacientemente a lo largo de los años de adolescencia y juventud de las féminas de la época, en largas trasnochadas a la luz de la recién estrenada iluminación eléctrica, que desplazó a los viejos "quinqués" de petróleo, junto al que bordaron sus ajuares las damas que les precedieron en épocas anteriores, durante el Neoclasicismo y el Romanticismo.

Figura 09. Mesilla de noche.

Figura 10. Costurero.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |537-542 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MECEDORAS MODERNISTAS DE VALENCIA Y MURCIA

ART NOUVEAU ROCKING CHAIRS FROM VALENCIA AND MURCIA

Julio Vives Chillida

Julio Vives Chillida, Fundació Caixa Vinaròs, juliovivesch@yahoo.es

RESUMEN

El objetivo de la comunicación es presentar visualmente un conjunto representativo de mecedoras de madera curvada que pueden calificarse de estilo modernista fabricadas en Valencia y Murcia alrededor del 1900-1936. Para ello se incluirán imágenes de ejemplares de dichas mecedoras así como de catálogos y anuncios de los distintos fabricantes. Estos, inspirándose en los modelos de Hermanos Thonet y de otras empresas vienesas de madera curvada, diseñaron mecedoras con toques de originalidad y que pueden calificarse aproximativamente como modernistas por su estructura y/o su decoración.

Palabras clave: Thonet, Mecedora, Modernismo, Art nouveau, Valencia, Murcia

ABSTRACT

The purpose of this communication is to show visually a representative group of bentwood rocking chairs that may be qualified as art nouveau style, made in Valencia and Murcia around 1900-1936. To this purpose we include images of rocking chairs and also images of catalogues and advertisements of different makers. Taking inspiration in the models of Thonet Brothers and other vienese bentwood makers, the enterprises of Valencia and Murcia designed rocking chairs with a touch of originality and they may be qualified approximatively as art nouveau for its structure and/or its decoration.

Keywords: Thonet, Rocking chair, Art nouveau, Valencia, Murcia.

La mecedora de madera curvada es un mueble peculiar porque sus formas evocan la función de movimiento para la que ha sido diseñada. *Hermanos Thonet, fabricantes de muebles de madera curvada de Viena, hicieron su primera mecedora –la nº 1- en 1860. En 1862 la exhibieron en la Exposición universal de Londres y a partir de entonces Thonet comenzó a diversificar las formas de las mecedoras, que se hicieron muy populares. Otros fabricantes de Austria-Hungría como Jacob & Josef Kohn (Moravia) y D.G. Fischel Hijos (Bohemia) reprodujeron en sus catálogos las mecedoras de Thonet e innovaron ofreciendo sus propios modelos. Los fabricantes de Valencia y Murcia se inspiraron en ellos para diseñar sus variadas mecedoras. En Valencia destacaron Salvador Albacar y Gil, Luis Suay Bonora, Ventura Feliu e Hijos, Joaquín Lleó e Hijos y Julio Benedito Verdel. En Murcia, con sede central en Cartagena, tenía su fábrica Alejandro Delgado y Cª, sucedido en los años veinte por Fernando Delmás y Cª.*

En la época del modernismo se hicieron ejemplares de este mueble que seguían dicho estilo por su estructura y /o su decoración. Por su estructura, particularmente cuando por la continuidad lineal de la madera o por sus curvas se asemejan a las formas del art nouveau. Por su decoración pueden presentar motivos art nouveau o más geométricos y abstractos, tipo Secession vienesa. En esta comunicación reproducimos en imágenes mecedoras modernistas originarias de Valencia y Murcia, elaboradas entre 1900 y 1936 aproximadamente, indicando su fabricante. En conjunto una muestra representativa de las penetración de las formas modernistas, incluso de forma tardía, en el mobiliario de uso corriente en el arco mediterráneo en aquella época.

La catalogación por lo que hace referencia a la identificación de las mecedoras se ha hecho a partir de imágenes de catálogos comerciales o de fábrica, de anuncios, carteles y patentes consultables en el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial. Esta es la única metodología disponible porque los fabricantes de Valencia o Murcia no marcaban sus productos como hacían frecuentemente los fabricantes de Viena. Excepcionalmente en las mecedoras de Ventura Feliu se pueden leer las palabras grabadas "patente Feliu" o se puede encontrar una placa en una mecedora indicando que es de Luis Suay (Valencia). En algunos casos las placas metálicas corresponden al vendedor y no al fabricante. También se muestran mecedoras de fabricante desconocido. En principio cuando la mecedora en cuestión solamente era producida por un fabricante el catálogo es un elemento suficiente para determinar la autoría y este es el caso de la mayoría de las mecedoras expuestas en estas páginas.

La madera empleada para la construcción de las mecedoras es el haya en todos los casos y la sección de las barras de madera es redonda u ovalada no rectangular. La sección rectangular se impuso paulatinamente en las mecedoras fabricadas despues de la Guerra Civil. La unión

Fig. 1. Mecedora nº 6 de Salvador Albacar.

Fig. 2. Fotografia de Darblade. Torrevieja. Archivo del autor.

Fig. 4. Anuncio de mecedora de Ventura Feliu.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |543-550 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Fig. 3. Mecedora nº 7 de Ventura Feliu e Hijos.

Fig. 5. Mecedora nº 2 de Ventura Feliu e Hijos.

Fig. 6. Mujer leyendo. Interior de una casa de Barcelona (1900 ca.).

Fig. 7. Mecedora de Joaquin Lleó e Hijos.

de las piezas de madera es con tornillos no con cola y los asientos y respaldos son de rejilla tejida a mano a la manera tradicional en seis hiladas. Este era un trabajo que realizaban normalmente las mujeres en las fábricas o en sus casas como puede verse en la película sobre la fábrica de Ventura Feliu de 1929. Las mecedoras hechas en Valencia (y también en Murcia) tienen, entre otras peculiaridades respecto a las mecedoras vienesas, la de presentar una pieza de refuerzo en forma de U (la forma de un arco invertido) en la parte inferior del asiento y que nosotros hemos llamado "estabilizador valenciano". Esta pieza no se encuentra en ninguno de los otros fabricantes europeos de mueble curvado.

A continuación se exponen las mecedoras indicando su fabricante. Las fotografías de las mecedoras se han tomado en el Espai Corbat de la Fundació Caixa Vinaròs.

1.- SALVADOR ALBACAR y GIL (VALENCIA). Con fábrica en el Camino del Grao nº 31 y tienda en la Plaza Emilio Castelar nº 8, de Valencia fue uno de los más importantes fabricantes de muebles curvados del país. También tuvo tienda en el nº 10 de la ca-

Figura 8. Cartel publicitario de Hijos de Joaquín Lleó, sd.

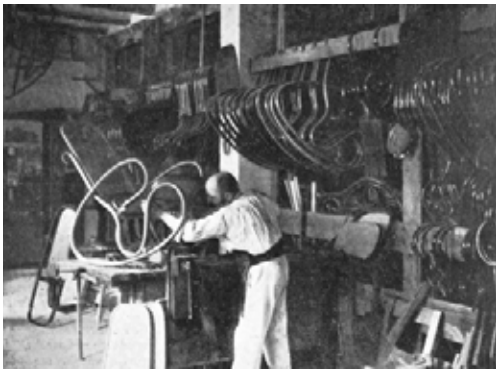


Fig. 10. Trabajador montando una mecedora. Fábrica de Luis Suay, 1911.

lle Balmes de Barcelona entre 1911 y 1917 aproximadamente. Su fábrica de Valencia fue visitada por Alfonso XIII en 1905 y Albacar le regaló al Rey una mecedora especial tapizada en cuero. Entre sus mecedoras puede considerarse modernista este modelo –nº 6 del catálogo- [Fig. 1] por la pieza lateral en espiral que termina en un lazo. Se encuentra en el catálogo de Albacar de 1911. Hay una conocida fotografía del historiador del arte Feliu Elias en su estudio de Barcelona reposando en una mecedora de este modelo tomada por el fotógrafo Frederic Ballell.

Fig. 9. Mecedora de Luis Suay.

Fig. 11. Mecedora de Luis Suay.

2.- VENTURA FELIU E HIJOS (VALENCIA). Con fábrica en la calle San Vicente nº 302 de Valencia, Ventura Feliu Rocafort fue Vicepresidente segundo de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y sus hijos, desde 1916, siguieron al mando de su gran fábrica. En 1926 murió uno de los hijos y desde ese año la empresa se llamó "Hijo de Ventura Feliu". Las mecedoras que se muestran son la nº 7 con la llama-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |543-550 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Fig. 13. Mecedora nº 150 de Julio Benedito.

Fig. 14. Anuncio de Alejandro Delgado. Revista Mercurio 1907.

Fig. 16. Anuncio de mecedoras de Alejandro Delgado, Revista Mercurio, 1911.

da "curva de anguila" (patente de 1906) que se asemeja al *coup de fouet modernista y que conserva los rizos al final de los montantes del respaldo [figs. 3 y 4] y la nº 2 de particular interés debido a su continuidad lineal en los laterales, formados por una sola pieza de madera curvada lo que le da una especial agilidad estética [figs. 5 y 6]. Ambas piezas se encuentran en las páginas del catálogo de Hijos de Ventura Feliu de 1924.*

Fig. 12. Mecedora nº 159 de Julio Benedito.

Fig. 15. Mecedora de Alejandro Delgado.

3.- JOAQUÍN LLEÓ E HIJOS (VALENCIA). Calle Isabel la Católica nº 9 y 11. Se trata de un modelo patentado en el que la espiral de los laterales continúa por detrás del respaldo para formar el apoyabrazos [fig. 7]. Se ha podido identificar a partir de un cartel publicitario [fig. 8] dado que no se conoce todavía catálogo alguno de Joaquín Lleó. Puede verse este ejemplar de mecedora en una postal del vestíbulo del Hotel Palace de Valencia.

Fig. 17. Mecedora de Alejandro Delgado.

Fig. 18. Detalle decorativo de la mecedora de la Fig. 17.

Fig. 19. Mecedora de fabricante desconocido.

Fig. 20. Mecedora de fabricante desconocido.

Fig. 21. Mecedora de fabricante desconocido.

4.- LUIS SUAY (VALENCIA). Arrancapinos 27. La empresa paso en un momento determinado a manos de José Jimeno Lassala como sucesor de Luis Suay, propietario del edificio neogótico que el arquitecto Francisco Mora (1873-1961) hizo en la Plaza Emilio Castelar de Valencia. Las mecedoras que se muestran son la nº 26 [fig. 9 y 10] y nº 42 [fig. 11] de su catálogo de 1910. Es característica de ambas la continuidad lineal de la pieza que forma el

lateral, al estilo de las mecedoras modernistas de la casa Kohn de Viena diseñadas por el arquitecto Gustav Siegel pero la nº 42 destaca por su modernidad de diseño en el estilo de las mecedoras llamadas "huevo" por sus formas.

5.- JULIO BENEDITO VERDEL (VALENCIA). Patraix (Hort de Pontons). Son los modelos nº 159 [fig. 12] y 154 [fig. 13] del catálogo de Julio Benedito de 1932. Así como la primera mecedora destaca por la decoración del respaldo en forma ovalada, con una hoja de palmera formando la pieza entre el asiento y el respaldo, la segunda, de decoración más geométrica, se caracteriza por la rosa al *Glasgow Style que preside la parte alta del respaldo.*

6.- ALEJANDRO DELGADO Y Cª (MURCIA). Con casa central en Cartagena, [fig. 14] tenia mercado en toda España, particularmente en Barcelona y Madrid. Fernando Delmás fue el sucesor de Alejandro Delgado en la empresa en los años veinte. Los modelos que aquí se presentan de acusado carácter modernista y continuidad lineal se han identificado a partir de diversos anuncios de la Revista *Mercurio (figs. 15, 16, 17 y 18]. No hemos podido disponer de un catálogo de Alejandro Delgado cuya existencia se conoce.*

7.- OTROS FABRICANTES. Con los fabricantes de Valencia y Murcia mencionados no se termina el elenco de productores de muebles de madera curvada que hacían las populares mecedoras. Hacian mecedoras Alejandro Parra, Vicente Crespo o Vicente García Miralles en Valencia. Por otra parte, también pueden considerarse modernistas hasta cierto punto las mecedoras de cualquier fabricante que presentan círculos en los laterales, muy extendidas en aquellos años. Se encuentran también ejemplares cuyo fabricante es desconocido. Reflejamos aquí los modelos más peculiares que pueden calificarse aproximativamente como modernistas por sus formas curvadas [figs. 19, 20 y 21]. En otro lugar -en el catálogo de mecedoras de la Fundación Caixa Vinaròs- hemos hecho una clasificación más amplia, no excluyente de las mecedoras, incluyendo la modalidad de mecedoras *streamline* que presentan una línea aerodinámica, evocando con la intención explícita de sus formas la función de movimiento para la que han sido diseñadas. Las mecedoras de este apartado pueden clasificarse también en este sentido.

BIBLIOGRAFÍA

ALBACAR, Salvador, (1911) *Fábrica de muebles de madera curvada*, Catálogo de 1911.

BENEDITO VERDEL, Julio, (1932) *Muebles curvados*, Catálogo de 1932.

CANDILIS, George (1980); *Muebles Thonet. Historia de los muebles de madera curvada*, Barcelona: Gustavo Gili.

"Cómo se hace una mecedora", *Por esos mundos*, Diciembre de 1911. [fábrica de Luis Suay].

Espai corbat, Fundació Caixa Vinaròs: http://www.fundaciocaixavinaros.com/ca/home/espai-corbat.html.

GARCÍA MIRALLES, Vicente (1931), *Manufactura de muebles curvados*, Valencia, catálogo de octubre de 1931.

"Gran Fábrica de muebles de madera curvada de don Salvador Albacar. Valencia", *Revista Ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros*, 1905, pp. 423-425.

HIJOS DE VENTURA FELIU (1924), *Fábrica de muebles encorvados*, Valencia, Catálogo de junio de 1924.

LECUONA, Manuel, MARTÍNEZ TORÁN, Manuel, (1998) "Encant i procés modernitzador del moble corbat", a: Manuel Muñoz, *El modernisme a la Comunitat Valenciana*, València: Diputació de València, Centre Cultural La Beneficència, 1998, pp. 155-181.

MARTÍNEZ FERRANDO, E. (1933), "El Mueble Curvado", en: *Cuatro Industrias Valencianas de abolengo*, Valencia: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, 1953 (Reedición del libro de 1933).

MARTÍNEZ TORÁN, Manuel, (s.d). *Diseño y mueble en Valencia (1881-1936),* Valencia: Sendemà Editorial, ebook/Libro electrónico.

OTTILINGER, Eva, (HG.) (2003), *Gebrüder Thonet. Möbel aus gebogenem Holz*, Wien: Bohlau.

RENZI, Chiara Carafa; RENZI, Giovanni; THILLMANN, Wolfgang (2006); *Sedie a dondolo Thonet*, Milano: Silvana Editoriale.

STEVENS, W.C.; TURNER, N.; (1972), *Manual del curvado de la madera*, Madrid: Publicaciones de A.I.T.I.M.,

(traducción del Dr. Ingeniero de montes Ricardo Velez Muñoz) .

TRILLA S.A. Editorial cinematográfica, *Hijo de Ventura Feliu. Pelicula viviente sobre la fábrica de muebles curvados*, Barcelona, abril de 1929. Filmoteca de Catalunya.

VEGESACK, Alexander von, (1997) *Thonet. Classic Furniture in Bentwood and Tubular Steel*, with text by Brigitta Pauley and Peter Ellenberg, London: Hazar.

VIVES CHILLIDA, Julio, (2006), *Jacob & Josef Kohn: una mirada desde Barcelona. La casa de muebles Kohn en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: madera curvada, historicismo y modernismo*, Barcelona: La Plana, 154 pp. ISBN 84-934664-8-4.

--- "La imagen de la fábrica de muebles curvados *hijo de Ventura Feliu* (Valencia)", comunicación en las "XII Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial"-*Diseño, imagen y creatividad en el patrimonio industrial*-, Gijón, 30 de septiembre-2 de octubre de 2010, 2011, pp. 337-349.

---"Technology and design in the evolution of industrial bentwood procedures", poster presentado al 39th Congress del ICOHTEC (International Committee for the History of Technology), Barcelona (ETSEIB), 10-17 de julio de 2012.

--- (2013), *Catàleg de la col.lecció de balancins*, Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs, ISBN: 978-84-941093-2-4.

---(2014) *Mecedoras de Viena. Atlas visual*, Editorial Lulu.com (print on demand), ISBN: 978-1-291-78793-1

---"Salvador Albacar: un mueblista valenciano en Barcelona", *Res Mobilis*, Oviedo University Press, vol. 4, número 4, 2015, pp. 110-125.

---"El moble de fusta corbada i el modernisme a la Barcelona del 1900", II *Coup de Fouet international Art Nouveau Congress*, 25-28 de juny de 2015, en prensa.

WANDOSELL FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, Gonzalo, "Un ejemplo de industrialización en Murcia en el Siglo XIX: Alejandro Delgado y CÍA, Sociedad en Comandita", *MVRGETANA*. ISSN: 0213-0939. Número 134, Año LXVII, 2016. Pág. 119-132.

WEISS, Anton (Bearbeiter); WEISE, Peter (Betreuer), (1979); *Der Schaukelstuhl. Seminar am Lehrstuhl für Entwerfen, Raumgestaltung und Sakralbau*. Prof. F. Kurrent.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MUSEO CERRALBO, MODERNISMO A PESAR DEL HISTORICISMO

CERRALBO MUSEUM, MODERNISM DESPITE THE HISTORICISM

Cecilia Casas Desantes, Cristina Giménez Raurell

Cecilia Casas Desantes, Museo Cerralbo, cecilia.casas@mecd.es
Cristina Giménez Raurell, Museo Cerralbo, cristina.giménez@mecd.es

RESUMEN

El Museo Cerralbo preserva ambientes originales del cambio de siglo, en los que predomina un gusto historicista con abundantes referencias al Barroco. Los espacios domésticos, sociales y museográficos de este palacio diseñado por el Marqués de Cerralbo y su familia para vivir en sociedad y exponer su rica colección privada no parecen dejar espacio para el vibrante estilo modernista de la época. Sin embargo la innegable fuerza del Modernismo hace su aparición en multitud de detalles decorativos y también en elementos de la colección legada. Un Modernismo que se filtra inadvertidamente en la cultura material de esta conservadora familia del cambio de siglo, y que hoy nos proporciona un interesante objeto de estudio y nos habla de la generalización del estilo, su traslado a la cultura de masas y también de su presencia en objetos de prestigio. Rastrear el estilo modernista en el Museo Cerralbo aporta nuevos y fascinantes puntos de vista sobre las colecciones y su historia.

Palabras clave: Palacio, coleccionista, interiores, decoración, cerámica, hidráulico,

ABSTRACT

Cerralbo Museum preserves late 19th Century original interiors, with the decorative predominance of the historicism and profuse references to the Baroque. Domestic, social and museographic interiors of this palace designed by Cerralbo Marquis and his familiy to live in society and exhibit their rich private collection don't seem to let any space to the vibrant modernist style of the moment. However, the undeniable strength of the Modernism appears in several decorative details as well as in elements of the legated collection. A Modernism that gets infiltrated in the material culture of this conservative family of the late 19th Century, and that now provides us an interesting case study about the generalization of the style, its translation to the mass culture, and its appearance in some prestige pieces. Searching the modernist style in Cerralbo Museum brings new and fascinating points of view about the collections and its History.

Keywords: Palace, collector, interiors, decoration, ceramics, hydraulic

1. UN DISEÑO HISTORICISTA PARA UNA COLECCIÓN DE FINALES DEL XIX

Don Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo, es una figura prominente en el marco del coleccionismo español de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Aristócrata, senador del Reino por derecho propio, político carlista y representante de don Carlos de Borbón en España, diputado a Cortes en diversas ocasiones, historiador y arqueólogo, muchas son las facetas de un hombre con una personalidad excepcional y una gran voluntad de trabajar por su nación. Conservador, tradicionalista, profundamente religioso y gran admirador del pasado glorioso de su patria, su filantropía tiene su mayor ejemplo en su legado testamentario de 1922, mediante el que hace donación al estado español de la planta noble de su palacio y todas las colecciones en ella contenidas. Sería su hijastra Amelia del Valle la que completaría con su abnegado trabajo y su legado de 1927 la adquisición del edificio completo por parte del estado. Gracias a esto hoy podemos disfrutar, a través del actual Museo Cerralbo,

Figura 1.Vista de una de las Galerías de la planta noble del palacio Cerralbo, hoy Museo Cerralbo.

dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, una ventana hacia las décadas finales del siglo XIX y las primeras del siglo XX, hacia sus usos y costumbres cotidianas, y también hacia una época histórica fascinante en la que la modernidad irrumpe en nuestras vidas.

Todo comienza con el matrimonio de Enrique de Aguilera con Inocencia del Valle y Serrano en 1871. La viuda aporta dos hijos de su matrimonio anterior, aproximadamente de la edad de Enrique. Años después Enrique se convierte en Marqués de Cerralbo y hereda, además de multitud de títulos nobiliarios, las ricas rentas de su abuelo. Esto le permite comenzar a acumular, en su piso de la calle Pizarro de Madrid, una gran cantidad de colecciones en cuya adquisición demuestra sus preferencias personales. Los diversos viajes por Europa en familia van perfilando una afición común, el arte, y una idea de futuro: la de un museo particular que después pudiera ser donado al estado. Con el paso de los años la colección comienza a superar el espacio disponible en Pizarro, por lo que la familia comienza a hacer realidad la soñada empresa común.

Así, se adquiere un solar en el moderno barrio de Argüelles, uno de los ensanches de Madrid junto con el barrio Salamanca. El barrio elegido demuestra que el Marqués de Cerralbo, pese a su afición por el pasado y su personalidad conservadora, era un hombre de su tiempo, interesado en los avances tecnológicos y en las comodidades que la vida moderna comenzaba a ofrecer a los ciudadanos con posibles: luz eléctrica, agua corriente, alcantarillado, iluminación pública en las calles, líneas de teléfono y transporte público, ya que el barrio disfrutaba de la primera línea de tranvía de Madrid y estaba muy cerca de la Estación del Norte.

Entre 1883 y 1893 se lleva a cabo la construcción, terminación y decoración del inmueble, un *hôtel particulier* que fue ínte-

Figura 2. Bandeja de tocador para joyas en plata. Nº Inv. 08662, hacia 1900.

gramente diseñado por Enrique de Aguilera, y que fue construido por varios arquitectos. El edificio fue concebido como vivienda familiar, expositor de colecciones, y espacio de representación en el que recibir a la alta sociedad y a la intelectualidad del momento. De esta forma, la planta primera o entresuelo albergaba las estancias de habitación, mientras que la planta segunda o noble está concebida como un auténtico museo. En ella se alternan espacios sociales, como el Salón de Baile o el Comedor de Gala; salas revestidas con una decoración temática, pretexto para exponer colecciones, como por ejemplo en la Sala Árabe o el Salón Vestuario; y auténticas salas de exposición, como ocurre con las Galerías o el Salón Estufa.

Gracias a las labores de recuperación de ambientes originales desarrolladas por el actual equipo en los últimos 15 años, el Museo Cerralbo conserva para el presente estos espacios domésticos, sociales y museográficos, con especial acento en preservación de los revestimientos decorativos originales: papeles pintados, estucos pintados, telas, zócalos, lienzos aplicados a paredes y techos, pavimentos de *parquet*, piedra natural y baldosa hidráulica… Un auténtico marco decorativo y expositivo, diseñado al efecto por Cerralbo para acoger tanto a sus invitados como a su familia y su colección.

2. EL MODERNISMO SE ABRE PASO EN EL PALACIO

El estilo del edificio, ajustado a su gusto historicista y ecléctico, no muestra aparentemente muchos signos del Modernismo contemporáneo. El ambiente decorativo y escenográfico de las salas del museo diseñado por don Enrique nos remite en pocas ocasiones a este estilo vibrante, orgánico y sensual, pues, en general, están plagadas de referencias barrocas. El piso segundo, noble o principal toma el historicismo como elemento temático principal para desarrollar una decoración y un ambiente museográfico propio de los museos decimonónicos, en el que hasta las vitrinas de época hacen guiños al adusto Barroco español o al dorado Barroco francés.

Tampoco remiten al Modernismo los espacios domésticos dispuestos en el Piso Entresuelo y habitados hasta 1927, ya que pese a su profusión decorativa, son de un gusto bastante conservador tanto en el diseño de interiores como en la elección de muebles y objetos decorativos. Excepto por ciertos guiños a la modernidad, como la presencia de una radio, un teléfono o un calendario con una fecha reveladora, la impresión que producen es la de pertenecer a un interior que muy bien podría remitir a los años 60, 70 u 80 del siglo XIX.

Figura 3. Detalle del pavimento hidráulico del Salón Chaflán del Museo Cerralbo. Nº Inv. 29076, 1891-93.

Sin embargo, la familia Cerralbo no pudo evitar dejarse seducir por algunos brillantes exponentes de esta estética tan presente en toda Europa. No cabe duda de que la generalización del estilo debió alcanzar cotas muy altas, estando así presente en prácticamente todos los objetos de consumo ofrecidos al gran público, desde el mobiliario doméstico al material de escritorio, desde la indumentaria a los objetos de uso personal, desde las tarjetas postales a las lámparas, pasando por todo tipo de productos destinados al acondicionamiento de las viviendas.

Buen ejemplo de este Modernismo de gran consumo es la bandeja de plata con decoración marcadamente vegetal y orgánica, con líneas curvas y flores de cuatro pétalos, que fue durante mucho tiempo considerada parte de un juego de escritorio. No obstante, su decoración marcadamente floral y los tres alveolos en los que está compartimentada nos hablan de un uso más femenino.

En efecto, se corresponde con la tipología de bandeja de tocador, pieza de los abundantes juegos de tocador femeninos en la que se depositaban las piezas del aderezo cotidiano una vez acabada la jornada o al cambiar de *toilette* o estilismo. Así, recientemente identificada y catalogada como una bandeja para joyas o *pin-tray*, esta pieza pertenecería a uno de los miembros femeninos de la familia, probablemente a Amelia del Valle y Serrano. La pieza presenta un marcaje en anverso: "VILLAZON" Y "916". El primer punzón se refiere sin duda al fabricante o comerciante, pendiente de identificar, y el segundo, a la ley de la plata, que es de 916 milésimas según la legislación vigente en el siglo XIX. Su cronología estaría entre fines del siglo XIX y principios del XX, ya que el estilo se popularizó y pervivió durante décadas. Si bien no se han identificado en las colecciones del Museo objetos que pudieran pertenecer al mismo conjunto de elementos de tocador, es muy posible que la pieza escapase a la disposición testamentaria referente a la plata de uso doméstico, que debía ser vendida para cubrir gastos. Estos nos indica que quizá hubo muchos otros objetos cotidianos de carácter modernista que no hayan llegado hasta nuestros días debido a disposiciones testamentarias o a no ser considerados mu-

Figura 4. Busto femenino del Salón Chaflán del Museo Cerralbo (izq.). Nº Inv. 03641. Busto de niña del Salón Confianza (dcha.). Nº-Inv. VH0510. 1900-1920.

seables en las agitadas décadas centrales del siglo XX, entre 1927 y los años 40.

Pero además, destacaron en arco mediterráneo ciertas producciones decorativas de gran calidad y prestigio que tuvieron en el Modernismo su mayor punto de apoyo. La decoración de interiores catalana alcanzó cotas de gran vanguardismo, al nivel alcanzado en otros focos europeos en los que el Modernismo bullía y se enriquecía. El Salón Chaflán del Museo Cerralbo, concebido como un *parlour* en el que las damas invitadas a las *soirees* y a los bailes pudieran descansar y hacerse confidencias, presenta un pavimento original que, pese a estar parcialmente cubierto por una alfombra, no pasa desapercibido al ojo observador. Este pavimento de baldosa hidráulica cubre un área de casi 40 m2, fue diseñado por Josep Pascó (1855-1910) para la firma catalana Escofet, Fortuny y Cía, y aparece en la página 148 del catálogo comercial de la firma publicado en 1891.

Este prestigioso artista, escenógrafo, ilustrador, diseñador y decorador, que llegó a ser profesor de Dibujo y Artes Decorativas aplicadas a la Industria en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Barcelona y director artístico de la revista Hispania, es conocido por proyectos como la casa de Ramón Casas i Carbó, pero también diseñó la fachada de la sede de Escofet y fue medalla de oro en las Exposiciones Universales de Barcelona (1888) y París (1889). En este catálogo de 1891 colabora con Alexandre de Riquer. Muchos de los diseños de Pascó seguirán vigentes durante años incluso a pesar de la publicación de otros catálogos, en los que también colaboraría hasta su muerte en 1910, lo que prueba la gran aceptación y vigencia de sus motivos decorativos. El diseño es de marcado estilo *japonisme*, con motivos florales esquemáticos y referencias al origami e incluso a las labores azulejeras hispano-moriscas. En el Museo Cerralbo, la composición inicialmente cuadrangular de este pavimento es adaptada a la planta achaflanada de la sala gracias al relleno de las baldosas de fondo, de color gris. La elección de este modelo del catálogo no parece casual: la sala expone gran cantidad de piezas asiáticas y *chinoiseries* europeas, por lo

Figura 5. Alegorías de la Primavera, el Verano, el Otoño y el Invierno. Museo Cerralbo, Nº Inv. 04073-04076. 1891-93.

que el pavimento no hace sino reforzar la idea decorativa de conjunto.

Escofet, Fortuny y Cía era una fábrica pionera en la comercialización de este tipo de pavimentos que serían seña de identidad del Modernismo catalán y un producto de auténtico lujo decorativo en la época. El marqués de Cerralbo y su familia habrían tenido la oportunidad de conocer sus famosas producciones en la Exposición de Barcelona de 1888. El palacio hoy Museo Cerralbo comienza su construcción en el año 1883 y se da por finalizado en 1893, por lo que la familia estaría durante toda esa década muy atenta a las novedades y modas decorativas, planificando no sólo la distribución de estancias, sino también la decoración de interiores de su futuro hogar, fase que inician ya a principios de la década de los 90. Y es precisamente en 1891 cuando Escofet Fortuny y Cía abre una sucursal en Madrid y publica el catálogo Álbum artístico. La familia Cerralbo está adquiriendo la última moda en pavimentos, y con ella, un fragmento de la historia del Modernismo en nuestro país, que además se ha conservado en su contexto original.

Tampoco la escultura del palacio Cerralbo escapa al influjo modernista. En el mismo Salón Chaflán una escultura femenina de busto, obra de Aristide Petrilli (1868-1930?), hace una innegable referencia al estilo modernista en su versión más seducida por la reinterpretación de estilos pasado, en este caso Neorenacentista. Firmada por el autor y realizada entre 1900 y 1920 en diferentes piedras duras, la languidez y belleza del personaje, y la sugerencia de movimiento concuerdan más con el prototipo de mujer-objeto modernista que con la afirmación de la personalidad individual y la frontalidad típicas del Renacimiento. Petrilli se formó en la Academia de Bellas Artes de Florencia y se especializó en la realización de monumentos funerarios. Sabemos que estuvo presente en la Exposición Universal de París de 1900, y fue, como sus contemporáneos Vittorio Caradossi y Antonio Frilli, un escultor de estilo elegante que trabajaba al gusto de la sociedad acomodada del momento, seducida por el italiano estilo Liberty. El Museo Cerralbo conserva también una obra de Frilli, un busto de niña sonriente tocada con capota, que preside una de las mesitas del Salón Confianza, el *parlour* de diario de la familia.

Figura 6. Dos de los ocho módulos cerámicos de procedencia arquitectónica custodiados en el Museo Cerralbo. Nº Inv. VH 7547 y VH 7543.

También a nivel pictórico conserva el Museo Cerralbo ejemplos que, a pesar de su indudable personalidad, ya que fueron encargados por el propio Marqués, no dejan de hacer referencia al nuevo lenguaje visual imperante en Europa. Enrique de Aguilera y Gamboa, además de coleccionista ejerció de mecenas en numerosas ocasiones, facilitando desde excavaciones arqueológicas ajenas (caso de Ciempozuelos) a la carrera de artistas, en este caso de pintores jóvenes que iniciaban su dura lucha por el triunfo en el difícil contexto de la pintura académica española de finales del siglo XIX. Los entonces jovencísimos Máximo Juderías Caballero y José Soriano Fort no tendrían una carrera demasiado afortunada, pero sí tuvieron la gran oportunidad de decorar el maravilloso palacio de la familia Cerralbo.

En sus obras, de un marcado academicismo, observamos guiños a las nuevas tendencias pictóricas europeas *fin-de-siècle*: el tratamiento de la luz en diferentes horas del día, la representación de escenas costumbristas (pinturas de Salón Chaflán), la brillantez de las decoraciones de fantasía historicista y orientalista (techo del Salón de Baile)… Y por supuesto, también hay indudables referencias al Modernismo, como en el caso de los lienzos de las cuatro estaciones dispuestos en las traseras de las puertas del Salón Imperio. Estamos de nuevo ante un *parlour*, en este caso de ambiente marcadamente decimonónico, pero sin abandonar el historicismo, ya que remite al estilo del Imperio francés de hacia 1800.

La sala, muy femenina en colores y superficies decorativas, está pensada para ser cerrada y guardar la privacidad de las conversaciones. Sería entonces cuando se apreciarían los cuatro lienzos de las estaciones. Obra de juventud de Máximo Juderías Caballero (1867-1951), realizadas por tanto antes de su marcha a París, destacan especialmente las alegorías del Invierno y la Primavera. En la primera, la figura alegórica femenina está representada de perfil, pensativa, y sus ropajes trazan una hermosa línea helicoidal. A pesar del paisaje helado, la naturaleza se abre paso en la composición a través de un arbusto cuyas ramas desnudas y cubiertas de nieve conforman un bello patrón vegetal. En

el caso de la segunda, la Primavera, se representa un fresco movimiento de los brazos y el cabello de la figura, rodeada de flores y verdor. El tratamiento de estas figuras femeninas alegóricas, de gran atractivo y no exentas de cierto erotismo, con reminiscencias clásicas y un lenguaje muy depurado, hace sin duda referencia al estilo modernista. Parece que en el sobrio palacio Cerralbo el Modernismo hizo acto de aparición, o más bien fue tolerado, en ambientes femeninos con los que combinaba con mayor facilidad, merced a la presencia de colores más claros, motivos florales, y decoraciones más alegres.

No podemos dejar de mencionar los ocho interesantísimos módulos decorativos cerámicos, de carácter indudablemente modernista y con una finalidad claramente arquitectónica, que se han podido estudiar en el último año por el equipo técnico del Museo Cerralbo. Están formadas por un prisma cuadrangular, casi cúbico, y presentan sobre la superficie de cada una de sus cinco caras, pues una hace de apoyo, una estructura circular. Sobre ella, en altura, se alzan cuatro semicírculos que tienden a converger en el centro, pero interrumpen su trayectoria para apoyar sus vértices en un semióvalo azul que remata en curva la pieza. Este diseño visto de frente nos remite bien a un motivo vegetal (flor de cuatro pétalos de tono ocre) o bien a una cruz patada con un círculo en el centro. Técnicamente nos encontramos ante unos trabajos bastante interesantes, aunque el resultado final no sea de alta calidad, quizá porque se tratara de piezas realizadas en serie, a molde, y porque se sabía que no iban a contemplarse de cerca si es que estaban en partes altas de fachadas o techumbres. Hay que señalar que en el Modernismo se recuperaron muchas técnicas artesanales, como la del reflejo metálico que está presente en estos módulos, convirtiéndose de nuevo en técnicas de lujo y prestigio. No se observan firmas ni marcas en las piezas estudiadas, y probablemente no las encargó el Marqués, pues son pocas las obras en las que se pueda adivinar su gusto por esta estética modernista, como ya hemos avanzado.

Sin embargo no es de extrañar que el Marqués tuviera estas obras en su colección, posiblemente procedentes de algún edificio modernista madrileño. Don Enrique fue, entre una de sus múltiples facetas, un recuperador del patrimonio histórico, lo que se manifiesta en varias obras emblemáticas de la colección, como la barandilla de la Escalera de Honor de su palacio hoy Museo, que procede de las Salesas Reales o la sarga de 24 metros de largo, que cubrió el zócalo del cenotafio de Isabel de Braganza, obra de Zacarías González Velázquez. Creemos que estamos, pues ante piezas sueltas de una decoración que pudo rematar un tejado o cornisa, como algunas obras catalanas u otras partes de un edificio, como vemos en la madrileña Plaza de Canalejas, 3 o en el edificio de principios del siglo XX ubicado en el chaflán de la calle Serrano Jover con Princesa, muy cerca del Museo Cerralbo. Si pertenecieron a un edificio modernista madrileño podemos rastrear las obras de arquitectos de la época, ceramistas y talleres que recoge Perla más en detalle. Entre ellos, el que parece estar más próximo a esta estética es Antonio Palacios Ramilo (1874-1945), que trabajó en muchas de sus obras con el ceramista Daniel Zuloaga, pero parece claro que queda mucho por investigar para averiguar la autoría, funcionalidad exacta y procedencia de estos módulos cerámicos que brillan por su singularidad en las colecciones del Museo Cerralbo.

Para terminar, hemos de volver al apartado documental. El Archivo del Museo Cerralbo custodia una gran cantidad de correspondencia personal del Marqués y su familia, entre la que destaca por su carácter gráfico la colección de tarjetas postales de unos 2.000 ejemplares que se encuentran en proceso de descripción y estudio. En esta colección el estilo modernista aparece con cierta frecuencia, proveniente de varios países europeos, pero también del arco mediterráneo. La gran relación de Enrique de Aguilera, en su faceta de político tradicionalista, con los numerosísimos círculos carlistas valencianos y catalanes, es junto con los viajes aristocráticos de sus familiares y amigos, la causa principal de la presencia de estos bellos ejemplares en el Archivo del Museo.

Figura 7. Tarjeta postal enviada al marqués de Cerralbo desde Tarragona en 1903. Nº Inv. FF04640. Antes de 1903. 7547 y VH 7543.

En el caso que presentamos a continuación, un capellán afecto al Marqués le envía sus mejores deseos desde Tarragona el 14 de julio de 1903, quizá desde el propio Seminario Pontificio representado en el anverso de la misiva. Obra de la histórica imprenta barcelonesa Herederos de la Viuda Pla, y editada por J.A.N., esta tarjeta postal que combina imagen fotográfica con un hermoso diseño vegetal en verde menta, también firmado, es un fantástico ejemplo de la aplicación del Modernismo a los soportes gráficos más humildes.

3. CONCLUSIONES

Es indudable que la familia eligió algunos de estos objetos para satisfacer necesidades concretas y cotidianas, y la masiva presencia que llegó a tener estilo modernista en los objetos de consumo destinados al gran público hizo el resto. Así por ejemplo calendarios, tarjetas postales, soportes secundarios de fotografía y todo tipo de *ephemera* difícilmente escapaban a la uniformidad con el estilo imperante en el momento. En estos objetos cotidianos la delgada línea que separa el estilo historicista de ese Modernismo amante del pasado es muy difusa, pero siempre hay piezas que remiten inequívocamente a las pautas principales del movimiento.

Sin embargo, también parece claro que hubo manifestaciones artísticas y técnicas estrechamente relacionadas con el estilo modernista, concretamente con el desarrollado en el área levantina respecto a la decoración arquitectónica, que disfrutaron de un gran prestigio y que provocaron la elección deliberada de ciertas piezas que hoy forman parte del Museo Cerralbo. Este sería el caso del hermoso pavimento de baldosa hidráulica del Salón Chaflán, que constituye aún hoy en día una auténtica joya de la decoración de interiores. La conservación de los módulos cerámicos de procedencia arquitectónica también supondría una valoración positiva por parte de Cerralbo de una manifestación artística y decorativa de prestigio muy en boga en la época. Tampoco los jóvenes pintores protegidos por Enrique de Aguilera podían ser totalmente ajenos a las novedades aportadas por el estilo moderno. Estas piezas destacadas no son sino un ejemplo de una primera

toma de contacto con el Modernismo en las colecciones del Museo Cerralbo. Aunque la recuperación de ambientes originales es uno de los principales objetivos de la institución, las líneas de investigación más transversales, como esta, son siempre muy enriquecedoras a nivel histórico y artístico. A pesar del historicismo, el Modernismo ha dejado una huella imborrable en el palacio del Marqués de Cerralbo, lo que nos obliga a replantearnos muchas cuestiones sobre los modos de consumo de estas décadas alrededor de 1900, y sobre el carácter de nuestras colecciones. Una visión nueva, más amplia, y aún abierta, sobre el legado de la familia Cerralbo, en el que el gusto femenino y la recuperación de elementos patrimoniales toman una nueva consideración.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, T. y MARTÍNEZ E. (2006). "Los azulejos de la casa Garrigosa de Logroño, una muestra de Modernismo catalán", *Tradición y modernidad: la cerámica en el Modernismo. IX Congreso de la Asociación de Ceramología*. Esplugues de Llobregat. (29-31 oct. 2004). Ayuntamiento y Asociación de Ceramología. Esplugues de Llobregat, pp. 49-56.

AZCUE, L. (2009). «La escultura italiana del siglo XIX en Madrid y el coleccionismo privado (II) Prieto Tenerani, Scipione Tadolini, Giuseppe Lazzerini, Antonio Tantardini, Carlo Nicoli y otros escultores de finales del siglo XIX.». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.*

CASAS, C., HERRADÓN, M. A. (2013). Toilette. La higiene a finales del siglo XIX. Fundación Museo Cerralbo. Madrid, pp. 88-89.

ESCOFET FORTUNY [Firma comercial]. (1891). Álbum *artístico, Barcelona.*

GONZÁLEZ, L. (2011). La modernidad en el Museo: escultura de Aristide Petrilli. Pieza del Mes de febrero de 2011. Museo Cerralbo. Madrid.

PERLA, A. (1988). *Cerámica aplicada a la arquitectura madrileña*. Madrid: Consejería de Política Territorial. Dirección General de Arquitectura, Comunidad de Madrid.

ROSELLÓ, M. I. (2009). *La casa Escofet: mosaics per als interiors 1900. Escofet 1886. Barcelona, pp. 20-21.*

SUBÍAS, P. (2000) "La cerámica arquitectónica en Cataluña", La ruta de la Cerámica [cat. exp.] Sala Bancaja San Miguel, Castellón, del 1 al 31 de marzo de 2000. Bancaja, Castellón.

VILLOTA, N., CASAS, C. (2011) «Decoración arquitectónica en el Madrid del siglo XIX: el Museo Cerralbo y la dignificación de las artes decorativas». Madrid Histórico. Madrid, pág. 14.

LA CANCELA DE LA SEPULTURA DE CELIA LLORCA EN EL CEMENTERIO DE ÁGUILAS

THE GATE OF CELIA LLORCA'S BURIAL IN ÁGUILAS CEMETERY

Francisco José Fernández Guirao

Francisco José Fernández Guirao, Arquitecto. pacopepe0@hotmail.com

RESUMEN

La verja como creación artística, dentro de las llamadas artes industriales, y vinculada a la arquitectura, contribuye a transformar visualmente el espacio, acotándolo y compartimentándolo. Ofrece una triple función: por un lado protege o resguarda un recinto, le dota de ornato, decoro y presencia, convirtiéndose en un determinante visual. Así no es de extrañar que su uso, como elemento arquitectónico, se extendieraa la construcción de los nuevos cementerios.

El espacio funerario, eco del espacio habitado, vuelve a plantear las mismas consideraciones de ordenación, de ornato, y de representatividad, en el que la rejería cobra de nuevo protagonismo.

A pequeña escala, el cementerio de Águilas ofrece una más que interesante pieza artística, en el enterramiento de la familia Llorca. El trabajo de hierro y forja de la cancela modernista que delimita el reducido espacio de la losa sepulcral, refleja las grandes líneas del lenguaje formal del modernismo, en donde lo ondulante, la movilidad y una cierta idea del mundo vegetal trasladado al hierro, convierte la cancela en un muro de efectos móviles, en contraste con la sobriedad del resto del camposanto.

Palabras clave: Modernismo, Águilas, Cementerio, Cancela

ABSTRACT

The grave fence as an artistic creation, within the so-called industrial arts, and associated with architecture, helps to visually transform the space, demarcating and compartmentalizing it. This affords three functions: on the other hand it protects or safeguards an enclosure, offers it adornment, decoration and presence, creating a visual component. So it is not surprising that its use as an architectural element became widespread in the construction of new cemeteries.

The funerary space, echoes the inhabited space, restates the same management considerations, decoration, and representation, in which the ironwork gains a new role.

On a small scale, the Águilas cemetery offers an interesting piece of art in the burial ground of the Llorca family. Ironwork and forging of the modernist gate that delimits the confined space of the tomb, reflects the broad lines of the formal style of modernism, where undulation, movement and a hint of the plant world were transferred onto the iron, resulting in an effect of movement within the iron grilles in contrast to the sobriety of the rest of the churchyard.

Keywords: Modern Style, Águilas, Cemetery, wrought iron fence

1. ÁGUILAS Y SU CEMENTERIO

Águilas en las primeras décadas del siglo XVIII no era más que una ensenada con capacidad para acoger buques. Protegida por una torre artillada, en la población ya empezaba a predominar su función comercial respecto de la militar, originando el nacimiento de una villa de manera consciente y ordenada (GARCIA, 1992; 385).

Tras la Guerra de Sucesión Española tenemos noticias de que en 1728 José de Balaguer[1] construyó tres grandes almacenes para harinas, granos, pertrechos, etc. Además, y a su costa, una ermita dedicada a San José (MOROTE, 1741; 127). Esta pequeña ermita serviría tanto de lugar de culto como de enterramiento a las pocas familias de comerciantes dedicados a los embarques de cereales, que residían por temporadas en la Marina, y a la guarnición

Figura 1. De izquierda a derecha, Esther, Celia y Emilia Llorca Quintana, s.1914. Fotografía: familia Ipiens Llorca

de la torre atalaya que defendía la costa (DIAZ, 2005; sp). Se encontraba situada al pie del monte del castillo y frente al comienzo del camino de subida al mismo.

Dicha ermita se grafía en el plano de Sebastián de Feringan[2] de 1784 para una ciudadela en Águilas[3], y junto a ella es donde se sitúa el camposanto correspondiéndose a las calles de la Paz y San Juan (DIAZ, 1996; 24).

Posteriormente, en el plano de los muelles que se proyectan en el puerto de la nueva población de Águilas, de Jerónimo Martínez de Lara[4], fechado en 1784, el cementerio aparece proyectado más arriba de la calle de Lorca, hacia la glorieta del Doctor Calero (PAREJA, 1995; 232). Sería el primer cementerio construyéndose unos años después en la actual glorieta de San José, bendiciéndose en 1790 (CERDAN, 2003; 338). Se cumpliría así con la Real Cédula de 3 de abril de 1787 de Carlos III, que prohibió los enterramientos dentro de las iglesias y establecía que los nuevos cementerios se harían fuera de las poblaciones en sitios ventilados y distantes de las casas de vecinos.

El de Águilas sería en 1816, junto con el de Lorca, Campico de los López y Puerto Lumbreras, uno de los cementerios existentes en la jurisdicción de Lorca tras las Guerra de Independencia (MORENO, 2005; 315).

Las reducidas dimensiones de este primer camposanto, apenas 30 por 35 metros, y el crecimiento demográfico de la población, hicieron ver la necesidad de contar con un nuevo cementerio más amplio. Se iniciaron los trámites para su erección en 1855[5], levantándose finalmente sus tapias en 1865 en un solar cedido al Ayuntamiento por Alfonso Moreno López en 1859 entre las actuales calles de Manuel Azaña, al norte y Miguel de Unamuno, al sur; Blasco Ibáñez, al este; y Prosperidad, al oeste (DIAZ, 1996; 32).

Pronto se vio la necesidad de abordar la construcción de un nuevo cementerio, pues el de "*Las Asperillas*", como se conocía al antiguo por el topónimo del cerro donde se encontraba, era insuficiente. Se situaba dentro del casco urbano, y generaba serios problemas de salud pública. Así y con fecha del 23 de junio de 1894 la Comisión Provincial de Sanidad, a solicitud del Ayuntamiento, informa favorablemente del expediente de nueva construcción del cementerio, en conformidad con las normas que regulaban la materia. El diseño corrió a cargo de Juan Berné y Gris[6].

Inaugurado solemnemente el 10 de mayo de 1896, dos días después se efectuó

Figura 2. Celia Llorca, s.1920. Fotografía: familia Ipiens Llorca

el primer enterramiento, el de la niña de cinco años Isabel Ortega Carrasco. Se da la curiosa circunstancia de que se integraban en un mismo recinto, pero físicamente separados: un cementerio católico, otro civil y el británico[7].

2. CELIA LLORCA QUINTANA

Celia Llorca Quintana nació en Águilas el 1 de septiembre de 1899, siendo bautizada en la parroquia de San José, el 11 de octubre, como Celia María del Rosario Ángeles[8]. Fue la mayor de las tres hijas nacidas del matrimonio de Ángel Llorca Duarte (Orihuela s.1871 □ Madrid 1961), empleado de la McMurray's Royal Paper Mills Ltd[9]., y de Dolores Quintana Muñoz (Águilas s. 1874 □ Valencia 1940), que ejercía de Maestra Nacional e Inspectora de Primera Enseñanza[10].

La familia paterna procedía de Orihuela (Alicante) instalándose en Águilas como carpinteros de ribera a principios del siglo XIX, mientras que la materna era oriunda de Cuevas de Almanzora (Almería). Su abuelo Ramón Quintana Navarro[11], era profesor de Instrucción Pública en la propia ciudad. La familia vivía en el número 8 del Paseo de Parra[12] muy cerca de la fábrica donde trabajaba el padre.

Las tres hijas, Celia, Emilia y Esther, tuvieron una cuidada formación [Figura 1] y fueron, por expreso deseo de su madre, enviadas a estudiar a Murcia: Celia, magisterio; Emilia, farmacia y Esther física y química[13], instalándose la madre con las dos mayores en la capital. La fama de la belleza de Celia era notoria, como así lo atestiguan fotografías de época [Figura 2].

Acabados sus estudios, y a los 22 años, Celia enfermó a causa de unas fiebres tifoideas y falleció inesperadamente por septicemia en la casa familiar a las cuatro de la tarde del 12 de noviembre del 1921[14]. Apenas unos días antes de su boda con el profesor Fernando Ramón Ferrando[15] que había sido programada, el mismo día y de forma doble junto con su hermana Emilia[16].

Su muerte de manera abrupta y fulminante fue un trágico y doloroso suceso para la familia y que conmocionó a toda la villa de Águilas que acudió en masa al entierro celebrado un día después por el cura párroco de San José, Antonio Robles Herrero. Fue enterrada en el cementerio de Nuestra Señora de los Dolores, en una fosa de propiedad familiar[17], en el 4º cuartel, lado izquierdo de la calle de San Juan, 3ª fila con número de orden 17[18].

3. UNA CANCELA MODERNISTA

La reja modernista viene a reunir una serie de características de los periodos anteriores: por un lado, por la proximidad del periodo ecléctico del XIX, una influencia latente de formas medievales y de la estética rejera rococó del XVIII; por otro lado, un nuevo lenguaje formal en el que lo ondulante, la movilidad y una cierta idea de mundo vegetal trasladado al hierro, convierte la reja en un muro de efectos móviles y asimétricos; por último algunas innovaciones en cuanto al material (BONET, 2008; 62).

Dentro de esa renovación de las artes, hasta entones consideradas como menores, se encuentra la plena introducción de lo artesanal dentro del mundo de lo plástico. Las llamadas artes aplicadas e industriales, conjugan en su carácter pragmático los ornamentos plásticos, tomando entonces el relevo la línea curva y los adornos vegetales, alcanzando lo utilitario un refinamiento estilizado hasta entonces nunca visto.

Figura 3. Sepultura de Celia Llorca. Fotografía del autor.

Es dentro de esta nueva partitura en el trabajo del metal en donde se inserta nuestra pieza. Destaca la sencillez y elegancia de sus líneas, que contrastan vivamente con la austeridad del resto del conjunto del camposanto. De composición ciertamente simétrica y con cierta voluntad de movimiento, éste se manifiesta sobre el plano virtual que delimita el espacio de la inhumación [figura 3]. La cancela no obra aquí como superficie de cerramiento, ya que aunque delimitando el espacio, lo modula formando una fina red transparente por donde se filtrará la luz, entonando su ritmo y cambiando nuestra percepción de esta atmosfera sacra.

El motivo central de la composición es el arco de herradura tratado de modo modernista: acentuándose la flecha y reduciéndose la luz del mismo, se obtiene así esa forma tan característica de este movimiento. Del centro del arco nacen una serie de tallos curvos, a modo de radios, que van a morir en los barandales en forma de cabeza de serpiente. Esta reducción a formas básicas curvolineales, ya de por sí muy expresiva, se anima mediante una ornamentación de detalles florales y vegetales, de carácter superficial.

La escueta decoración de flores, estampadas en frío, y los palastros de esquina, de chapa lisa recortada, está realizada en láminas con espesores que oscilan entre los 1,5 y 2 mm. Estos detalles ornamentales repiten esquemas conocidos de margaritas de 8 pétalos; hojas de arce simplificadas; flores de cuatro pétalos en forma de cruz; y en las esquinas acantos muy estilizados [figura 4].

Desde el punto de vista métrico, sus dimensiones generales en planta son de 228 x 105,5 centímetros (con una altura máxima de 110 cm.), ligeramente superiores a los de la propia losa sepulcral. La fosa tiene unas medidas exteriores de 252 x 148 centímetros, y se encuentra enmarcada por un encintado de ladrillo dispuestos a canto colocándose en sus esquinas sillares de piedra arenisca.

En cuanto a su tectónica o materialidad, el hierro utilizado, en trabajo de forja, se corresponde con los comerciales de cuadradillo de 20 milímetros para los barandales principales o de esquina, cuadradillo de 14 mm., para los secundarios y centrales, y cuadradillo o tiradillo[19] de 12 mm., para el resto de piezas.

Todos los barandales terminan en punta de lanza, alternándose la punta de plano para los centrales y en forma de venablo, sin lengüeta, para las esquinas. En sus ex-

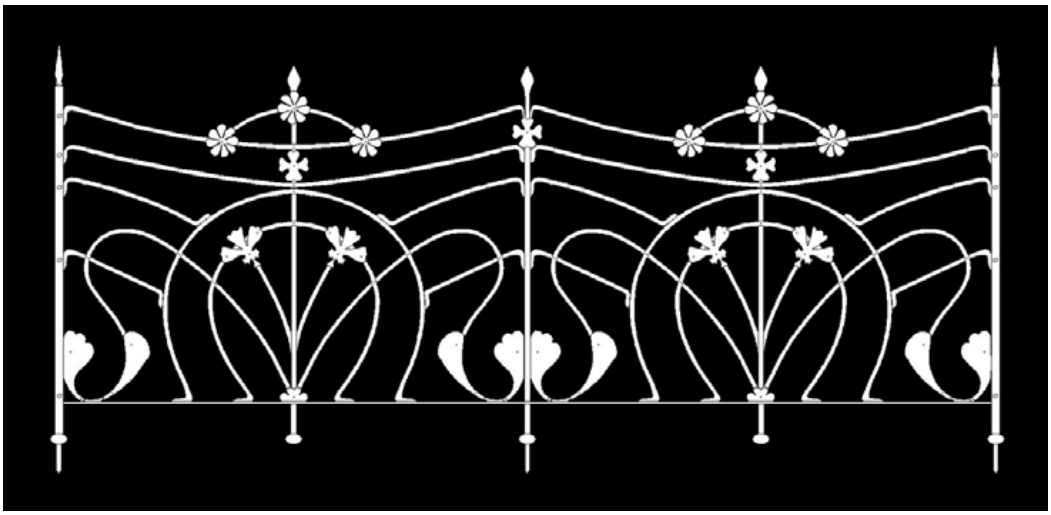


Figura 4. Cancela de la sepultura de Celia Llorca. Lateral. Dibujo del autor.

Figura 5. Detalle de sistema de ajuste o unión de las piezas. Fotografía del autor.

tremos inferiores, se terminan en forma de esfera ovalada maciza, que en el caso de las esquinas y el barandal central se prolongan en forma de espárragos de diámetro 14 mm., introduciéndose en sillares de piedra arenisca sirviendo de elementos de anclaje.

En el sistema de ajuste, unión de piezas, se combinan cuatro soluciones diferentes para el ensamble del hierro. En general se usa el roblonado para la unión de los distintos elementos, lo que proporciona esa curiosa forma en cabeza de serpiente en los encuentros [figura 5]. Dicho sistema se combina con el ensamblaje en las intersecciones o cruces para primar el carácter superficial del conjunto, sin elementos salientes distorsionantes. La soldadura se limita a la unión de los montantes verticales con la pletina plana continua inferior (28 x 7 mm.) y para el arranque del juego de dos barras que, a modo de tallos, nacen de la base del mismo. La unión de los dos módulos laterales con los frontales se realiza mediante tornillos, cerrándose en obra el conjunto, lo que indica que fue trabajada inicialmente en taller, trasportada a obra en cuatro piezas y montada posteriormente *in situ*.

El frontal de la fosa se indica y dignifica mediante una cruz sencilla, de tipo celta, con los brazos terminados en punta de lanza plana, roseta en su intersección y cruces menores remachadas en los encuentros [figura 6].

En cuanto a su datación se estima ésta en la primera década del siglo XX, sobre 1909 (CEGARRA y SÁNCHEZ, 2013; 184). Dicha fecha viene asignada por criterios de afinidad estilísticos ya que el modernismo

elegante de líneas curvas no se prolonga en nuestra región más allá de 1918, dando paso a un modernismo más monumental y rococó en el que abundan las guirnaldas de flores, precursor del novecentismo (CEGARRA y SÁNCHEZ, 2015; 14-15). Hay ejemplos similares en las rejas de balcones del edificio nº 9 de la calle Don Roque (s.1906), en la ciudad de Cartagena, de Tomás Rico Valarino.

4. CONCLUSIONES

La cancela, que puede datarse pocos años después de la defunción de Celia, y de la cual ignoramos su procedencia[20] no deja de sorprender tanto por lo singular de la historia que entraña, como por su diseño y ejecución.

A falta de alguna otra revelación que nos aporte más luces, mi hipótesis final es que, con la colocación de la cancela se cerraría el trágico y doloroso episodio familiar de la prematura muerte de su primogénita. Quiero pensar en un toque femenino en la elección del estilo y los motivos de la misma, con esa elegancia, fragilidad y personalidad que bien pudiera representar y recordar a la confinada. No se le colocó una valla, mero elemento separador del espacio para extraños, sino que se le dispuso una cuna para este último sueño, como si de una niña pequeña se tratara, la niña de mis ojos, que se acaba de acostar y a la que ya se le echa de menos…

En esta horas tristes, tan amargas,
de eternos días, pienso
en vosotros que os fuisteis para siempre.
Os llevo dentro
del corazón, oigo vuestras palabras,
y pensáis en mi pensamiento.
Hice para vosotros
en mi alma un vasto cementerio,
y está lleno de cruces
floridas mi recuerdo

Eliodoro Puche

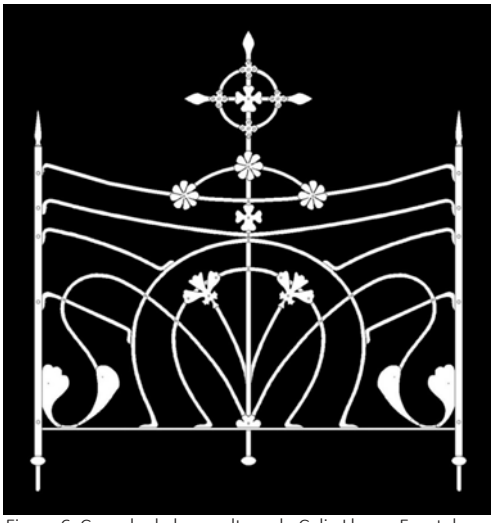


Figura 6. Cancela de la sepultura de Celia Llorca. Frontal. Dibujo del autor.

NOTAS

1 — José Balaguer fue administrador de Rentas Reales y Factor de las Reales Tropas de S.M. en Lorca y su partido. En el primer tercio del siglo XVIII era el principal propietario de los terrenos próximos a Águilas e impulsor del puerto, bien por cuenta propia o de la Real Hacienda (MOROTE, 1741; 43). Disponía igualmente y a un cuarto de legua del mar, de una casa fortaleza.

2 — Sebastián Feringán y Cortés (Báguena 1700 — Cartagena 1762). Ingeniero militar. Dirigió las obras del Real Arsenal de Cartagena, proyectó y dirigió las obras del Hospital Real de Marina y realizó todo tipo de trabajos, desde proyectos contra las inundaciones de Murcia y su huerta al informe sobre el estado de la fachada de la catedral de Murcia.

3 — El proyecto, no realizado, recoge uno anterior de 1756, redactado durante el reinado de Fernando VI y lleva el título de Primer proyecto para la construcción de una ciudad fuerte al pie del castillo de San Juan (PAREJA, 1995; 201).

4 — Jerónimo Martínez de Lara (Murcia 1750 — Lorca 1814). Carpintero, arquitecto e ingeniero militar.

Maestro mayor de Obras del Canal de Murcia, diseñó y dirigió el fallido pantano de Puentes (Lorca) y otras obras para poblaciones vecinas.

5 — Capitular del Ayuntamiento de Águilas correspondiente al 24 de mayo de 1855.

6 — Juan Berné y Gris era Ingeniero de montes. En 1895 era Ingeniero Jefe 2º supernumerario. El proyecto fue aprobado en la cantidad de 15 000 pesetas sobre un solar que vendió Eugenia Berné, familiar directo del ingeniero, por 2000 pesetas al ayuntamiento. La familia Berné vivía en la actual calle del coronel Paraje (DIAZ, 2006; 49).

7 — El cementerio británico, segundo de la región tras el desaparecido de Cartagena (1846-1874), es debido a la nutrida colectividad insular de la ciudad, principalmente hombres de negocios, empresarios mineros y del ferrocarril, y por extensión a otros grupos extranjeros. Está situado al norte del municipal y fue inaugurado en 1897. El primer enterramiento fue el de James William Gunter Williams, el 24 de marzo de 1897. Conserva actualmente una absoluta independencia respecto del general, marcado con una simple inscripción disponiendo puerta de acceso por el exterior manteniendo así las cláusulas del oficio de 28 de mayo de 1789 que autorizaba al primer cementerio protestante: "[…] poniéndose de acuerdo los protestantes en comprar un campo apartado y cerrarle con tapia, sin iglesia, capilla ni otra señal de templo o culto, se concederá el permiso a que se dirige […]".

8 — Libro de Bautismos de la Parroquia de San José de Águilas 1899-1900, página 546.

9 — Compañía británica exportadora de esparto activa en Águilas entre 1891 y 1930. Disponía entre otras instalaciones de una gran fábrica, la "Santa Natalia", frente al actual Club Náutico de la Playa de Levante de Águilas.

10 —Profesora de niñas en varias escuelas de la provincia de Granada en la primera década de 1900. Estableció en Águilas el colegio privado de niñas Sagrado Corazón de Jesús de Águilas obteniendo en 1913 una subvención de 60 pesetas mensuales en consideración a los éxitos que en la enseñanza viene obteniendo (ROLDAN, 2015; 64).

11 — Ramón Quintana Navarro (Cuevas de Almanzora s.1845- Águilas 13/05/1887). Masón, republicano y de ideas liberales fue edil durante la I República, y Procurador síndico en 1885. El poeta y dramaturgo aguileño de la generación del 98, Juan Lloret Gregori, le dedicó la que posiblemente sea su obra más importante "Margarita". Hay una calle con dicho apellido en Águilas que sugiere fue un homenaje de la ciudad a este prohombre (DIAZ, 2006; 19).

12 — Padrón de habitantes del ayuntamiento de Águilas. Quinquenio de 1915, páginas 148 y 149. La familia se trasladó después dela Guerra Civil a Valencia y finalmente a Madrid donde se establecieron.

13 — Dato a destacar el alto nivel cultural de la familia, y más considerando que el porcentaje de analfabetismo bruto en la Región de Murcia en la década de 1920 era del 74,7% (ROLDAN, 2015; 55). Las tres hermanas siguieron estudios de enseñanza superior cuando la presencia femenina en la universidad representaba tan solo el 3,5% del alumnado total.

14 — Libro de Defunciones de la Parroquia de San José de Águilas 1920-1924, página 77.

15 — Fernando Ramón Ferrando, quien fuera Catedrático de Física en la Universidad de Murcia, se casaría finalmente unos años después, en 1925, en Sagunto, con la filóloga y lexicógrafa María Moliner Ruiz.

16 — Emilia se casaría un año después, el 14 de junio de 1922, con el catedrático de Química Antonio Ipiens Lacasa, de cuyo matrimonio nacieron y viven dos hijos, Antonio (1923) y Celia (1929).

17 — En el mismo enterramiento están inhumados igualmente los restos de su madre Dolores Quintana, cuyos restos fueron trasladados desde el Cementerio General de Valencia a mitad de la década de 1940. Historial de las fosas nichos. Libro 1, página 77; folio 2 del libro 2 de traslados. Parece ser que inicialmente en la fosa estaba enterrada Encarnación Jorquera Pérez, 18 de enero de 1901, trasladándose posteriormente sus restos (traslados 53).

18 — Libro 4º del Diario de enterramientos del cementerio de Águilas, principia el día 1 de enero de 1919 y concluye el día 30 de septiembre de 1923. Mes de noviembre de 1921.

19 — Dentro de las formas comerciales forjadas, para hierros elaborados de sección cuadrada, los cuadradillos son aquellos de escuadría igual o inferior a 20 mm., (ORTUS, 1960; 400); las secciones entre 7 y 27 mm., también se las conoce como tiradillos.

20 — La familia no dispone de ningún testimonio que pueda aportar información sobre la misma. De las distintas hipótesis manejadas: una procedencia foránea, dado los contactos comerciales del padre con Inglaterra y Escocia y la existencia de cierto comercio de objetos de decoración y lujo a través del puerto de Águilas; o de artesanos del área de Cartagena o La Unión, en donde se encuentran ejemplos significativos del trabajo de este material; o a un encargo exprofeso a profesionales de Alicante, de donde procedía la familia paterna; e incluso la adaptación de un elemento ya existente; ninguna es concluyente.

BIBLIOGRAFÍA

Bonet Correa, A. Coord. (2008). Historia de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra. Madrid. 6ª edición.

Cegarra Beltrí, G., Sánchez Espinosa, E. (2013). Arquitectura modernista en la Región de Murcia. Libros Mablaz. Madrid.

Cegarra Beltrí, G., Sánchez Espinosa, E. (2015). Cartagena. Rutas Modernista y ART DECÓ. Libros Mablaz. Madrid.

Cerdán Casado, A. (2003): Misceláneas Históricas de Águilas. Ayuntamiento de Águilas.

Díaz Martínez, L. (1996). Cien años de nuestro Cementerio. Cuadernos de Temas Aguileños nº 1. Edición del autor. Granada

Díaz Martínez, L. (2005). "Cien años de nuestro Cementerio". En Revista digital aguilasnoticias.com.

Díaz Martínez, L. (2006). Las antiguas calles de Águilas. Siglos XVIII, XIX y XX hasta 1960. Cuadernos de Temas Aguileños nº 9. Edición del autor. Murcia.

García Antón, J. (1992): Estudios históricos sobre Águilas y su entorno. Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Heras, E. (c. 1920). Cerrajería práctica. Calpe, Manuales Gallach, 74. Madrid-Barcelona.

Moreno Atance, A. M (2005). Cementerios murcianos: arte y arquitectura. Tesis doctoral. Universidad complutense de Madrid. Inédito.

Morote, P. (1741): Antigüedades y Blasones de la ciudad de Lorca.

Ortúa Asso, F. (1960). Materiales de construcción. Dossat. Madrid (5 edición).

Pareja Muñoz, F. (1995). Historia Cartográfica de la Costa de Lorca. Real Academia Alfonso X El Sabio. Murcia.

Roldán Ros, M. (2015): Educación popular en Águilas (1874-1939). Tesis Doctoral. UCAM. Inédito.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

TOMÁS RICO, VÍCTOR BELTRÍ Y EL GRAN HOTEL DE CARTAGENA

TOMÁS RICO, VÍCTOR BELTRÍ AND CARTAGENA´S GRAN HOTEL

Javier Olmos Mañes

Javier Olmos Mañes, UCAM, jolmos@hotmail.es

RESUMEN

El Gran Hotel fue la obra más significativa de la Cartagena de principios de siglo XX, una obra compartida por los dos arquitectos más destacados de la ciudad. Tomás Rico, arquitecto municipal, realizó el proyecto original y dirigió la obra hasta su muerte en 1912. Fue entonces cuando Víctor Beltrí, el proyectista más popular entre la burguesía cartagenera, continuó la obra. Este hecho lanza uno de los mayores interrogantes de la arquitectura modernista cartagenera. ¿Hasta qué punto Beltrí fue fiel al proyecto original del Gran Hotel? ¿Cuál fue su grado de aportación a la obra finalizada? Dado que los planos originales del proyecto no nos brindan suficiente información al respecto, se inicia un estudio sobre la trayectoria profesional de ambos arquitectos, para así poder ver que grado de actuación tuvieron cada uno en la obra finalizada, la cual también será analizada en profundidad.

Palabras clave: Composición, eclecticismo, modernismo, ornato

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Cartagena experimentó a finales del S. XIX un crecimiento económico sin precedentes debido al desarrollo de la minería. Este hecho cambiaría el carácter castrense tradicional de la urbe por uno burgués. Surge una nueva arquitectura ecléctica que irá evolucionando y siguiendo las tendencias arquitectónicas del momento, tanto es así que es fácil establecer paralelismos con otras obras de España y Europa.

En 1910 se inicia la construcción de la obra más significativa de la ciudad: el Gran Hotel. Esta destacaría sobre las demás construcciones que apenas alcanzan las cuatro alturas, siendo visible su cúpula tanto dentro como fuera de la ciudad. Además esta obra viene a introducir una nueva tipología, siguiendo la línea del Gran Hotel de Lourdes, uno de los primeros hoteles de lujo (1896), al igual que otras construcciones nacionales,

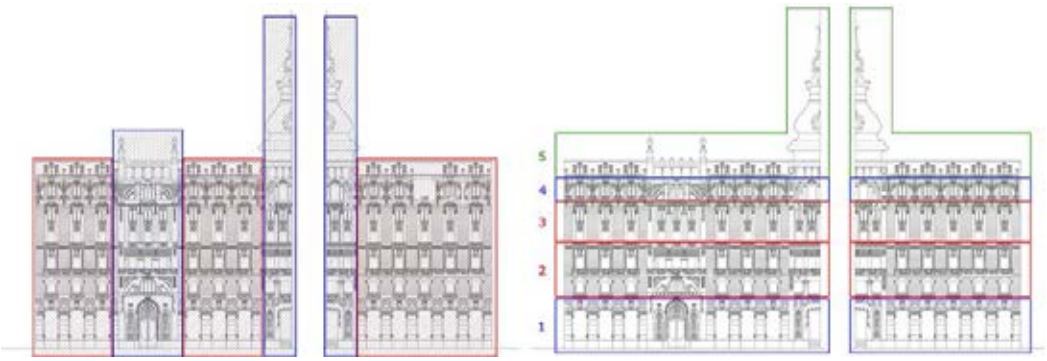


Figura 1. Análisis de los alzados del Gran Hotel

como el Hotel Ritz de Madrid (1908), el edificio de La Paz de Granada (1908) o el edificio Carlton de Bilbao (1926).

El Gran Hotel de Cartagena fue una obra compartida por los dos arquitectos más destacados de la ciudad a principios del siglo XX. Tomás Rico, arquitecto municipal, realizó el proyecto original y dirigió la obra hasta su muerte en 1912. Fue entonces cuando Víctor Beltrí, el proyectista más popular entre la burguesía cartagenera, continuó la obra. Este hecho nos hace desconocer hasta que punto Beltrí fue fiel al proyecto original. Dado que los planos originales del proyecto no nos brindan suficiente información al respecto, se inicia un estudio en profundidad sobre la trayectoria profesional de ambos arquitectos (que a continuación se expone resumido) hasta la construcción del edificio a analizar. En este proceso se consigue documentación original inédita hasta la fecha, como los datos académicos de Tomás Rico, procedentes del Archivo General de Alcalá de Henares y la ETSA de Madrid, el catálogo de los constructores Hermanos Carvajal donde promocionan la construcción del Gran Hotel o las numerosas láminas de detalles ornamentales del constructor Pedro Marín, que tanto influyeron a los arquitectos y maestros de obra de la época.

Para entender mejor la obra de ambos arquitectos hay que tener en cuenta las dos principales diferencias entre ambos. La primera radica en su etapa de formación que va a influir en el estilo arquitectónico a lo largo de toda su obra. La Escuela madrileña, representada por Tomás Rico, posee un marcado carácter academicista siguiendo la línea de los historicismos franceses. Mientras que Beltrí estudió en la Escuela de Barcelona, que promueve una mayor libertad creativa para alcanzar una nueva identidad. El segundo factor es cronológico, Rico llega en 1887 a la ciudad, diez años antes que Beltrí. En esta década comenzará a surgir una arquitectura ecléctica austera que irá mejorando en calidad ornamental y de presupuesto hasta alcanzar su máximo esplendor con el cambio de siglo.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos observamos que la obra de Rico se aprecia una primera fase en la última década de S. XIX, en la que su arquitectura es más austera. Mientras que desde principios de S. XX continúa siendo ecléctica pero incrementa el uso de la ornamentación floral. Esta evolución tiene dos excepciones: Palacio Consistorial y Gran Hotel, ya que siguieron la línea y estilo de las construcciones tipológicas del momento en España y Francia.

Por el análisis de sus alzados el uso de motivos decorativos va evolucionando. En sus primeras obras como el Edificio Conesa (1889) o Marques de Fuente Sol (1890) dominan elementos grecolatinos: mascarones, símbolos, grecas, triglifos, volutas… y claves lisas, pilastras con hendiduras horizontales, y alguna flor de pequeñas dimensiones. A comienzos de siglo aunque la ornamentación sigue siendo ecléctica, aparecen más elementos orgánicos, siempre muy localizados en zapatas, dinteles y dibujados en piedra en la cornisa; lo mismo sucede con la rejería, siendo un buen ejemplo el edificio Compañía del Ensanche (1903).

A nivel material combina piedra y ladrillo en los edificios de adinerados burgueses. O bien ladrillo con piedra artificial en molduras,

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |569-574 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Detalles ornamentales de los cuerpos principales

si el presupuesto es más bajo. Crea contrastes cromáticos aprovechando las características de los materiales, lo que da un especial colorido a sus obras. En la Casa Moreno (1894) se puede ver como modula perfectamente el ladrillo para poder combinarlo con piedra que sujeta dinteles metálicos y paños cerámicos. Coloca el ladrillo con múltiples aparejos para formar cantos de forjado, cornisa, jambas y dinteles, formando pirámides invertidas y formas dentadas (como ya lo hiciera con las pilastras de piedra).

Por su parte, Beltrí comienza a ser el arquitecto favorito de la burguesía por obras como la Casa Cervantes y el Palacio Aguirre, que vienen a definir una primera fase ecléctica, con ornamentos simbólicos e historicistas. La construcción de la Casa Maestre en 1906, y el contacto con el arquitecto catalán Coquillat Llofriú le va hacer liberarse de estas reminiscencias, y exponencia la ornamentación orgánica que invadirá todo la fachada. Este hecho se aprecia en edificios posteriores como Alesson, Dorda, Puertas de Murcia 14, Casa Llagostera…

Respecto a los detalles decorativos, al igual que Rico, utiliza motivos como mascarones, puntas de diamante, zapatas con palmetas, puertas neomedievales… e incorpora otros elementos como pequeñas columnas, arcos trilobulados, cordones y símbolos como abejas utilizados por arquitectos catalanes que le influyeron en su formación, sin menoscabo de su originalidad.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

El Gran Hotel se sitúa en la Plaza de San Sebastián. Es una de las tres plazas que desde el puerto van en línea recta hacia la calle del Carmen, en el enlace Puertas de Murcia y calle Mayor. El edificio a comentar tiene tres alzados, dos principales, que dan a la calle Jara y calle del Aire, los cuales quedan unidos por un cuerpo central, rematado por una cúpula. El tercer alzado, da a un callejón estrecho, y carece de interés.

Distinguimos dos tipos de cuerpos: los principales donde están las entradas al edificio, siendo uno el de entrada al hotel en la calle Jara, con situación central, y el otro el cuerpo que articula las dos fachadas, que da entrada al café. Ambos cuerpos quedan materializados en piedra. Los cuerpos secundarios, se sitúan a los lados de los principales, siendo la mayoría de su paramento vertical de ladrillo.

Horizontalmente el edificio tiene siete alturas. La planta baja destaca por el uso de la piedra almohadillada, con un zócalo perimetral inferior. La planta primera y segunda son de ladrillo rojo, al igual que la tercera y cuarta, con la salvedad de que en estas no se marca el canto de forjado, quedando así en un cuerpo único. La quinta planta, de mayor carga ornamental, es de piedra, y la última planta junto al remate del edificio queda materializada en zinc.

Del estudio de los dos cuerpos principales observamos que están ordenados por tres ejes verticales, uno central y dos laterales. Esto da lugar en planta baja, a una entrada de mayor anchura que los dos ventanales laterales. Estos huecos que terminan en arco de medio punto peraltado, están remarcados en el extradós por arquivolta floral, y otra exterior con forma de voluta hacia la parte central, donde sobresale la clave con forma de tronco encadenado, con flores en su interior. Los ventanales laterales son más sencillos, ya no hay motivos florales, y su clave tiene forma de pirámide invertida. La entrada al café tiene menores dimensiones sin embargo

Figura 3. Marquesinas y cúpula del Gran Hotel

ambas entradas quedan rematadas con una marquesina, vista antes en la obra de Guimard. La planta primera de la parte central está integrada con la planta baja, y únicamente queda separada por la marquesina. Un arco define el hueco, el cual se interrumpe por dos pequeñas pilastras. La clave esta compuesta por flores de piedra, mientras que las enjutas están colmatadas por un abundante follaje. Las zapatas sostienen un balcón, cuyo techo también ofrece una decoración geométrica a modo de casetones con hojas en sus ángulos. En las zapatas, tres gotas marcan las líneas de descenso hacia una falsa zapata. En su parte superior aparece una planta trepadora que se curva.

La planta segunda es la más sencilla, los ventanales carecen de ornamentación perimetral, esta solamente aparece en la balaustrada corrida de los balcones, con un trabajo en piedra de guirnaldas entrelazadas. Encima de los macizos que separan los tres huecos se ubican unas zapatas, son más ecléctricas inspiradas en las rocallas barrocas, combinación de una voluta grande en un extremo y más pequeña en el otro, con formas sinuosas a su alrededor. En la parte central a la altura de estas figuras, aparece una pequeña cartela o escudo acompañado por la flor de lis. El techo del balcón superior, hay un pequeño dibujo de zarcillos.

La planta tercera y cuarta, al igual que en los cuerpos secundarios, quedan unidas al no marcarse el canto de forjado. Pilastras de piedra separan los huecos a lo largo de las dos alturas. La planta tercera tiene una balconada corrida, que alterna machones de piedra en lo macizo, estos tienen formas sencillas y rectas con una pequeña flor de lis en lo alto, y rejería metálica en los huecos. Entre el dintel de los huecos y la planta cuarta, surgen volutas que descansan sobre coronas de laurel, símbolo del triunfo.

La planta cuarta no tiene balcones, solamente tiene una rejería individual en cada uno de los huecos. Esta planta queda rematada en la parte central, con un frontón curvo partido por una mansarda floral, sobre unas formas a modo de cortinaje, lo que le da un carácter escenográfico. Este frontón esta sostenido por unas zapatas formadas a partir de unas hendiduras geométricas, que quedan recogidas en un anillo circular inferior. Las partes laterales lucen palmetas sinuosas, encima de los huecos, que se continúan por las enjutas de la siguiente planta.

La quinta altura es parecida a la primera, un ventanal con forma oval, con los mismos elementos ornamentales, figuras orgánicas en la clave central y palmetas en las enjutas. Las pilastras exteriores que acotan el cuerpo principal de estas dos alturas, están decoradas por una cartela ovalada, con un lazo del que caen tres cordones con borla característicos de los cortinajes de la época. En el cuerpo angular la decoración de las pilastras es distinta, no cae a plomo, la cartela es sustituida por una flor de nenúfar, y en vez de cordones tiene un arreglo floral.

La última planta a diferencia de las inferiores se divide en cinco huecos, separados por sencillas columnas de piedra, de fuste liso y capitel dórico con amplio entablamento.

El cuerpo principal de la calle Jara se remata con una cornisa de palmetas sin tallar, y en sus extremos se levantan dos jarrones italianizantes. Mientras que el cuerpo angular está la cúpula como elemento superior.

Los cuerpos secundarios se sitúan a los lados de la entrada al hotel, estos son simétricos entre si, donde el ladrillo rojo entra en contraste con una piedra más clara. La ornamentación está localizada en los balcones y alrededor de los huecos. Las dos últimas plantas son las

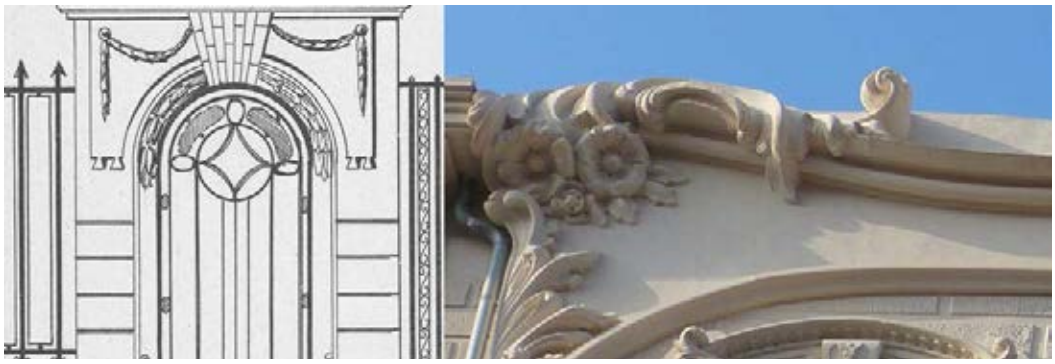


Figura 4. Detalle del catálogo del Constructor Pedro Marín y su pare (izq.) y detalle de la casa Dorda (dcha.)

que revisten más interés. La quinta altura es completamente de piedra tiene un ventanal enmarcado lateralmente por dos pilastras con tres hendiduras superiores, quedando todo inscrito dentro de un óvalo, encima de cada hueco aparecen mansardas de menor tamaño. Los óvalos de esta planta son separados por pilastras diferenciadas en dos partes una inferior con formas rectas, y una superior con hojas de acanto. Sobre la teja de zinc de la última planta sobresalen, huecos remarcados en piedra. Un parapeto inferior recorre toda la planta, es de ladrillo, pero está interrumpido por la balaustrada de piedra de los huecos, y los machones que sostienen los jarrones a los lados, estas piezas son de menores dimensiones que en las del cuerpo principal. La clave del hueco vuelve a estar definida por una mansarda.

3. CONCLUSIONES

En el Gran Hotel, edificio en el que ambos participaron, aparentemente hay una mayor presencia de Beltrí respecto a los motivos decorativos. Por lo que continuando la línea marcada por Rico en el proyecto, consiguió dar su impronta personal.

En este edificio se perciben elementos decorativos comunes en la obra de ambos arquitectos como zapatas con hendiduras, gotas y cordones. Y otros motivos utilizados expresamente por uno de los dos. También cabe mencionar la influencia que ejercieron los numerosos catálogos a

los que tenían acceso arquitectos, artesanos, constructores y clientes. Láminas llenas de detalles ornamentales, diseños de rejerías con formas orgánicas y latiguillo al más puro estilo Art Nouveau, suelos de Mosaico Nolla, diseños de bajos comerciales e incluso de techos que seguramente inspirarían a los proyectistas. Un buen ejemplo es el detalle de la Figura 4, el cual guarda cierto parecido con los huecos de entrada al hotel. Estos están formados por arcos de medio punto con decoración floral interrumpidos por una clave. La rejería también sigue las líneas del dibujo, con un círculo en la parte superior, siendo la rejería ejecutada de mayor detalle. Esta está definida por una flor dentro del círculo superior, y una espiral en la parte central, que imita a un tallo, disponiendo en el centro una pequeña flor y acabando el tallo con la forma del latiguillo. Encima de este acceso aparece una ornamentación orgánica que invade las enjutas, motivos muy utilizados por Beltrí en la casa Maestre o Dorda.

La ornamentación de planta baja si que recuerda a Rico. Dinteles sencillos con claves lisas, y zapatas con palmetas, son características de algunos edificios, como por ejemplo, el de Pedro Conesa. Los dinteles de las plantas superiores ornamentados con una clave lisa y volutas laterales, vuelven a parecerse a otras obras de Rico como el edificio Celestino Martínez.

El balcón corrido separa la planta baja y primera de las superiores. Este recurso ha sido visto en múltiples obras de Beltrí. La ornamentación a base de guirnaldas y cordones también es propia de este arquitecto, así como los dibujos del techo de los balcones. Las zapatas que sujetan los balcones de la planta tercera también se asemejan, a claves menos elaboradas como las del Edificio Alesson o Berruezo, ambos de Beltrí. La penúltima planta destaca por un hueco remarcado en forma de óvalo. Este detalle ya había sido visto en otros edificios modernistas de España, como por ejemplo la casa Pereira en Ferrol. Aunque no sabemos cual de los dos arquitectos proyectó este hueco, Beltrí volvió a diseñar este mismo tipo de hueco en las Oficinas de la Conciliación en 1916.

Figura 6. Columnas de capitel liso y recto: Gran Hotel (izq.) y la casa del Niño (dcha.)

Figura 7. Última altura del cuerpo secundario del Gran Hotel (izq.) y del edificio de la Paz en Granada (dcha.)

La última planta tiene en su parte central un claro recuerdo a la obra de Beltrí: pequeñas columnas de capitel liso y recto, utilizadas en múltiples ocasiones como en el Edificio Dorda Bofarull o la Casa del Niño. Son una clara influencia de obras anteriores de Barcelona como la Casa Casas-Carbó de Rovira i Rabassa (antiguo profesor), Edificio Catalana de Gas de Doménech i Estapa, Casa Lamadrid de Doménech i Montaner o la casa Bruno Cuadros de Vilaseca. El resto de esta séptima planta guarda una relación con otros edificios anteriores de origen francés, y con otros Hoteles y Palacios que se construían en España por entonces.

Figura 5. Ornamentación sobre el dintel en la obra de Tomás Rico.

BIBLIOGRAFÍA

Benévolo L. (1974). Historia de la arquitectura, Gustavo Gili. Barcelona.

Cegarra Beltrí G. (2005). Adelante Siempre: Víctor Beltrí y Roqueta. Ed. COAMU. Murcia.

Chacón Bulnes J.M. (2016). Celestino Martínez y el Gran Hotel. Ed. Ayto. de Cartagena. Cartagena.

De Fusco R. (1992). Historia de la arquitectura contemporánea. Editorial Celeste, Barcelona.

García Antón I. (1980). Arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia. Dip. Provincial de Alicante, Alicante.

Hernando J. (1989). Arquitectura en España 1770-1900. Ed. Cátedra, Madrid.

Mestre Martí, M. (2007). La arquitectura del modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienés 1898-18. UPV. Valencia.

Pérez Rojas F.J. (1986). Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura). Editorial Regional Murciana. Murcia.

Pevsner N. (1979). Historia de las tipologías arquitectónicas. Gustavo Gili. Barcelona

Sterner G. (1977). Modernismos. Editorial Labor. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ORNAMENTACIÓN VEGETAL EN EL MODERNISMO DE BARCELONA: FLORES Y PLANTAS APLICADAS EN LA ARQUITECTURA

VEGETAL ORNAMENTATION IN THE ART NOUVEAU OF BARCELONA: FLOWERS AND PLANTS USED IN ARCHITECTURE

Fátima López Pérez

GRACMON (Grupo de investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos), Universidad de Barcelona fatima.lopezp@gmail.com

RESUMEN

Esta comunicación se centra en el papel que obtuvo el mundo vegetal en la ornamentación de la arquitectura del Modernismo en la ciudad de Barcelona. Estudiamos la ornamentación vegetal aplicada en unas tipologías arquitectónicas: las farmacias, las arquitecturas del ocio y las casas particulares. Nuestros objetivos son poner de relevancia la importancia que obtuvo el mundo vegetal en la ornamentación del Modernismo y aportar un repertorio de motivos ornamentales de flores y plantas modernistas comunes. La metodología adoptada está basada en la identificación a partir de la comparación entre la aplicación del motivo ornamental y el modelo natural. También tratamos la formación de ornamentación de flores en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y el simbolismo de los programas decorativos. Es una investigación con un carácter interdisciplinar ya que se relaciona arquitectura, arte ornamental con botánica.

Palabras clave: ornamentación vegetal, flores, arquitectura, Modernismo, siglos XIX-XX, Barcelona.

ABSTRACT

The main purpose of this communication is to survey the role that obtained the vegetable world in the ornamentation of the modernist architecture in the city of Barcelona. We study the vegetal ornamentation used in architectural typologies: pharmacies, leisure time architectures and particular houses. Our objectives are emphasising the importance that it obtained the vegetable world in the ornamentation of the Art Nouveau and contribute one repertoire of ornamental motifs of modernists' flowers and plants common. The methodology adopted is based on the identification from the comparison between the application of the ornamental motif and the natural model. Also we deals the floral ornamentation training provided by the School of Fine Arts in Barcelona and the symbolism of the decorative programs. It is a research with an interdisciplinary character that interrelates architecture, ornamental art with botany.

Keywords: vegetal ornamentation, flowers, architecture, Art Nouveau, 19th-20th century, Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

En la presente comunicación tratamos el papel que obtuvo el mundo vegetal en la ornamentación de los programas decorativos de la arquitectura modernista en la ciudad de Barcelona. Ante la magna producción arquitectónica de este período, estudiamos la ornamentación vegetal representada en unas tipologías determinadas, pero a la vez representativas, del panorama urbanístico. Éstas corresponden a farmacias, los establecimientos más significativos de este estilo en la ciudad, y a las que dedicamos nuestro trabajo de DEA; las arquitecturas del ocio, que fueron el objeto de estudio de nuestra tesis doctoral y en las que encontramos ejemplos tan destacables como la *Fonda de España* (1903) y el *Palau de la Música Catalana* (1908), además de casas particulares promovidas por la burguesía, fruto de otras investigaciones. Nuestros objetivos son poner de relevancia la importancia que obtuvo el mundo vegetal en la ornamentación del Mo-

dernismo y aportar un repertorio de motivos ornamentales de flores y plantas modernistas comunes a partir del compendio obtenido y estudiado. En un procedimiento posterior, podremos analizar el conjunto vegetal en relación a las connotaciones simbólicas integradas dentro de los programas decorativos. El estudio que presentamos obtiene un carácter interdisciplinar ya que trabajamos la ornamentación vegetal en edificios modernistas, produciéndose la confluencia entre arquitectura, artes decorativas y botánica.[1]

2. ALGUNOS APUNTES SOBRE LA RELEVANCIA DE LA ORNAMENTACIÓN VEGETAL EN EL MODERNISMO

Comenzamos nuestra comunicación poniendo de manifiesto la importancia que obtiene la ornamentación vegetal en el Modernismo. Debemos de contextualizar que la botánica en el ornamento es clave desde los orígenes del arte. Esta relevancia irá adquiriendo un mayor grado a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Se relacionaba la belleza con la naturaleza, considerada como la gran maestra de las artes que el artista debía de observar. Durante el Modernismo, la naturaleza, y especialmente el mundo vegetal, configuraron la base de la ornamentación y de toda composición artística, consiguiendo ser el repertorio por excelencia del movimiento. En respuesta a la demanda del ornamento vegetal, se ofreció a los artistas una formación académica adecuada en la que se utilizaron diferentes fuentes. En el caso de Barcelona, la Escuela de Bellas Artes de Llotja (Lonja) fue desde su creación el principal centro de formación artística. Ya desde su apertura en 1775, una de las dos asignaturas "Flores y Adornos" estaba dedicada a este ámbito. El estudio vegetal se mantuvo en siglos posteriores con una serie de asignaturas dedicadas al mundo vegetal y la ornamentación. Es interesante remarcar el material docente utilizado en la formación de estas materias. Por un lado, tenemos los métodos de aplicación y repertorios ornamentales y por el otro, las flores naturales utilizadas en el aula. En referencia a los primeros, aparecieron a mediados del siglo XIX y fueron herramientas de trabajo imprescindibles, utilizadas como material de enseñanza académica de las escuelas de Bellas Artes y Decorativas. Dentro de la función de guía compositiva decorativa, se exponen un conjunto de planteamientos teóricos acompañados de ilustraciones, presentados en forma de repertorios, que ejemplifican los conceptos para ofrecer un carácter práctico. Algunos de estos métodos de aplicación y repertorios ornamentales fueron, entre otros, *Flore ornementale essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la Nature et principes de leur application* (1866-1876) de Victor Ruprich-Robert, *La plante et ses applications ornementales* (1896) de Eugène Grasset o *Etude de la Plante. Son application aux industries d'art: pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaïque. Bijouterie. Bronze. Orfèvrerie* (1908) de Maurice Pillard Verneuil. En Barcelona se produjo la casi inexistente producción de estos materiales, que se importaron de Francia, principalmente publicados en París. En referencia a las flores naturales utilizadas en el aula, disponer de flores como material pedagógico permitió que los artistas tuvieran en su formación el estudio directo de la planta viva, por lo tanto la observación insubstituible de la naturaleza. A partir de la documentación estudiada, podemos afirmar que a finales del siglo XIX, la utilización de las flores naturales recae en dos profesores de la Escuela de Bellas Artes de Llotja. Josep Mirabent para la asignatura "Pintura decorativa, tejidos y estampados" que compró flores entre los años 1884-1895, y Josep Pascó para "Arte decorativo aplicado a la Industria y en especial a la textil" que compró flores entre 1896-1899. Cada uno tenía un horticultor proveedor escogido, Mirabent las adquiría al horticultor Ramón Oliva y Josep Pascó al horticultor Joaquim Aldrufeu, los dos fueron horticultores de primer orden instalados en Barcelona. Generalmente los recibos y las facturas no detallan el tipo de planta o flor comprada, agrupándolas por nombres genéricos. Pero en algunos documentos sí que se anota que se compran composiciones florales de coronas de laurel y ramos. Cuan-

do se especifican las flores concretas, éstas corresponden a acantos, begonias, hiedras, geranios, azaleas, crisantemos, petunias, violetas, pasifloras, claveles, hortensias, fucsias, camelias y plantas clavelinas, entre otras.

El estilo naturalista triunfó en Barcelona, principalmente a partir del 1900, bajo la influencia llegada de París y el Art Nouveau, la capital francesa era el centro cultural y artístico europeo por excelencia. La creación modernista bebió de esta influencia y el mundo vegetal fue decisivo en la ornamentación para crear el nuevo movimiento.

3. ORNAMENTACIÓN VEGETAL APLICADA A LA ARQUITECTURA: TIPOLOGIAS DE ESTUDIO

Tratamos la ornamentación vegetal aplicada en la arquitectura modernista de Barcelona. Nos centraremos en unas tipologías arquitectónicas determinadas, como son las farmacias, las arquitecturas del ocio y algunas casas particulares. Las farmacias son los establecimientos modernistas más significativos de la ciudad, se conservan en mayor número en referencia a otros comercios. Las arquitecturas del ocio, seleccionando las de carácter público, acogen a establecimientos para comer y beber −como cafés-restaurantes−, fondas y hoteles, teatros, espacios del espectáculo −como salas de conciertos−, cines y espacios deportivos. También incluimos casas particulares que se distribuyeron principalmente por el Eixample (Ensanche). Estas viviendas fueron promovidas por la burguesía, la clase social con un gran poder adquisitivo fruto del desarrollo económico industrial. Son edificios y establecimientos realizados en gran medida por arquitectos, decoradores y colaboradores de renombre del panorama modernista catalán. Los materiales incluyen diversidad de artes aplicadas y decorativas como vidrio, madera tallada, marquetería, mármol, mosaico, esgrafiado, escultura, pintura mural y baldosas de cerámica. Tal es su calidad, que algunas de estas arquitecturas fueron reconocidas por el Ayuntamiento de Barcelona, con el premio anual instaurado en 1899 al mejor edificio y a partir de 1902 se incluyó la categoría de locales comerciales.

La metodología que hemos utilizado está basada principalmente en la identificación a partir de la comparación entre la aplicación del motivo ornamental y el modelo natural. Para aquellas arquitecturas conservadas, se ha efectuado un trabajo de campo con el que hemos constituido un amplio conjunto detallado de fotografías. El material gráfico obtenido nos ha permitido visualizar de forma detallada los motivos ornamentales vegetales y proceder a su identificación, estableciendo un diálogo entre la imagen representada y la identificación natural. Para las arquitecturas desaparecidas hemos recurrido a fuentes gráficas primarias, como fotografías de archivo y publicadas en la prensa de la época.

Estas variadas tipologías arquitectónicas nos ofrecen un compendio representativo para configurar un repertorio común de motivos ornamentales de flores y plantas modernistas en Barcelona. De los motivos identificados en las farmacias, las arquitecturas del ocio y algunas casas particulares, hemos constatado que hay una serie de vegetales que predominan. A continuación presentaremos las flores y las plantas más remarcables que se han podido identificar, aspecto que no siempre es posible dado que en la ornamentación vegetal también se constata el tratamiento de la estilización, en el cual la poca definición de los motivos no permite identificar el vegetal.

4. REPERTORIO DE FLORES Y PLANTAS

La utilización del **acanto** (*Acanthus mollis*) fue recurrente en la arquitectura del ocio desde finales del siglo XIX hasta inicios del siglo XX. Aparece en los programas con decoración historicista y ecléctica, como en la columna central del *Café-Restaurant-Cervecería Au Lion d'Or* (1891) y en el *Frontón Barcelonés* (1893). En el edificio deportivo, los pilares de la fachada están formados por capiteles corintios con las clásicas hojas de acanto. La utilización de esta planta desde la antigüedad la convierte en un referente vegetal historicista que se representa principalmente aplicado en los capiteles de las columnas y en los pilares, en relación al orden corintio. Pero tam-

bién el acanto se presenta en obras de estilo naturalista, como en las fachadas de los dos *Cafés-Restaurants Vermut Torino* (1902). En el de la calle Escudillers, el acanto aparece en los revestimientos de madera que surgen de las extremidades de los arcos y en el del Paseo de Gracia en el coronamiento de hierro forjado. En la *Fonda de España* (1903), el acanto se representa en los escudos de los leones, en el colgador del "Salón de las Sirenas" y en los esgrafiados del patio interior. En el *London Bar* (1910) las hojas de acanto acompañan a los tréboles que es el motivo vegetal más representado en este local. Fue una planta bastante común en farmacias, por citar un ejemplo la encontramos aplicada en la lámpara de la *Farmacia Sabatés* (actual *Madroñal*) (1901).

El **aciano** (*Centaurea cyanus*) obtiene una amplia representación en la *Fonda de España,* aparece en el salón comedor, las barandillas de las escaleras que distribuyen los pisos de las habitaciones y en el mosaico del suelo. Principalmente su protagonismo radica en los esgrafiados del patio interior, siendo el motivo vegetal más representado en este establecimiento hotelero. En el *Palau de la Música Catalana* (1908) el aciano forma parte de los fustes de las columnas que configuran el jardín florido. Contrariamente, no hemos encontrado ninguna representación de esta planta en las farmacias, y por lo que respecta a las casas particulares, podemos citar la representación en los techos de la planta noble de la *Casa Ramon Oller* (1901).

La **adormidera** (*Papaver somniferum)* es la planta más representada en las farmacias, aparece en casi la mitad de estos establecimientos, tanto en el exterior como en el interior. Generalmente se muestra la flor con el fruto, las capsulas del que se extrae el opio, como en la *Farmacia Boatella* (actual *Hernández de la Rosa)* (1900), la *Farmacia Novellas* (actual *Bolós)* (1902) y la *Farmacia Casellas* (actual *Farmacia Tarrés)* (1914). En otras ocasiones se representan solamente las capsulas, ejemplo de ello son la *Farmacia Vallet* (actual *Sanchís)* (1900), la *Farmacia Sabatés,* la *Farmacia Robert* (actual *Ferrer Arguelaguet*) (1906) y la *Farmacia Cases* (1910). En las arquitecturas del ocio, solamente la encontramos en uno de los capiteles del *Palau de la Música Catalana.* De las casas particulares podemos destacar la *Casa Manuel Felip* (1901) donde aparece representada en los muebles y en las puertas del comedor.

Otro de los vegetales más representados fue el **castaño de Indias** (*Aesculus hippocastanum*), de este árbol se escogieron las hojas que en algunas composiciones también se acompañaban del fruto. La primera obra en la que identificamos las hojas es en el coronamiento superior de hierro del *Café-Restaurant de la Exposición Universal del 1888* (1888). En la fachada del *Hotel Colón* (1902) alrededor de las ventanas y los balcones aparece una repetición de castaños de Indias, mismo vegetal que se repite en la barandilla de las escaleras que distribuyen los diferentes pisos. Obtiene un papel muy destacado en la decoración de la *Fonda de España*, apareciendo en el vestíbulo, el salón restaurante y el patio interior. Nuevamente Domènech y Montaner lo incluyó en el *Palau de la Música Catalana*, a destacar el capitel de una de las columnas de la sala de conciertos que hacia la función de columna-árbol. Las hojas del castaño de Indias aparecen en el patio interior de la *Casa Francesc Farreras* (1900) con la técnica del esgrafiado. En cambio, en las farmacias fue apenas representada, mostrándose sólo en la vidriera de la *Farmacia Salomó* (actual *Nordbeck)* (1905).

El **girasol** (*Helianthus annus)* tuvo un papel relevante en las arquitecturas del ocio. Aparece por primera vez en el vidrio de las puertas exteriores del *Café-Restaurant de la Exposición del 1888.* Se presenta una secuencia de girasoles con formas curvilíneas en los arrimaderos de la galería del primer piso del *Hotel Colón*. Del mismo modo tallados en la madera de los armarios situados detrás del mostrador principal del *Café-Restaurant del Vermut Torino* de la calle Escudillers. En la *Fonda de España* en el capitel de la recepción aparece la flor de girasol en medio de cada lado y en la parte frontal del mostrador del salón comedor. En el *Palau de la Música Catalana* el girasol se identifica al lado de la rosa formando las guirlandas que recorren el inte-

Figura 1. Castaño de Indias aplicado en el *Palau de la Música Catalana* y la hoja natural.

rior y el exterior de la sala de espectáculos. También aparece en el *London Bar* donde se distribuyen en las puertas del salón. Encontramos varias representaciones del girasol en las farmacias, básicamente aplicada en madera, como en la *Farmacia Durán y España* (actual *1896*) (1896), la *Farmacia Novellas* y la *Farmacia Salomó*. Por lo que se refiere a las casas particulares aparece recurrentemente, como es el caso del artesanado del techo del vestíbulo de la *Casa Leandre Bou* (1903).

La **hortensia** (*Hydrangea macrophylla)* fue escogida por el arquitecto Domènech y Montaner para representarla en la *Fonda de España* y en el *Palau de la Música Catalana*. En ambos edificios obtuvo un papel destacado, apareciendo en diversas ocasiones. La representación de la hortensia en las farmacias tuvo muy poca importancia, solamente la encontramos en estuco en la *Farmacia Casellas*.

Otro de los vegetales más destacados fue el **laurel** (*Laurus nobilis*) que apareció representado en diversas arquitecturas del ocio, desde ornamentaciones historicistas y ecléctricas hasta las de estilo naturalista. En el *Frontón Condal* (1896) en la parte superior de las arcadas resultantes, una composición ornamental de dos palmas representan el laurel que acoge el motivo de la letra "c" en referencia al nombre del establecimiento. También aparece alrededor del escudo del *Café-Restaurant Vermut Torino* de la calle Escudillers. Fue el único motivo vegetal identificado de la *Sala Mercè* (1904), decorada por Antoni Gaudí, que encontramos en el relieve que envuelve la sala de espectáculos. En las farmacias, el laurel –junto con la rosa– son los segundos vegetales más representados.

El **lirio azul** (*Iris Germanica*), una de las flores más asociadas al Art Nouveau, aparece en la *Fonda de España*, pero es en el *Palau de la Música Catalana* donde consigue un gran éxito, presentándose en numerosas ocasiones y siendo una de las más destacadas. En las farmacias es bastante representada, un ejemplo magnífico es el de la *Farmacia Novellas,* en la vidriera que separaba las originales estancias de oficina de farmacia y sección homeopática. Por citar algún ejemplo de la representación de esta planta en casas particulares, en la Casa *Leandre Bou* la encontramos en las molduras de los techos de algunas estancias y en la vidriera de la planta principal.

La **margarita** (*Leucanthemum vulgare*) se representaba en la vidriera de las puertas exteriores del *Café-Restaurant de la Exposición del 1888.* Así mismo, Domènech la continuó utilizando en la ornamentación de la *Fonda de España* y en el *Palau de la Música Catalana* donde apareció numerosamente. También se puede identificar en la parte superior del mueble de detrás del mostrador de la *Taverna Almirall* (c.1900). La margarita es la flor predilecta de la *Farmacia Catalunya* (actual *Baltà)* (1895) y en la fachada de la *Casa Leandre Bou* aparecen a partir de escultura aplicada.

Del **naranjo** (*Citrus aurantium*) se seleccionó básicamente el fruto. Es el motivo principal del armario de detrás del mostrador de la *Taberna Almirall*. Domènech le dio un papel

destacado en la *Fonda de España*, con un friso de mosaico que envolvía el salón restaurante, relacionado con la naranja, un cítrico del mediterráneo. En el *Palau de la Música Catalana* se representa en los capiteles de las columnas interiores, adoptando la forma de columna-árbol. También aparece en farmacias, tenemos que destacar la magnífica puerta de vidriera de la *Farmacia Novellas* que acoge en toda la composición un naranjo.

La **rosa** (*Rosa*) es la flor que obtiene un papel fundamental en el *Palau de la Música Catalana*, aunque no consiguió una gran representación en el resto de las arquitecturas del ocio. Un caso bastante excepcional fue el *Hotel Términus* (1903) que incluyó rosas en forma de guirlandas lumínicas que se disponían en el salón restaurante. La rosa consiguió una exaltación en el *Palau de la Música Catalana*, siendo la flor que obtuvo la mayor frecuencia representativa. Aparece en forma de guirlandas, en las vidrieras laterales, en el escenario y originariamente en los balcones de las lonjas. En el techo se pronuncian con una profusa concentración. Además de diversos ejemplos de escultura aplicada en los muros, capiteles y fustes de columnas, arcadas y vidrieras, tanto en el exterior como en el interior del edificio. Se representó en diferentes colores: roja, rosa, amarilla y blanca; y adoptó formas diferentes, desde más proximidad al natural hasta englobada en un circulo. En las farmacias, la rosa –junto al laurel– son los segundos vegetales más representados. Se aplican en diversos materiales, hierro en la *Farmacia Padrell* (actual *Fonoll*) (1894); madera en la *Farmacia Sabatés*, la *Farmacia Novellas,* la *Farmacia Cases* y la *Farmacia Casaus* (actual *Sañé*) (1911); vidrio en la *Farmacia Rapesta* (actual *Mestre Boleda)* (1902) y antigua *Farmacia Palomas* (1905); y estuco en la *Farmacia Robert*. También fueron muy comunes en las viviendas particulares, por citar un ejemplo, las rosas son el motivo principal de las vidrieras del ascensor y del espacio destinado a la portería de la *Casa Antoni Sagarra* (1905).

Las pequeñas hojas de **trébol** (*Trifolium*) fueron recurrentes en algunas arquitecturas del ocio. La primera referencia es en el *Café-Restaurant del Vermut Torino* de la calle Escudillers. El trébol aparece envolviendo los carteles anunciadores del nombre del local y en los marcos de los vidrios de colores. En la *Fonda de España* el trébol se representa en esgrafiados del vestíbulo y en gran parte en diversas composiciones del patio interior, adoptando enlaces curvilíneos. Domènech volvió a recurrir al trébol años más tarde, en el *Palau de la Música Catalana*, destacamos los extremos de las guirlandas de vidriera. Esta planta es el motivo principal de la decoración del *London Bar* que aparece en mayores dimensiones en la parte superior de los armarios, en el arco, los mostradores y en los arrimaderos de las paredes. El trébol no tuvo una importancia destacada en las farmacias y solamente lo encontramos en la *Farmacia Vallet* y en la *Farmacia Novellas.* Hojas de tréboles acompañando a dragones se disponen en la puerta de la entrada principal de la *Casa Antoni Sagarra*, un excelente trabajo de madera con aplicaciones decorativas de hierro forjado.

En un sentido de concisión, la representación de la **vid** (*Vitis vinifera*) en las arquitecturas del ocio se concentró y limitó en el *Café-Restaurant Vermut Torino* ubicado en el Paseo de Gracia en el que la vid, dispuesta en pámpanos y uvas, es el *leitmotiv* de toda la fachada. En la *Farmacia Durán y España* se representan en los armarios, la misma ubicación que también se encuentra en la *Farmacia Boatella*.

5. EL SIMBOLISMO FLORAL EN LOS PROGRAMAS DECORATIVOS

La representación de flores y plantas puede responder a dos funciones, la decorativa y la simbólica. Mientras que la decorativa está relacionada con la incorporación del vegetal como repertorio ornamental principal del Modernismo, la simbólica responde además a unas connotaciones de un estrato o de una lectura de grado superior, relacionada estrechamente con el movimiento del Simbolismo de la época.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 575-584 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Para exponer el simbolismo vegetal no podemos prescindir del lenguaje de las flores que es la fuente esencial que nos permite conocer el significado simbólico otorgado a los vegetales. Son libros de carácter popular, principalmente dirigidos a un público femenino, de medidas reducidas, que comienzan a proliferar a inicios del siglo XIX. Están envueltos del ambiente del Romanticismo que permite entender el pensamiento que repercutió en el Modernismo. Este lenguaje lleno de simbolismo, se compone de diccionarios donde a cada flor se le asigna un sentimiento. Generalmente incluyen el origen de los significados de las flores y las plantas, extraído de la mitología grecolatina y la religión cristiana. A partir del simbolismo de las flores se formula la gramática floral. Ésta se efectúa aplicando una estructura de sintaxis en la que las flores y las hojas adquieren los atributos de sustantivos y adjetivos con diferentes tiempos verbales. Es como si se tratara propiamente de una lengua con toda una serie de normas gramaticales. De los lenguajes de las flores publicados en Barcelona, resalta con diferencia la obra *El lenguaje de las flores y el de las frutas con algunos emblemas de las piedras y los colores*, firmado con el seudónimo de Florencio Jazmín. La primera edición es de 1870 y llegó hasta una quinta de alrededor de 1913, por lo tanto los más de cuarenta años de ediciones nos señalan el éxito que consiguió la publicación entre los últimos años del siglo XIX y principios del XX.

También es interesante remarcar un caso excepcional como el de Maurice Pillard Verneuil, artista decorador francés del Art Nouveau, que publicó *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs* (1897) en París. Presenta un diccionario con conceptos ordenados alfabéticamente, el significado está estructurado primero con la idea que simboliza, en un sentido moral y psicológico, y en segundo lugar la lista de conceptos que pueden simbolizar. La intención de Verneuil era facilitar a los artistas coetáneos un conjunto de significados simbólicos de los motivos que podían aplicar en sus obras artísticas. Es interesante remarcar como un artista decorador que configura un diccionario simbólico en que la mitad de los conceptos aparecidos tratan sobre flores y plantas, realizó, unos años después, el método *Etude de la Plante* (1908) de aplicación vegetal. El orden cronológico de las publicaciones es muy significativo, pues interesó antes la relación directa entre símbolo y decoración que no sólo decoración aplicada.

Algunos de los programas ornamentales de las arquitecturas que tratamos no se pueden describir únicamente desde el punto de vista decorativo. En la representación artística del vegetal se le atribuyeron connotaciones simbólicas, éstas debían de ser conocidas por los artífices en el momento de diseñar y confeccionar sus obras. A continuación recogemos ejemplos destacados de relación ornamental y simbólica.

En el *Cafè-Restaurant del Vermut Torino* ubicado en la esquina del Paseo de Gracia con Cortes, la representación de la vid en la fachada se convierte en el *leitmotiv* del programa decorativo, la misma temática ya se había representado en el primer establecimiento del *Vermut Torino* en la calle de Escudillers. La asociación se produce por ser el vegetal que permite la elaboración del propio vermut. Según Verneuil en *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs* (1897) se asocia con la elaboración del vino, relacionada con Baco, siendo símbolo por lo tanto de embriaguez y fecundidad. Así también lo manifiesta el diccionario simbólico de Florencio Jazmín, *El lenguaje de las flores y el de las frutas con algunos emblemas de las piedras y los colores* (1870-1913).

En la *Fonda de España* podemos establecer la estrecha unión simbólica de la representación de la granada con el símbolo heráldico de España, hecho intrínsecamente relacionado con el nombre del establecimiento, y vinculado con que Domènech y Montaner, proyectista de la decoración de la fonda, era un estudioso de la iconografía heráldica. Florencio Jazmín atribuyó a la granada el significado simbólico de unión. Connotación que dentro del marco monárquico, Francesc Tomas Estruch en su artículo *El vegetal en la historia y en la imagi-*

nación estética (1898), publicado en la revista *Album Salón*, relacionó con la historia del reino español.

En el caso de las farmacias, la adormidera, como ya anotábamos anteriormente, es la más representada. Consideramos que la causa principal es que tiene muchas propiedades farmacológicas y por este motivo ha estado relacionada con la ciencia farmacéutica. Según explicaba el Dr. Rengade en su obra *Las plantas que curan y las plantas que matan. Nociones de Botánica aplicadas á la higiene doméstica. Complemento de la obra la vida normal y la salud* (1887), esta planta tiene los siguientes usos medicinales: "*Es la que se dedica más principalmente á la obtención del opio. Los pericarpios ó cabezas de la adormidera proporcionan el importante producto médico-farmacéutico ya mencionado (…) El opio contiene varios principios alcaloideos de poderosa actividad, y como tales, empleados con frecuencia en medicina y en veterinaria. (...) Propiedades y usos del opio. -El opio es uno de los más preciosos remedios de la medicina. Calmante en dosis reducida, excitante en dosis algo mayor, es un veneno cuando se administra en gran cantidad (...) Aparte del opio, en farmacia tienen aplicación los siguientes productos de la adormidera: las cápsulas, la semilla, las hojas y las flores*".[2]

La constancia del laurel en las farmacias está justificada por el hecho de que en la mayor parte de los casos acompaña al símbolo farmacéutico por excelencia de la serpiente y la copa. Además, el laurel tiene propiedades, según anotaba el Dr. Blas Lázaro Ibiza, en su obra *Plantas medicinales* (1904): *"Las hojas son estimulantes y carminativas y de los frutos se obtiene una manteca medicinal"*.[3] En las arquitecturas del ocio, podemos citar el *Palau de la Música Catalana*. El laurel envolvía los nombres de los célebres músicos en el último piso de la sala de espectáculos, en este caso se relaciona fácilmente con el significado simbólico de gloria.

Referente a la rosa, también tiene propiedades medicinales, pero esta flor es un símbolo de Cataluña unida a la leyenda de Sant Jordi (San Jorge) y es probable que su representación esté más relacionada con este aspecto que no con sus usos farmacológicos. La presencia constante de la rosa en el *Palau de la Música Catalana* está ligada a connotaciones simbólicas y es que ciertamente, estamos ante un bosque de símbolos. La rosa está considerada la reina de las flores y la tradición la relaciona con la primavera, como el jardín primaveral petrificado que representa el *Palau de la Música Catalana.* La rosa es un elemento esencial en la festividad de Sant Jordi, patrón de Cataluña. Es justamente el 23 de abril (día de la festividad de Sant Jordi) de 1905, como fecha simbólica, cuando se pone la primera piedra de la construcción del edificio. Sant Jordi se representa de forma figurativa liderando el grupo escultórico de la *Alegoría de la música popular* de la esquina de la fachada. Alrededor de la bandera catalana se disponen hojas de laurel como símbolo de gloria. La leyenda de Sant Jordi fue un motivo simbólico dentro del contexto cultural de la Renaixença, movimiento romántico de recuperación cultural, artística y literaria de Cataluña a partir de los cánones del pasado histórico de la época medieval. Como símbolo patriótico, la representación de la figura de Sant Jordi fue constante en la escultura aplicada a la arquitectura modernista.

En casas particulares se puede establecer una asociación botánica con los apellidos de los propietarios. La planta y la flor son utilizadas como un elemento identificativo del dueño de la vivienda, como un símbolo que podríamos equiparar a una especie de escudo en términos heráldicos. En la fachada de la *Casa Amatller* (1900) se representan las ramas y las flores del almendro (amatller en catalán). El salón principal de la *Casa Lleó Morera* (1905) está lleno de moreras y rosas, la elección de las primeras también se debe al apellido y las segundas fueron una de las flores más utilizadas por Domènech y Montaner, arquitecto de la vivienda, y además, fue la flor prioritaria de Gaspar Homar, decorador del espacio. Es del todo significativa la chimenea que está plenamente envuelta de la flor, el fruto y la hoja de la morera y que sólo se decoró en la planta noble, es decir donde habitaba la familia Lleó Morera.

Figura 2. Lirio azul aplicado en la *Farmacia Novellas* y la flor natural.

6. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, consideramos de interés exponer que el mundo vegetal es clave para entender el Modernismo. La ornamentación vegetal promovió la creación del movimiento, las flores y las plantas aplicadas fueron el motivo que permitió avanzar con un nuevo arte, el naturalista, que lo distinguió de estilos historicistas y ecléctico anteriores. Dentro del contexto, la Escuela de Bellas Arte de Llotja ofreció asignaturas acordes a la nueva necesidad, el objetivo era dar las bases en ornamentación vegetal para la creación de las artes aplicadas e industriales, lo cual contribuyó a la proliferación del movimiento.

Hemos podido establecer un repertorio común de flores y plantas a partir de las tipologías arquitectónicas, objeto de estudio, que son: acanto, aciano, adormidera, castaño de Indias, girasol, hortensia, laurel, lirio azul, margarita, naranjo, rosa, trébol y vid. Estas flores y plantas pueden entenderse desde un punto de vista simbólico dentro de los programas decorativos, en los que el símbolo y la ornamentación se fusionan. En el caso de las farmacias se establece una estrecha relación entre la función del establecimiento y la decoración representada. La ornamentación vegetal es el tema predominante, la mayor parte de los motivos identificados corresponden a vegetales con propiedades medicinales que se utilizaban en la farmacopea del momento. Por lo que respecta a las arquitecturas del ocio y las viviendas particulares, encontramos casos en que la ornamentación vegetal potencia la relación con el producto, el nombre del establecimiento, apellidos familiares o incluye también relaciones de carácter nacionalista.

Con los resultados obtenidos pretendemos contribuir al desarrollo de las bases metodológicas para el estudio de los programas decorativos con ornamentación vegetal, con el fin que puedan generar futuros estudios sobre líneas de investigación afines. De esta manera, la vía de estudio queda abierta a futuras investigaciones no sólo limitándose en el Modernismo de Barcelona y en el resto de España, sino que es extensible a otros centros Art Nouveau europeos y americanos. Las futuras investigaciones, como una de las finalidades más magnas, podrían establecer un posible repertorio común de plantas y flores Art Nouveau internacional.

NOTAS

1—La comunicación ofrece datos inéditos de nuestro trabajo de DEA (Diploma de Estudios Avanzados), *La ornamentación vegetal de las farmacias de Barcelona (1889-1914),* dirigido por la Dra. Teresa-M. Sala, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2008. Así mismo de nuestra tesis doctoral *Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900 dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2012.* La investigación también se integra dentro del proyecto *La relación de las artes y la naturaleza. Biología y simbolismo en la Barcelona de 1900,* investigadora principal la Dra. Teresa-M. Sala, dentro del grupo de investigación GRACMON (Universidad de Barcelona). Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. Plan Nacional de I+D+I (Ref. HAR2012- 35927).

2—Rengade (1887). Las plantas que curan y las plantas que matan. Nociones de Botánica aplicadas á la higiene doméstica. Complemento de la obra la vida normal y la salud. Barcelona, pp. 14-17.

3—Lázaro B. (1904). Plantas medicinales. Barcelona, pp.192-193.

BIBLIOGRAFÍA

Bolós O., Vigo J., Masalles R.M., Ninot J.M. (2005). Flora. Manual dels Països Catalans. Pòrtic. Barcelona.

Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Institut de Ciència i Tecnologia ambientals de la UAB (2006). L'Herbari Modernista. Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Terrassa.

Jazmín F. (1894). El lenguaje de las flores y el de los colores adicionado con el de la sombrilla y pañuelo, emblemas de las flores y colores. El valor real que tienen los ojos negros y los azules. Edición aumentada con varias poesías alusivas á las flores. Diez magníficos cromos. Saurí y Sabater Editores. Barcelona.

Lázaro B. (1904). Plantas medicinales. Sucesores de Manuel Soler- Editores. Barcelona.

López F. (2008). La ornamentación vegetal de las farmacias de Barcelona (1889-1914). Trabajo DEA dirigido por la Dra. Teresa-M. Sala. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Barcelona.

López F. (2012). Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Barcelona.

López F. (2013). "El lenguaje de las flores en el Modernismo de Barcelona: precedentes e influencias francesas". En Martínez A., Osuna I., Infantes V. (eds.). Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Turpin Editores. Sociedad Española de Emblemática. Madrid, pp. 313-321.

López F. (2015). "*Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs* (París, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: el simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau". En Morales J.M., Escalera R., Talavera F.J. (eds.). Confluencia de la imagen y la palabra. Universitat de València. València, pp. 293-304.

López F. (2015). "Ornamentación en la Manzana de la Discordia: diversidad de interpretaciones decorativas". En Urbano J. (ed.). La Mansana de la Discòrdia. Grup de Recerca Emergent Història, Arquitectura i Disseny. Universitat Internacional de Catalunya. Barcelona, pp. 56-69 y 166-183.

Marín M. I. (2002). "L'escultura aplicada a l'arquitectura". En Fontbona F. (dir.). El Modernisme. Vol. II: A l'entorn de l'arquitectura. Edicions L'Isard. Barcelona, pp. 221-238.

Rengade (1887). Las plantas que curan y las plantas que matan. Nociones de Botánica aplicadas á la higiene doméstica. Complemento de la obra la vida normal y la salud. Montaner y Simon. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

CERÁMICA DOMENECHIANA Y LA CASA MUSEU LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER

DOMÈNECH'S CERAMIC AND THE CASA MUSEU LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER

Vicente de la Fuente Bermúdez

Vicente de la Fuente Bermúdez, Casa museu Lluís Domènech i Montaner, vicente.dlfuente@gmail.com

RESUMEN

La Casa museu Lluís Domènech i Montaner, en Canet de Mar, nos permite a través de sus colecciones cerámicas y otros materiales reconstruir la evolución del uso de la cerámica en la obra domenechiana, sus diferentes influencias y proceso de creación, ayudando a constatar la importancia de este material como elemento definitorio de su arquitectura.

Palabras clave: Cerámica, fotografía, arquitectura, decoración y ornamento

ABSTRACT

The Casa museum Lluís Domènech i Montaner, in Canet de Mar, allow us through his ceramic collections and other materials reconstruct the evolution of the use of the ceramic in the Domènech's work, his different influences and process of creation, assistant to ascertain the importance of this material as a distinctive element of the Domènech's architecture.

Keywords: Ceramic, photographie, architecture, decoration and ornement

INTRODUCCIÓN

La Casa museu Lluís Domènech i Montaner, en Canet de Mar, se encuentra instalada, desde 1993, en lo que fue la residencia de verano del arquitecto modernista. De hecho, se trata de dos casas que originariamente estaban unidas por un jardín, aunque este elemento ha desaparecido, habiéndose convertido en la actualidad en sala de exposiciones temporales del conjunto museístico.

La vinculación de Domènech con Canet fue muy estrecha; su madre María Montaner era originaria de esta villa costera, y de niño, Domènech, acudía allí a pasar los veranos. Una tradición que continuó tras casarse, en 1875, con la también canetense María Roura. Se establecen en la casa familiar de su esposa, la masía Rocosa; un edificio de los siglos XVII y XVIII.

En los últimos años, Canet, y especialmente la que fuera su residencia de estío, están adquiriendo una mayor visibilidad en la valoración de la obra de Domènech. Sus largas estancias en la casa, el legado que en ella acumuló y el amor que el arquitecto sentía por esta villa, han convertido a la actual casa museo en un punto de partida de la geografía domenechiana.

La casa de Domènech era más que una residencia para pasar los meses de calor. En ella la actividad no se detenía nunca, y así nos lo hacen constar varios testimonios. Marià Serra, médico y alcalde de Canet, menciona con orgullo, en sus dietarios, los trabajos que el arquitecto desarrolla para la Exposición Universal de Barcelona de 1888 —Café Restaurante u Hotel Internacional—, gestados en Canet. Lluís Serra, en la necrológica del arquitecto (Serra, 1926) recuerda como era de importante para él Canet, lugar en el que trazaba los esbozos y primeras ideas de sus trabajos. Es pues, más que una casa de reposo, el lugar en el que Domènech busca inspiración y donde surgen ideas que después elaborará en su taller de Barcelona.

No es extraño entonces que, cuando el arquitecto se decide a restaurar la masía Rocosa y a construir una casa nueva anexa, conocida como casa Domènech, recurra para la decoración a elementos que vienen de sus obras: prototipos, piezas desechadas o simplemente la utilización de materiales de otras obras en las que estaba trabajando en ese momento, algo normal en Domènech.

Entre los materiales que utiliza o reutiliza destacan dos, la escultura en yeso y la cerámica. El primero ya fue tratado, en el año 2015, por la casa museo tanto en la exposición *Els escultors de Lluís Domènech i Montaner: Arnau, Gargallo i Masana,* como en su catálogo. Así pues, en esta ponencia nos centraremos en la cerámica, inicio de un proceso de trabajo que concluirá con una exposición en el año 2017, que esperamos sea una interpretación global de la colección de cerámica de la casa museo, representativa de toda la obra de Lluís Domènech i Montaner.

LA COLECCIÓN DE CERÁMICA

Las piezas cerámicas atesoradas en la actual casa museo abarcan todo el periodo de actividad profesional del arquitecto y prácticamente la totalidad de sus principales obras, desde su participación en la decoración del Seminario Pontifico de Comillas a sus últimas grandes obras en Barcelona.

Respecto a la tipología, predomina el azulejo decorado en diferentes técnicas y formatos, principalmente a la trepa y en relieve, cuadrados, triangulares o piezas semiesféricas. Todas ellas usadas por Domènech a lo largo de su trayectoria. Destacan también los elementos arquitectónicos realizados enteramente en cerámica, como piezas de capiteles, claves de bóveda o elementos de coronamiento de las cubiertas. Respecto al mosaico cerámico se conservan magníficos ejemplos como el procedente de la Fonda España, en Barcelona. También nos encontramos con cerámica no vidriada destinada a suelos.

Una gran parte de las piezas fue coleccionada por el propio Domènech, cerámicas, esculturas y algunos hierros forjados, que incorpora a la masía Rocosa y a la casa Domènech durante el proceso de restauración y construcción. Otras se encontraban almacenadas en las buhardillas de la masía. Trataremos todas las piezas en su conjunto, independientemente de si están aplicadas a la arquitectura o en los depósitos de reserva, pues todas ellas forman una unidad indisoluble

De la decoración que Domènech realizó para el Seminario Pontificio de Comillas en (1889-1899), construido por Joan Martorell en 1889 por encargo del Marqués de Comillas, Antonio López; la casa museo, conserva en la sala destinada a comedor una pared cubierta con los mismos azulejos que recubren las paredes de la iglesia pública del Seminario (Figs. 1 y 2). Se trata de un conjunto de azulejos con la representación del Tetramorfos que Domènech realizó junto a su colaborador Antoni María Gallissà. En el plafón cerámico los símbolos de los cuatro Evangelistas quedan enmarcados por franjas horizontales formadas por las palabras, en tipografía gótica, "AVE MARÍA". Destacan en el conjunto unas piezas semiesféricas con el anagrama de Jesús, éstas últimas en cerámica de reflejo dorado. Hemos de recordar que una de los objetivos de Domènech al inicio de su carrera fue la recuperación de esta técnica artesanal de origen árabe que tanta fama había dado a Manieses en los siglos XIV-XVII, pero que también se imitaba en centros como Reus o Barcelona; así que, no es de extrañar el espacio destacado en el cual la presenta. La fabricación de estas piezas se debe a la fábrica de Esplugues de Llobregat, Pujol i Bausis, conocida como "La Rajoleta" y las de reflejo dorado a La Ceramo de Valencia. La recuperación de estas técnicas tradicionales o centros de producción del pasado, se veía como una forma de dotar al arte nacional de carácter propio, al estilo de lo que se hacía en Inglaterra en el South Kensington Museum o en las Manufacturas de Sevres en París; "sense tradició no hi há nacionalitat, sense nacionalitat les arts moren assecadas y mústigas" (Bassegoda, 1893, p.70). Una idea, la actualización de la tradición como señal de identidad, ya apuntada por Domènech en su artículo de 1878, "En busca d'una arquitectura nacional" en el periódico *La Renaixensa*.

La casa Thomas construida entre 1895 y 1898 en Barcelona, es quizás una de las obras más representadas en las colecciones, tanto por su integración en la arquitectura como en los fondos. Aquí vemos esa versatilidad que tanto gustaba en los arquitectos modernistas de la cerámica, sin llegar a realizar un *trencadís,* Domènech fragmenta la cerámica de la portería de la casa Thomas para adaptarla a la hornacina donde se encuentra el lavamanos del siglo XVIII. También las aplica en el lavamanos del comedor de la segunda planta y son abundantes los ejemplos de azulejos en las reservas. Todos ellos elementos cerámicos de tema floral: dientes de

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 585-592 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figuras 1-2. Comedor de la Casa Domènech con cerámicas y yesos utilizados en el Seminario de Comillas, vista general y detalle.

león, hojas de parra y ramas de olivo en tonos azules y amarillentos que alternan con girasoles en piezas semiesféricas en cerámica de reflejo dorado y animales —león y Ave Fénix— de carácter heráldico. La similitud con el Seminario de Comillas es evidente, siendo las dos únicas fachadas de Domènech que se encuentran enteramente cubiertas de azulejos, con una aplicación que recuerda a las innovaciones de Otto Wagner en Viena, evitando la monótona repetición de las piezas seriadas con elementos singulares. En estos azulejos vemos las diferentes formas de tratar la naturaleza del arquitecto, desde la copia más mimética de la naturaleza a formas tan estilizadas que llegan a casi imposibilitar la identificación de la forma vegetal de la que proceden.

En el caso del hospital Pere Mata, 1897-1912, de Reus, en los hay fondos gran cantidad que azulejos procedentes de esta obra; principalmente de cenefas y plafones que decoraban las fachadas de los pabellones de beneficencia del hospital. Una cerámica decorada a la trepa en azul y cuyo diseño Domènech encargó mayoritariamente a Lluís Bru, se trata de elementos florales muy estilizados, principalmente rosas, emblema de la ciudad de Reus. También hay otros de carácter más simbólico, como el Ave Fénix acompañado de la frase "Es Refaran" (en castellano Se Reharán) alusivos a la curación mental de los enfermos allí recluidos. Se conservan también algunas muestras de arrimaderos dibujados igualmente por Lluís Bru del Pabellón de Distinguidos. En la única aplicación a la arquitectura de la casa museo de estos azulejos que hizo Domènech hay un gran ángel, dibujo de Bru, que antiguamente, tras atravesar el jardín, recibía al visitante. En Reus ocupa las fachadas principal y posterior del Pabellón de Primera clase del hospital psiquiátrico, pero aquí, en su casa, a los pies de este ángel protector añade la palabra "Salve", convirtiéndolo en un ángel de bienvenida, en un nuevo ejemplo de la adaptabilidad, versatilidad y capacidad de comunicación que adopta la cerámica en manos de Domènech.

De las grandes obras de Domènech el Palau de la Música Catalana, inaugurado en 1908, y el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, construido a partir de 1901 se conservan multitud de piezas. Del Palau de la Música azulejos monocromos decorados en relieve con pentagramas musicales y flores de pensamientos, pero también las espectaculares piezas arquitectónicas destinadas a capiteles o claves de bóvedas y las flores que formaban las guirlandas de la sala, en forma de rosas de *trencadís*. Del hospital de la Santa Creu i Sant Pau multitud de azulejos decorados a la trepa. Entre los diferentes pagos que se conservan de esta obra hay algunos a los pintores Francesc Labarta y Luís Gargallo (hermano del escultor Pablo Gargallo) por la realización de dibujos para azulejos, que en algunos casos fueron realizados en fábricas de Castellón y Valencia, un aspecto éste que aún requiere un estudio en profundidad, la intensa relación de Domènech con las fábricas de cerámica valencianas. También encontramos elementos arquitectónicos cerámicos, como un palomar o una clave de bóveda reconvertida en pasamanos de una escalera.

Si hasta ahora hemos hablado de cerámica mural o elementos arquitectónicos realizados en cerámica vidriada, a la casa museo también se conservan piezas de barro cocido para el suelo diseñadas por Domènech. Toda la casa museo está pavimentada por pequeñas losetas de barro cocido en las que se alternan olambrillas con una rosa esquematizada; se estructuran en un complejo espigado inspirado en los pavimen-

tos medievales, como ya había realizado en el castillo de Santa Florentina, obra realizada entre 1898 y 1912. Así mismo, procedente de la primitiva entrada de la casa museo, unas piezas hexagonales con diferentes motivos florales que el arquitecto también utilizó en la casa Fuster, construida en Barcelona entre 1908 y 1911, edificio en el que trabajaba al mismo tiempo que finalizaba la reforma de la casa Domènech de Canet.

Son muchas otras las piezas que se conservan procedentes de otros tantos edificios, pero no es este el lugar para hacer un catálogo exhaustivo, solo dar una pincelada de la riqueza cerámica que se conserva en la Casa museu Lluís Domènech i Montaner y que la convierte en uno de los principales museos de cerámica modernista.

DE LA INSPIRACIÓN INICIAL A LA PIEZA FINAL: EL PROCESO CREATIVO

El interés por la flora

Entre los objetos de la Casa museo se encuentran una serie de fotografías tomadas por el propio arquitecto. Entre las conservadas destaca un numeroso grupo formado exclusivamente por fotografías de flores. Es la primera vez que se constata que un arquitecto español hiciese este tipo de fotografías, de tema floral. Este uso de la fotografía relaciona a Domènech con lo que se estaba haciendo en ese momento en Europa, por ejemplo, las fotografías que se hacían en el taller de Emile Galle para su uso en la realización de decoraciones y la enseñanza y los herbarios fotografiados para talleres de artistas y escuelas de arte.

Desde la aparición de la fotografía esta se convierte en una herramienta de trabajo para arquitectos y otros artistas, Domènech un apasionado de las novedades no podía quedar al margen de esta influencia, de hecho, su trabajo de final de carrera en 1874 fue el proyecto de una galería y museo fotográfico. Ya desde los inicios se destaca el uso de la fotografía para captar edificios y detalles mejor que cualquier dibujo, incluso un enemigo de la modernidad como John Ruskin aseguraba que "entre todo el veneno mecánico que este terrible siglo XIX ha derramado sobre el hombre, por suerte, nos ha dado también el antídoto: el daguerrotipo" (Scharf, 2005, p.102).

La fotografía en Domènech i Montaner, es una herramienta de trabajo que se suma al dibujo o las notas del natural; más que una fuente de inspiración directa para el arquitecto, las placas de vidrio son un material para sus clases en la Escuela de Arquitectura. Hace fotografías, las compras y destaca la importancia del estudio de fotografía en la escuela de Arquitectura de Barcelona, laboratorio que él mismo había puesto en marcha. Habla en primera persona de los centenares de clichés que personalmente ha revelado (Domènech, 1909, p.216) y que han servido para ilustrar artículos en revistas especializadas en Francia o Inglaterra. También llama la atención de la procedencia de las fotos cuando éstas se usan en artículos como "Restos romanos de Tarragona", de la revista *Museum* de 1911.

Estas placas de vidrio se realizan entre 1883 —una de las placas aparece datada con la fecha del 1 de enero de ese año, indicando que es la Nº1— y 1914. Se pueden dividir en tres grandes grupos, flores, vistas de Comillas, en relación a las obras que el arquitecto allí realizó y algunas vistas del pueblo, y elementos arquitectónicos varios, entre ellos varios capiteles de iglesias mudéjares de Toledo, siendo de sobras conocida la influencia de este estilo en la obra domenechiana (Casanova, 2001).

En este texto me centraré en las placas de tema floral, por la importancia que tienen dentro de la producción cerámica domenechiana. La flor, la naturaleza, son una de las decoraciones más recurrentes del Modernismo, su uso, tipos y repertorios han sido estudiados en profundidad por Fátima López (López, 2015). En las decoraciones de Domènech se puede establecer un paralelismo entre las flores retratadas y las flores usadas en sus cerámicas. Son principalmente plantas mediterráneas o adaptadas al clima mediterráneo —olivo, viña, amapolas, dientes de león, cardos y algunos cactus o arbustos exóticos como el rododendro, entre otras— plantas que Domènech podía observar en los alrededores o en los jardines de Canet (Fig. 3). En su Dietario de viajes del año 1898 siempre hace descripciones del paisaje agrícola, toma apuntes de algunas hojas de plantas o describe jardines (Bassegoda 1993-1994). Su yerno, el también arquitecto Francesc Guardia i Vial, destaca el amor que sentía por Canet, sus montañas, el mar y el placer que le causaban en sus paseos las flores silvestres de los bosques (Guardia, 1924). Domènech se encargaba personalmente de su jardín en Canet (Julià, 1948, p.5).

Es un elemento estético que acerca al hombre a la naturaleza, así lo destaca que en un escrito de 1912 contraponiendo los pequeños

Figura 3-4-5. Fotografía floral de Domènech i Montaner. Detalle de una lámina de *Grammaire de l'ornement* de O. Jones y azulejo de la Casa Roura de Domènech i Montaner.

paraísos que son las huertas y jardines de Canet frente al ulular de las sirenas de las fábricas textiles (Domènech, 1913). Unas plantas que, en Domènech, dejan de ser un puro ornamento, entroncando su obra con la identidad de la tierra sobre la que se asienta el edificio, lejos de usar flores exóticas o con un vacío lenguaje floral, Domènech parece centrarse en las plantas propias de Cataluña. Para el dibujante y teórico Ferran Xumetra la flor propia es un elemento que da carácter nacional a objetos y edificios. Xumetra sigue a Emile Lambin, historiador, según el cual la flor silvestre y local, se impone como motivo decorativo en el gótico por contraposición a los motivos clásicos del románico, entendiendo los motivos clásicos como un internacionalismo heredero de la Roma clásica y el gótico como una vuelta al nacionalismo, así declara "l'ogive avait tué le plein-cintre, la feuille de vigne tua l'acanthe" (Lambin, 1893, p.24).

Por otra parte, son unas fotografías hechas con un extremo cuidado, con composiciones muy trabajadas e influenciadas por el arte japonés (Sala, 2013) que fusiona con otros referente visuales o culturales, como los bodegones del Siglo de Oro español. Y es aquí donde entran otros elementos que acaban de configurar las influencias de Domènech en su proceso creativo.

Revistas, libros y repertorios decorativos: la biblioteca personal de Domènech i Montaner

Domènech era, además de arquitecto, historiador del arte, autor y editor de la *Historia del Arte* de la Editorial Montaner y Simon. Esto se ve representado en su biblioteca con numerosas monografías de pintores y los dibujos del natural de centenares de piezas históricas, como por ejemplo cerámicas, trajes, tapices, armas, iluminaciones de manuscritos o capiteles. Pero también fue el primero en destacar la importancia del románico y gótico catalán, realizando fotografías de iglesias, Todo un fondo que actualmente se conserva en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC). De su biblioteca algunos libros aislados se conservan en la casa museo de Canet.

Pero lo realmente destacable de su biblioteca, y que actualmente nos encontramos en proceso de analizar, es la existencia de revistas y repertorios decorativos y el uso que hizo de ellos Domènech.

Respecto al uso de repertorios lo sabemos porque de una forma directa Domènech nos lo dice, cuando destaca la impresión que le ha causado el uso del color de los pueblos africanos (Domènech, 1875) que ha visto en *Grammar of Ornement*, el famoso repertorio de Owen Jones publicado en Londres en 1868, un ejemplar del cual, que perteneció a Domènech, se conserva en la casa museo. Además, en su poder estaban *Fragments d'Architecture* de Pierre Chabat (París, 1868) o *Exemples de décoration appliques à l'architecture* (París, 1857). En su obra vemos coincidencias que nos remiten directamente a algunos de estos repertorios, en concreto a la obra de Owens, uno de cuyos gravados (Fig. 4) vemos reproducido en las cerámicas que Domènech aplicó en el Restaurante de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona y en la casa Roura, 1890, de Canet (Fig. 5). Además, el uso de repertorios con motivos del arte japonés ha sido ya constatado en la obra domenechiana, en concreto, referente a la decoración de la Fonda España (Cabañas 2013). Pero ya antes, Domènech se inspira directamente en los primeros

libros que se publicaron en Europa, *Japan its architecture, art and art manufactures* de Christopher Dresser (1882) y *L'Art japonais* de Louis Gonse (1886), libros que se encuentran en su biblioteca; y especialmente en alguno de sus grabados, como podemos observar en algunas de las fotografías de tema floral que realiza, datadas en la década de 1890. Fotos en las que nos declara su admiración por el Japón usando como fondo de una fotografía la bandera de este país. Pequeños indicios nos hacen creer que, en el diseño de sus cerámicas y otros elementos decorativos, estos repertorios y revistas tienen una gran importancia.

Un vaciado exhaustivo de las revistas a las que estaba suscrito Domènech i Montaner, como *Architectural Review* (Londres 1896), *Architettura Italiana* (Roma, 1905), *La construccion moderne* (París, 1885), *Magazine of Art* (Londres 1878) o *The Studio* (Londres, 1893), entre otras, seguro que nos ayudaran a comprender sus estímulos visuales en el momento de crear un diseño. Además de libros como *La Faince* de Théodore Deck (París, 1887), uno de los renovadores de la cerámica francesa del siglo XIX, y cuya influencia ya ha sido apuntada (Casanova, 2002). Unos títulos que nos presentan a un Domènech conectado a la modernidad más avanzada de Europa.

La cerámica no es solo un elemento decorativo, práctico o una forma de dotar de un carácter a sus edificios, de individualizarlos. En este momento entre las ruinas de las reformas interiores de la ciudad de Barcelona algunos excéntricos se dedican a salvar los revestimientos murales de cerámica de las casas y palacios que se derriban. Se toma conciencia de un patrimonio que se está perdiendo y que representa el espíritu del auténtico arte popular. Una pasión que Domènech compartía con los arquitectos Antoni Maria Gallissà o Josep Font i Gumà, relatando él mismo, en primera persona, sus escapadas para salvar estas pequeñas joyas por masías y castillos en ruinas (Domènech, 1922). Una de las grandes colecciones fue la formada por Font i Gumà, que publicó un estudio en 1903, *Rajolas catalanas y valencianas* Observando los grabados de *Rajolas valencianas y catalanas* se puede intuir como algunas de estas piezas influyen, en la obra Domènech. Así la estilizada rosa del Hospital Pere Mata de Reus o de los pavimentos del castillo de Santa Florentina en Canet, ésta última dibujo del propio Font i Gumà, recuerdan a uno de los motivos más populares a la azulejería medieval de Cataluña y Valencia, otras cerámicas de Santa Florentina están ligadas a modelos del siglo XV de Manises; y como no ver en el diente de león de la casa Thomas el reflejo del azulejo, del siglo XVI de Montserrat y Sant Pere de les Puelles, que publicó Font i Gumà en su libro (referencia 381). Lejos de buscar modelos concretos, es la amplia cultura artística e histórica de Domènech, el material usado para sus estudios de historia del arte (dibujos, fotos, postales que se conservan en el COAC) lo que sirve a Domènech para dotar a su obra de un carácter propio, enraizado en la tradición, singularizando la arquitectura catalana; todo un acervo cultural que en palabras de Josep Puig i Cadafalch son "los manantiales de ese arte renovador, de ese arte espejo del alma de nuestra tierra" (Puig, 1902, p. 546).

Epistolario y moldes de yeso

En el Arxiu Municipal de Canet de Mar también se conserva parte de su epistolario, en el que destacan algunas cartas de sus colaboradores más directos. Unas misivas que nos dan una idea de la manera de trabajar de Domènech con su equipo, en la que el arquitecto actúa, como siempre se ha indicado, como un director de orquestra, coordinando, ejecutando una música en la que unos solistas de excepción tienen una voz propia, siempre subordinada a sus directrices. Así, el escultor Josep Llimona, el pide en una nota sin fechar, un dibujo e instrucciones para ejecutar una obra. O Antoni Maria de Gallissà, en 1898, le avisa del envío de unos dibujos para piezas cerámicas.

Pero la casa museo también nos permite ver el proceso de fabricación de las cerámicas en relieve o elementos escultóricos. En la casa museo, Domènech empotró en la pared, a modo de capiteles, algunos de los yesos que sirvieron para crear los moldes de algunas de las cerámicas del Palau de la Música (Figs. 6 y 7) y el hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Si en las facturas del hospital de la Santa Creu i Sant Pau se nos indica que el creador de algunos de los moldes fue Francesc Madurell, en el caso del Palau lo desconocemos. Desde la concepción, hasta la realización de la pieza, todo concentrado en el espacio en el que Domènech quiso preservarlo, su refugio de Canet.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 585-592 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CONCLUSIONES

La casa museo alberga una colección única por la calidad de sus piezas, pero también por la unidad que conforman, ofreciendo un panorama global de los intereses, uso y diseños de la cerámica en Lluís Domènech i Montaner, tanto la realizada por él mismo como por sus colaboradores más directos. El trabajo en equipo de Domènech a veces dificulta saber cuándo Domènech es el autor de unas directrices globales que sus colaboradores desarrollan o cuando él mismo ejecuta el dibujo y diseño. El resultado final es una cerámica aplicada a la arquitectura que nos permite ver las influencias, referentes estilísticos de Domènech y sus colaboradores, referentes compartidos y admirados por todos ellos. Una cerámica que se ve acompañada por las fotografías, los moldes en yesos y parte de los trabajos, libros y epistolario de Domènech, lo que nos lleva a poder intuir su proceso creativo. En este sentido la Casa museu Lluís Domènech i Montaner ha de ser uno de los centros de referencia en la interpretación de la obra del arquitecto, junto a otros que albergan importantes conjuntos documentales referentes a su obra, como los Museus d'Esplugues de Llobregat, el Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau o el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

No es un aspecto banal que estas piezas sean originales, por desgracia, en muchas restauraciones de edificios históricos, con las piezas cerámicas se opta por la sustitución de los azulejos deteriorados por réplicas. Son además piezas muchas veces situadas en lugares del edificio de difícil visión, por la distancia o reflejos, tanto de la luz natural como artificial. Ver estos azulejos a poca distancia nos permite apreciar su belleza aún más intensamente.

Gracias a la acción de Domènech i Montaner, recuperando y conservando estos materiales podemos intuir, en su casa museo, aquello que para él era valioso; tanto como para guardarlo en su espacio más privado: cerámicas diseñas por sus colaboradores más apreciados como Lluís Bru o Antoni Maria de Gallissà; yesos de Arturo Mélida, Eusebi Arnau, Diego Masana o Pablo Gargallo. Toda una parte del universo más íntimo del gran arquitecto modernista, Lluís Domènech i Montaner.

Por último, insistir que este análisis es solo el inicio de un estudio en el que se espera poner en valor la cerámica domenechina conservada en su casa museo, documentándola y dándola a conocer.

Figuras 6-7. Molde de yeso de la Casa Domènech y su realización en cerámica para el Palau de la Música.

BIBLIOGRAFÍA

Bohigas, O. (1973). "Lluís Domènech i Montaner, arquitecte modernista". En *Lluís Domènech i Montaner en el 50 aniversari de la seva mort.* Fundació Lluís Carulla. Barcelona, pp. 10-74.

Domènech, Ll. (1922). "En Josep Font i Gumà". *En Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, pp. 93-99.

Domènech, Ll. (1913) "Próleg", en Serra, M. *Canet en l'avenir*. Tip. Pere Vila. Canet de Mar, pp.I-XXI.

Domènech, Ll. (1909) "En defensa de l'Escola d'Arquitectura". En *El Poble Català*, 8 de mayo, Barcelona, pp.216.

Domènech, Ll. (1903) "L'Antoni Mª Gallissà en l'intimitat (A la memòria de Gallissà)". En *La Veu de Catalunya*, 21 de maig. Barcelona.

Domènech, Ll. (1878). "En busca d'una arquitectura nacional". En *La Renaixensa*, 28 febrero. Barcelona, pp. 149-160.

Dómenech, Ll. (1875). "A proposit de la Exposició d'Arts suntuarias". En *La Renaixensa*, 31 octubre, pp. 292-303.

Bancells, C. (1988). *Sant Pau, hospital modernista*. Col. Terra Nostra, Nou Art Thor Edicions, Barcelona.

Bassegoda, B. (1893). *La cerámica en la Exposición nacional d'industrias artísticas de 1892*. La Ilustració Catalana. Barcelona.

Bassegoda, J. (2000). "Aspectes docents i professionals de Lluís Domènech i Montaner". En *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nºXIV. Barcelona, pp. 291-294

Bassegoda, J. (1993-1994) "El dietari de Lluís Domènech i Montaner (febrer-novembre de 1893)". En *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº7-8. Barcelona, pp.51-104.

Bassegoda, J. (1980). Domenech i Montaner. Ed. Nou Art Thor, Barcelona.

Cabañas, P. (2013). "Lluís Domènech i Montener y Ramón Casas en la Fonda España: Modernismo y japonismo en Barcelona". En *Artigrama*, nº28. Zaragoza, pp.385-403.

Casanova, R. (2009). *El Castell dels Tres Dragons*. Institut de Paisatge Urbà i la qualitat de vida. Barcelona.

Casanova, R. (2002). "Antoni Maria Gallissà i el mite del Castell dels Tres Dragons". En *El Modernisme,* Edicions L'Isard. Barcelona, pp. 71-78.

Casanova, R. (2002). "Lluís Domènech i Montaner, a la recerca de la cerámica moderna". En *Millars*, vol. 25, Castelló de la Plana, pp. 155-173.

Casanova, R. (2001). "Els referents estilístics de Lluís Domènech i Montaner i les seves confluències al Museu de la Història". En *Matèria,* nº1. Barcelona, pp. 231-241.

Casanova, R. (2000). El Castells dels Tres Dragons. De Café-Restaurante a Museu de Zoologia. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona.

Casanovas, M.A. (1984). *La ceràmica catalana*. Els Llibres de la frontera/Hogar del Libro. Barcelona.

Figueras, L.; Manadé, M. (2006). "Línea, modelos y función de la cerámica en la obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner". En *Tradición y modernidad, la cerámica en el Modernismo: actas del congreso celebrado en Esplugues de Llobregat*. Explugues de Llobregat, pp. 99-113.

Fuente, V. de la; Sala, T-M., López, F.; Villar, V. (2013). "Flors domenequianes" En *Empremtes, Lluís Domènech i Montaner a Canet de Mar*. Ajuntament de Canet de Mar/ Casa museu Lluís Domènech i Montaner. Canet de Mar, pp.30-47.

Fuente, V. de la; Escolano, C.; (Edts.) (2011). *La Casa museu i les seves col·leccions d'art*. Ajuntament de Canet de Mar/Casa museu Lluís Domènech i Montaner. Canet de Mar

Font, J. (1905). *Rajolas valencianas y catalanas*. Oliva Impresor, Vilanova i la Geltrú.

García-Martín, M. (1990). *El Hospital de Sant Pablo*. Catalana de Gas. Barcelona

Guardia, F. (1924). "Nota necrològica: Lluís Doménech i Montaner. En *Anuario, Asociación de arquitectos de Cataluña*. Barcelona, pp.117-121.

Guéné, H. (2004). "Le renouvellement des techniques et la systématisation de l'ornement dans le décor architectural du XIX siècle, de Pugin à Domènech i Montaner". En *Art et Industrie. Les Art décoratives et l'industrie en Belgique au XIX siècle"*. Bruselas, pp.46-54.

Guitart, B. (1924) "Luis Doménech y Montaner". En *Arquitectura: revista del Colegio oficial de arquitectos de Madrid*, año VI, nº57. Madrid, pp.4-10.

L'Institut Pere Mata de Reus. (2004). Pragma Edicions. Reus.

Julià, A. (1948). "Hombres de Canet: D. Luís Doménech y Montaner". En *Pedracastell*, nº25, junio 1948, Canet, p.5

Lambin, E. (1893). *La flore gothique*. Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, André, Daly fils et Cie. Editeurs, París.

López, F. (2015). *Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900*. Universitat de Barcelona, tesis doctoral, sin publicar, consultada (1-7-1016) en http://www.tdx.cat/handle/10803/96770.

Puig, J. (1902) "Luís Doménech y Montaner". En *Hispania*, nº9. Barcelona. pp. 538-559.

Ràfols, J.F. (1956). "Lo decorativo en la obra de Domènech". En *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, nº24.Barcelona, pp.1-6.

Ràfols, J.F. (1949). *Modernismo y modernistas*. Ed. Destino. Barcelona.

Scharf, A. (2005). *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. Madrid.

Sala, T-M. (2013). "Japonismo y Modernismo: una simbiosis estética". En *Japonismo, la pasión por el arte japonés*. Obra Social La Caixa. Barcelona, pp. 124-181.

Sala. T-M. (2002) Naturalezas artificiales. El lenguaje de las flores y las cosas mudas". En *Matèria*, nº2. Barcelona, pp. 185-202.

Saliné, M. (2015). "La ceràmica i el mosaic, les arts camaleòniques del modernisme". En *Modernisme art-tallrs-indústries*. Viena Edicions. Barcelona, pp. 130-149.

Saliné, M. (2013). "L'Hospital de Sant Pau, una ciutat hospitalaria dins la ciutat. La ceràmica: l'element tradicional que esdevé unificador dels espais". *Coup de Fouet congreso internacional. Actas*. Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. -263

Salmerón, P. (2014). "Els hospitals de la Santa Creu i Sant Pau. El projete original". En *Domenechiana,* nº2, enero-febrero. Canet de Mar, pp.7-41.

Serra, R. (1926). "Lluís Domènech i Montaner". En *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXII, pp. 386-409.

Subias, P. (2004). "Paviments, mosaics i rajoles". En *El Modernisme: a l'entor de l'arquitectura*, vol. II. Edicions de l'Isard. Barcelona, pp. 259- 278.

Subias, P. (2006). "Pujol i Bausis, una empresa cerámica en el modernismo". En *Tradición y modernidad, la cerámica en el Modernismo: actas del congreso celebrado en Esplugues de Llobregat*. Explugues de Llobregat, pp. 217-254.

Subias, P. (2013). "Architectural ceramics: an artistic language of modernity". En *Art Nouveau & ecology: Historical lab 5: Raw Materials and Art Nouveau*. Aveiro. Consultado (11-7-2016) en www.artnouveau-net.eu.

Xumetra, F. (1895) "Bocetos. Flora y fauna en españa. El símbolo de la vida". En *El arte* decorativo, año I, nº4, enero. Barcelona, p.29-30.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LAS CERÁMICAS DE LA ESTACIÓN DE TREN DE CARTAGENA, EN EL CONTEXTO DE LA CERÁMICA MODERNISTA DE DANIEL ZULOAGA

THE CARTAGENA'S CERAMICS TRAIN STATION'S CERAMICS, IN DANIEL ZULOAGA'S MODERNIST CERAMIC CONTEXT

Abraham Rubio Celada

Abraham Rubio Celada, Fundación marqués de Castrillón, abrahamrubio@gmail.com

RESUMEN

Daniel Zuloaga Boneta es el autor de la decoración cerámica de la fachada de la Estación de tren de Cartagena, que hizo en el año de 1907. Daniel diseñó los bocetos para la fachada en estilo modernista y posteriormente las ejecutó en cerámica, en la fábrica de loza y porcelana de Pasajes de San Juan, junto a San Sebastián, a la que había ido desde Segovia como director en 1906. Es una de las pocas obras aplicadas a la arquitectura que hizo en esta fábrica. Al cabo de un año volvió de nuevo a Segovia e instaló su taller de cerámica en la abandonada iglesia de San Juan de los Caballeros.

Daniel Zuloaga diseñó cerámicas modernistas aplicadas a la arquitectura por primera vez a finales del siglo XIX, en la fábrica de loza La Segoviana, en Segovia, a la que llegó en 1893, y de la que se marchó en 1906, para dirigir la fábrica de Pasajes de San Juan. Cuando vuelve de nuevo a Segovia en 1907 abandonó el estilo modernista, por lo que la decoración de la estación de tren de Cartagena tiene un interés especial, ya que representa el final de este estilo, que abandonó por el nuevo regionalista, de tipos y paisajes castellanos en relación con las ideas de la generación del noventa y ocho.

Palabras clave: Cartagena, Pasajes de San Juan, Arquitectura, Cerámica, Modernismo, Zuloaga

ABSTRACT

Daniel Zuloaga Boneta is the author of the ceramic decoration of the Cartagena's train station's facade,done in the year 1907. Daniel designed the sketches for the facade in a modernist style afterwards he turned them into ceramics, at the pottery and ceramic Factory of Pasajes de San Juan, next to San Sebastián, where he had gone from Segovia as director in 1906. It's one of the few works applied to architecture done in this factory. After a year he came back again to Segovia and set up his ceramic workshop in the abandoned church of San Juan de los Caballeros.

Daniel Zuloaga designed for the first time modernist ceramics applied to architecture by the end of the XIX century, at La Segoviana pottery factory, in Segovia, where he arrived in 1893, and left in 1906, to direct the Pasajes factory of San Juan. When he came back again to Segovia in 1907 he abandoned the modernist style, that's why the decoration of the train station of Cartagena has a special interest, since it represents the end of this style, which he abandoned for the new regionalist,about Castilian folk characters and landscapes related to the ideas of the nighty eight generation.

Keywords: Cartagena, Pasajes de San Juan, Architecture, Ceramics, Modernism, Zuloaga.

1. INTRODUCCIÓN

El ceramista Daniel Zuloaga Boneta (1852-1921), que había fundado en 1877 junto a sus hermanos Guillermo y Germán, la fábrica de cerámica de La Moncloa en Madrid, va a dar un brusco giro a su vida profesional al trasladarse a Segovia en 1893, para trabajar en la fábrica de loza La Segoviana, propiedad de la familia Vargas. Los años de trabajo en esta fábrica de loza industrial coincidieron con la aparición de sus primeros diseños de cerámicas modernistas y el desarrollo pleno de este estilo, que abandonaría años después, cuando montó en 1907 su propio taller en la desamortizada iglesia románica de San Juan de los Caballeros de Segovia.

En septiembre del año 1906, debido por una parte a desavenencias con los dueños de la fábrica la Segoviana, y por otra parte, a la oferta que había recibido de ser director de la fábrica de loza y porcelana de Pasajes de San Juan, abandonó Segovia y se trasladó a San Sebastián, ciudad situada a unos pocos kilómetros de su nueva fábrica.

Figura1. Cartel para una exposición de Daniel Zuloaga, diseñado por el pintor catalán Bon. Foto de Cristina de Castro González.

Es justo cuando está establecido en la fábrica de Pasajes, en 1907, cuando recibió el encargo de las cerámicas que decoran la fachada de la Estación de tren de Cartagena. Daniel hizo los bocetos para la fachada en lápiz y acuarela, y posteriormente las ejecutó en cerámica, Es una de las pocas obras aplicadas a la arquitectura que hizo en esta fábrica. En octubre de ese mismo año volvió de nuevo a Segovia e instaló su taller de cerámica en la desamortizada iglesia de San Juan de los Caballeros, que había comprado unos años antes, haciendo su primera cocción en 1908. Las causas de su fracaso las explica muy bien el hijo de Daniel, el también ceramista Juan Zuloaga, que escribió: *Fuimos a Pasajes de San Juan (Guipúzcoa) a una fábrica de porcelana; en horno de llama directa, que tardaba dos días en cocción, hicimos obras decorativas y vajillas; pero mi padre, cuya vida fué siempre de lucha, quiso que la empresa evolucionara en sentido moderno, no quiso el dueño y dió el cerrojazo*.

De la obra mueble que Daniel pudo hacer en Pasajes, tal como vajillas, actualmente no conocemos prácticamente nada, pero lo poco que podemos atribuir a esa etapa está dentro de la estética modernista.

2. LA ETAPA MODERNISTA DE DANIEL ZULOAGA BONETA

La fábrica de La Segoviana

Las primeras decoraciones de estilo modernista aparecen en las cerámicas de Daniel a finales de los años noventa, después de estar instalado ya unos años en la fábrica La Segoviana, a la que llegó como director de la sección artística en 1893. Aquí tenía su propio espacio, al que llamaba Laboratorio, totalmente independiente de la fábrica, con sus propios colaboradores, dedicados a la obra artística de encargo. Aprovechaba las pastas blancas con caolín de la fábrica, cocidas a 1200 grados en hornos de tipo inglés. El resultado eran unas pastas inalterables a los fenómenos meteorológicos, de gran blancura, con esmaltes traslúcidos coloreados con una gama de colores en las que los tonos pasteles son los más característicos. Por otro lado, utilizó una técnica típicamente modernista, llamada entubado, tubat o en el caso de los Zuloaga, ribeteado. Consiste en hacer el contorno del dibujo con una línea en relieve con barbotina de pasta de porcelana, dada con pincel, jeringuilla o una perilla de goma, lo que da las decoraciones un aire muy artesano e irregular, como de hecho a mano, y que permitía a Daniel elaborar todo tipo de encargos exclusivos, adaptados a lo que le pedían los clientes.

Las decoraciones modernistas, diseñadas por Daniel en cerámica aplicada a la arquitectura en La Segoviana, fueron muy variadas: figuras femeninas, como un busto femenino de perfil con cabellos ondulantes y exóticas joyas, pintado en un gran plato, inspirado en un calendario del artista checo Mucha; animales, sobre todo pavos reales, como los que se representan en el zócalo de la galería de la casa de Tomás Allende en Madrid; motivos vegetales y flores, de los que existen muchos ejemplos, como los paneles de la fachada trasera de casa de Juan Elizalde en San Sebastián; tipos y paisajes, como los que se representan en los murales del portal de la calle Sierra Pambley en León.

Durante la etapa modernista de Daniel Zuloaga, Barcelona era a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el centro neurálgico de este movimiento en España. Daniel enseguida estableció contacto con los artistas catalanes modernistas, seguramente debido a la amis-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |593-600 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Fachada de la estación de tren de Cartagena, con cerámicas de Daniel Zuloaga en el cuerpo central. Foto de José Antonio Rodríguez.

tad que su sobrino, el pintor Ignacio mantenía con Rusiñol, Ramón Casas y Utrillo. Por ejemplo, para cubrir con pedazos de cerámica las chimeneas y torres de ventilación del palacio Güell, Gaudí recurrió, entre otras fábricas de cerámica, a La Segoviana, y también las cerámicas de Daniel serán conocidas en Barcelona debido a la conexión con Pere Romeu, dueño del emblemático Els Quatre Gats, templo del arte modernista, que intentó convencer a los arquitectos catalanes de que utilizasen en sus obras las cerámicas de Daniel, además de hacerle una exposición en su local.

Daniel para difundir la obra cerámica, que estaba haciendo en la fábrica de los Vargas, a los clientes, en especial los arquitectos, editó en enero de 1904 un catálogo titulado *Cerámica artística para construcciones La Segoviana*, donde presenta fotografías y ejemplos de su producción de azulejos, la mayoría dentro de la estética modernista.

Daniel Zuloaga recurrió para sus decoraciones modernistas a todo tipo de fuentes iconográficas, desde las cerámicas antiguas persas, a los grabados japoneses, las revistas inglesas, los papeles pintados o las ilustraciones de los álbumes, como uno alemán con diseños modernistas: *Arnold Lyongrün – Neue Ideen für dekorative Kunst und das Kunstgewerbe. Verlag von Kanter & Mohr. Berlin. Sw. (Zweite. Serie)*, en el que uno de los diseños consiste en un grupo de patos volando, que recuerda mucho al friso con el que Daniel decoró en 1913 el chalet de José María Vázquez, en la Avenida de Galicia, en Oviedo, o una ilustración de unas ninfas nadando desnudas entre plantas acuáticas, en el que se inspiró Daniel para los murales cerámicos que hizo para la casa de Mendizábal de San Sebastián en 1905.

La fábrica de Pasajes de San Juan

En el pueblo guipuzcoano de Pasajes de San Juan, al lado de San Sebastián y frente a Pasajes de San Pedro, importante puerto de gran calado, se estableció a mediados del siglo XIX una importante fábrica de porcelana. Etienne Baignol, procedente de Limoges, solicitó en 1851 un permiso al ayuntamiento de Pasajes para fundar una fábrica de porcelana. En 1852 se inició la producción, construyendo la infraestructura necesaria en unos astilleros abandonados, al lado de la llamada casa del Almirante. Las piezas hechas en Pasajes serán idénticas a las que se hacían en Limoges, incluso con los mismos moldes y con operarios llegados de esta ciudad francesa, aunque también intervendrían trabajadores de Pasajes, ya que una de las condiciones que puso el Ayuntamiento para alquilar los terrenos fue la de contratar obreros del pueblo.

En los primeros años del siglo XX la fábrica está en la ruina, y su dueño Cámara busca alternativas. Es aquí donde aparece la figura de Daniel Zuloaga, cuya relación con los dueños de La Segoviana estaba totalmente acabada el 18 de julio de 1906, en el que el administrador

Figura 3. Puertas centrales de entrada a la estación de tren de Cartagena, con cerámicas de Daniel Zuloaga en las enjutas entre los arcos. Foto de José Antonio Rodríguez.

de la fábrica, Gabino Terán, le pidió cuentas. Daniel se trasladó con su familia a San Sebastián en el mes de septiembre y disponen ya de residencia fija en una casa alquilada en la calle Santa Catalina, nº 2 de San Sebastián.

Daniel, según anota en uno de los documentos, conservados en el archivo del Museo Zuloaga de Segovia, empezó en Pasajes el 10 de septiembre de 1906 y acabó en octubre de 1907. Así pues un año y un mes más o menos pasó Daniel Zuloaga en la fábrica de Pasajes, pero la documentación sobre esta etapa es muy escasa. En junio de 1906 ya está haciendo pruebas en los hornos de Pasajes, escribiendo Manuel Cámara: "Creo debía V. darse una vuelta para tomar el pulso al horno grande, pues los del ensayo han salido recibidos, sin transparencia, resecos, efectos, según me dicen los de la fábrica, de ser delgado el esmalte. El plato azul salió bien…".

Parte de la actividad que Daniel desarrolló en Pasajes la conocemos por las cartas y postales que le escribió su sobrino, el pintor Ignacio a la calle Santa Catalina: "He conocido al que tiene la tienda de "Faïence Catalá", a quien tú mandaste las muestras las cuales ha vendido todas. Es chico muy simpático, amigo de Casas, Utrillo y toda la cuadrilla".

Entre las pocas obras que debió hacer de cerámica aplicada a la arquitectura en Pasajes, Juan Zuloaga señala la estación de ferrocarril de Cartagena, y también la fachada de la Estación de Ensayos y Semillas de Madrid, dos murales que fueron arrancados cuando se destruyó el edificio y que hoy se conservan en uno de los edificios anexos de la Escuela de Ingenieros Agrónomos.

En abril de 1907 Daniel está ya pensando en volver a Segovia, a juzgar por las gestiones que está haciendo su amigo Castellarnau para que pinte el monumento de Semana Santa para la catedral de Segovia. A pesar del pesimismo de éste acerca de que la catedral acepte el boceto, debido a la falta de dinero, poco después se le hace el encargo en firme, aunque para ello el cabildo tenga que vender unos tapices.

Por las cartas que escribió Darío Regoyos en 1907 a Ignacio Zuloaga, vemos como Daniel no acaba de adaptarse a Pasajes y sólo piensa en volver a Segovia. En una de las cartas comenta: "Ayer he visto a Daniel y cada vez está más contrariado de haberse instalado aquí de tal manera que dice prefiere perder el dinero gastado y marcharse a Madrid". En otra carta escribió: "Daniel está muy compungido y pesaroso de haber venido a Pasages y parece que ya le tiene hasta odio".

Las cerámicas de la fachada de la estación de tren de Cartagena, fuentes y paralelos

El edificio de la estación de tren de Cartagena fue proyectado por el arquitecto Víctor Beltrí,

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |593-600 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4. Fachada de la estación de tren de Cartagena con azulejos pintados por Daniel Zuloaga. Foto de José Antonio Rodríguez.

que dejó en esta ciudad algunos edificios emblemáticos. La fachada, de estilo clasicista, presenta una forma rectangular escalonada de dos pisos, con cinco cuerpos en el piso inferior y tres en el piso superior, en el que destaca en el centro sobre elevado el cuerpo del reloj. En el cuerpo central es donde está la decoración cerámica. Los dos cuerpos a los lados presentan vanos rematados en arcos de medio punto en el piso inferior, y adintelados con frontones triangulares en el piso superior.

En el cuerpo central, en el primer piso, bajo una marquesina de hierro y cristal, hay tres puertas rematadas en arcos de medio punto, en cuyas enjutas hay una decoración de azulejos esmaltados con motivos de grutescos en forma de ave, que en las enjutas centrales están afrontados espalda contra espalda. Están inspirados en modelos que mezclan tanto motivos medievales como renacentistas.

En el cuerpo central del piso superior se concentra la mayor parte de la decoración cerámica. En las enjutas derecha e izquierda del gran ventanal en forma de arco termal, hay un tondo en el centro con un guerrero de perfil de estilo neorrenacentista, enmarcado por dos grutescos con cabezas de ave.

Sobre el arco, se desarrolla un friso corrido con una decoración que consiste en una cabeza femenina con un sofisticado peinado y mechones de cabello al viento; a uno y otro lado de la cabeza, hay un motivo en forma de jarrón de estilo neorrenacentista con asas y tapadera.

Sobre ese friso hay una moldura rematada en cornisa, sostenida por pequeñas ménsulas, entre las cuales hay una decoración de cuatro azulejos, decorados con un motivo formado por un tallo vegetal circular del que salen cuatro granadas al interior.

En el archivo del Museo Zuloaga de Segovia se conserva una documentación muy interesante sobre la decoración de las cerámicas de la fachada de la estación de tren de Cartagena, con el encargo, planos, bocetos y cartas cruzadas entre Daniel Zuloaga y el ingeniero José cebada.

También se conserva en el archivo el proyecto de ejecución, fechado en 1905, con la fachada de la estación, donde se han subrayado en rojo las partes que deben ir decoradas con azulejos pintados. Se le envió a Daniel seguramente con la carta, firmada por el ingeniero de caminos José Cebada, donde se le propone la realización de la decoración cerámica el 4 de julio de 1907.

Figura 5. Enjuta izquierda del gran ventanal, con azulejos pintados por Daniel Zuloaga. Foto de José Antonio Rodríguez.

El 27 de agosto José Cebada le escribió para confirmar el encargo, haciendo una serie de indicaciones sobre las medidas y comentando el proyecto que le envió Daniel Zuloaga. Este le envío un nuevo boceto de la decoración el 3 de septiembre, y José Cebada contestó el 9 del mismo mes aceptando su propuesta de decoración de azulejos para las enjutas del ventanal, "…salvo el sustituir la decoración interior del rosetón de los atributos del trabajo con otro motivo que pudiera ser una carátula, cabeza de guerrero, ó decoración de hojas." También le da indicaciones sobre el motivo formado por cuatro azulejos, que se repiten debajo de la cornisa, aconsejando que el dibujo esté bien centrado y la coloración azul sea menos intensa.

En la sala de exposiciones del Museo Zuloaga de Segovia, en la antigua casa de Daniel Zuloaga, construida sobre la nave de la iglesia de San Juan de los Caballeros, se exponen los bocetos para la decoración cerámica de la fachada de la estación de tren de Cartagena. Están hechos a lápiz y acuarela sobre papel, con unas medidas de 36,5 x 44,6 cm. Son un conjunto de papeles recortados con dibujos para los distintos elementos arquitectónicos de la fachada, pegados a un gran cartón, donde se han anotado medidas y otros datos a lápiz, como uno que dice "DECORACION / ESTACION DE CARTAGENA / Hecho en San Sebastian / Pasajes de San Juan".

En ese boceto se puede ver bien la idea de Daniel de una alegoría del Trabajo en el tondo central de la enjuta del gran arco, que después por indicación de José Cebada, la cambió el ceramista por una cabeza de guerrero de perfil. También se ven dos bocetos de azulejos con decoración corrida para el friso sobre el gran ventanal: uno con una cabeza femenina en el centro con un motivo en forma de jarrón con asas y tapadera a uno y otro lado, y otro con las iniciales entrelazadas de la compañía de tren en el centro y a los lados cabezas de grutescos linguados. Por el resultado final tal como podemos ver en la estación actualmente, se eligió para el friso el primer modelo, el de la cabeza femenina con un sofisticado peinado y mechones de cabello al viento. En otro de los bocetos, se ven las iniciales entrelazadas de la compañía de tren de Madrid a Zaragoza y Alicante (M.Z.A), en el centro de un escudete de cueros recortados con fondo de color azul, que parece corresponderse con una primera idea para hacer en cerámica bajo el reloj, que después se hizo en relieve y en material de obra.

En alguna de esas cartas, José cebada, le adjuntó un boceto sobre el motivo formado por cada cuatro azulejos bajo la cornisa, que consiste en unos tallos en círculo de los que salen cuatro granadas hacia el interior. Le indica que le envíe un dibujo de ese boceto, y efectivamente Daniel escribió al lado "Envie dibujo". No sabemos exactamente si el dibujo de los cuatro azulejos que le adjuntó José Cebada es uno que previamente ya le había enviado Daniel, o es una copia hecha por él sobre el boceto coloreado que ya le había remitido anteriormente el ceramista.

En carta del 15 de octubre de 1907, José Cebada escribió a Daniel diciendo que le acusa recibo del talón de ferrocarril, con el envío de los azulejos para la estación de tren de Cartagena. Además le dibujó unos croquis con las medidas exactas de las enjutas de los arcos bajo la marquesina de hierro y cristal, ya que esta parte fue la última en hacerse debido a que debían tener colocados los soportes de hierro de la marquesina para saber exactamente las medidas del espacio que quedaba libre para colocar azulejos.

En el Archivo Histórico Ferroviario de Madrid se conserva un apunte, que amablemente me ha pasado José Antonio Rodríguez Martín, con dos partidas en relación con los azulejos de la estación de tren de Cartagena: el primero relacionado con el transporte de los azulejos, y el segundo con el pago: "[D.] Daniel Zuloaga Azulejos pintados 3.021,75 [pesetas]".

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |593-600 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

En cuanto a la técnica, la sabemos de propia mano del ceramista Daniel Zuloaga, pues en un documento del Museo Zuloaga hay una referencia escrita de Daniel "azulejo de 0,15 x 0,15 / pintura sobre porcelana á fuego de mufla". También, en el boceto que se expone en el Museo Zuloaga, de las decoraciones diseñadas por Daniel para la fachada de la estación de tren, escribió a lápiz "TECNICA / pintura sobre esmalte / azulejos blancos loza blanca / Fuego de Mufla". Desde luego la decoración pictórica sobre los azulejos la hizo Daniel en los hornos de la fábrica de Pasajes, pero es muy posible que los azulejos blancos los comprara ya hechos en alguna fábrica, pues una práctica habitual en la producción de Daniel en los años siguientes, al no contar ya con los azulejos que le proporcionaba la fábrica de loza de La Segoviana, al no trabajar ya en ella.

El estilo de los azulejos pintados por Daniel Zuloaga, en general se encuadra más dentro de la estética neorrenacentista que de la modernista, aunque el tratamiento muy sinuoso y las gamas de colores nos acercan a ese último estilo.

En relación con otras obras que hace Daniel en esos años, la más cercana en el tiempo y en el espacio es la fachada de la Estación de Ensayos y Semillas de Madrid, que constaba de dos grandes murales, que se arrancaron cuando se destruyó el edificio y que hoy se conservan montados en las paredes de un edificio anexo a la Escuela de Ingenieros Agrónomos. Están firmados por Daniel Zuloaga, que junto a la firma escribió "Pasajes de san Juan". Como ocurre con lo decoración de la estación de tren de Cartagena la estética se debate entre el historicismo y el modernismo. No ocurre lo mismo con otras decoraciones de unos años antes, en donde Daniel es plenamente modernista, como ocurre con las fachadas de la casa de Luis Ocharan en el paseo del Cisne de Madrid, hoy calle Eduardo Dato, donde los motivos de pavos reales, faisanes y elementos florales son totalmente Art Nouveau. Igual sucede con las cerámicas de las dos fachadas, la que da a la calle Prim y la trasera que da a la calle Gernikako Arbola Pasabidea de San Sebastián, hechas también en 1905, con ninfas acuáticas

Figura 6. Azulejos pintados por Daniel Zuloaga sobre el gran ventanal central. Foto de José Antonio Rodríguez.

desnudas nadando entre tallos sinuosos, y numerosos paneles de motivos vegetales y florales al más puro estilo modernista. Dentro de esta estética modernista ya contaba con ejemplos muy significativos años atrás, como el vestíbulo de la casa de Madrid de la marquesa de Eguarás de 1900, encargo del arquitecto Jesús Carrasco, con murales cerámicos de bustos femeninos modernistas en la línea de Mucha. Del mismo año son la decoración de murales cerámicos de la casa de Tomás Allende en Bilbao, donde las escenas pintadas van rodeadas de orlas y zócalos con motivos modernistas, así mismo, de 1901, es la galería encargada por el mismo propietario Tomás Allende para su casa de la calle Mayor de Madrid, con grandes zócalos de azulejos decorados con pavos reales y motivos florales dentro del más puro Modernismo.

Sin duda, la época de Pasajes significó para Daniel una vuelta a los modelos historicistas de la fábrica de la Moncloa, como se refleja en la decoración de la estación de tren de Cartagena, y desde luego cuando volvió de nuevo a Segovia, no solamente abandonó la estética modernista sino que se inició en un nuevo estilo, en el que ya había hecho algunos pinitos, como era el regionalista, llevando la pintura de tipos y paisajes castellanos a las superficies cerámicas, estilo en el que triunfó y por el que todavía se reconoce internacionalmente la figura del ceramista Daniel Zuloaga.

3. CONCLUSIONES

Daniel Zuloaga diseñó cerámicas modernistas aplicadas a la arquitectura por primera vez a finales del siglo XIX, en la fábrica de loza La Se-

goviana, en Segovia, a la que llegó para dirigir una sección artística en 1893, y de la que se marchó en 1906, para dirigir la fábrica de Pasajes de San Juan, junto a San Sebastián, en la que permaneció hasta 1907. En esta fábrica hizo muy poca obra aplicada a la arquitectura, por lo que las cerámicas modernistas de la estación de tren de Cartagena tienen un interés especial, pues se pueden considerar el colofón de su etapa modernista.

La decoración cerámica de la fachada de la estación de tren de Cartagena no se puede considerar modernista en el sentido estricto, pues los modelos son todavía historicistas dentro de la órbita neorrenacentista, copiándolos de motivos que ya estaba utilizando desde la etapa de su fábrica de la Moncloa en Madrid (1882-1893), aunque es verdad que sobre todo en los colores tienen un nuevo aire que entronca con la estética modernista.

Cuando Daniel volvió de nuevo a Segovia abandonó el estilo modernista. En su nuevo taller, instalado en la iglesia románica de San Juan de los Caballeros, diseñó nuevos modelos y decoraciones dentro del llamado estilo regionalista, de tipos y paisajes castellanos en relación con las ideas de la generación del noventa y ocho.

Figura 7. Bocetos de Daniel Zuloaga pra la fachada de la estación de tren de Cartagena. Foto Museo Zuloaga.

Figura 8. A la izquierda boceto con dibujo de cuatro azulejos, en el centro boceto coloreado y a la derecha los azulejos esmaltados bajo la cornisa de la fachada de la estación de tren de Cartagena. Fotos de la izquierda y centro del Museo Zuloaga. Foto de la derecha de José Antonio Rodríguez.

BIBLIOGRAFÍA

Bonet A. (1994). Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España. Madrid.

Freixa M. (1986). El Modernismo en España. Madrid.

Maier J. y Rubio A. (2016). "La decoración de la Galería de la casa de Tomás Allende en la calle Mayor de Madrid (1901). Otras obras de Daniel Zuloaga para la familia Allende. En ADEMÁS DE revista online de Artes Decorativas y Diseño, Nº 2. Madrid, pp. 91-111.

Paliza M. (2012). "La cerámica aplicada en la decoración de interiores en torno a 1900: el mural de Daniel Zuloaga en la casa de Tomás Allende en Bilbao". En BSAA arte, LXXVII. Valladolid, pp. 237-260.

Pérez, F. J. (1986). Transformación urbana y arquitectura. Cartagena 1874-1936. Murcia.

Pérez J. (1992). La cerámica valenciana en el siglo XX. Historia de la cerámica valenciana, Tomo IV. Valencia.

Quesada Mª j. (1984). Daniel Zuloaga. Ceramista y pintor. Madrid.

Quesada Mª j. (1985). Daniel Zuloaga. 1852-1921. Segovia.

Rubio A. (2007). Los Zuloaga. Artistas de la cerámica. Segovia.

Rubio A. (2004). De la tradición a la modernidad. Los Zuloaga ceramistas. Madrid.

Rubio A. (2004). "Cerámicas modernistas de Daniel Zuloaga en Donostia-San Sebastián". En Ondare, 23. Bilbao, pp. 455-464.

Subias Mª P. (1997). "La cerámica, un arte industrial, en la época del Modernismo". En Summa Artis Historia General del Arte, Vol. XLII. Madrid.

VV. AA. (1969). El modernismo en España. Madrid.

Zamora A. (1998). Museo Zuloaga, Segovia. San Juan de los Caballeros. Segovia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL SIMBOLISMO DEL ORNAMENTO EN EL MODERNISMO ESPAÑOL

ORNAMENT SIMBOLISM IN SPANISH ART NOUVEAU

Mestre Martí, María; Jiménez Vicario, Pedro M.

Mestre Martí, M. Universidad Politécnica de Cartagena maria.mestre@upct.es
Pedro M. Jiménez Vicario. Universidad Politécnica de Cartagena pedro.jimenez@upct.es

RESUMEN

El modernismo bebió de varias fuentes de inspiración que se plasmaron fundamentalmente en el lenguaje de su ornamentación. La naturaleza, la geometría, la arquitectura árabe, los dibujos chinescos, la arquitectura de la Antigüedad greco-romana... fueron todos transformados según la interpretación que los arquitectos modernistas hicieron de ellos. La comunicación muestra el origen de los distintos ornamentos, qué significado original tuvieron aquellas formas que decoraron las ciudades a principios del siglo XX y cómo se interpretaron estos símbolos por la sociedad burguesa de la época. El objetivo es lograr entender mejor el porqué de este lenguaje y evaluar hasta qué punto ese simbolismo fue entendido y aceptado en España.

Palabras clave: Ornamentación, arquitectura, modernismo

ABSTRACT

Art Nouveau drew from various inspiration sources, primarily shaped in the language of its ornamentation. Nature, geometry, Moorish architecture, Chinese drawings, Ancient Greco-Roman architecture ... they were all transformed in the wayArt Nouveau architects interpreted them. The present paper shows the origin of the various ornaments and it also highlightsthe original meaning those forms that decorated the cities in the early twentieth century had and how these symbols were interpreted by bourgeois society of that time. The goal is to better understand why this language and to assess how that symbolism was understood and accepted in Spain.

Keywords: Ornamentation, Architecture, Art Nouveau

1. INTRODUCCIÓN

Bien sabemos que el modernismo en arquitectura fue, ante todo, una revolución decorativa, desarrollada en toda Europa en la última década del siglo XIX y primeras del XX. En términos generales, la composición estilística del *International Jugendstil* o el *Art Nouveau* se definía bajo parámetros de elasticidad, ligereza, sugestión de las líneas ondulantes, asimetría, desproporción estilizada (predominio de la altura sobre la anchura) y un gran despliegue de exuberancias decorativas. La iconografía modernista eligió como tema predilecto la inspiración en la naturaleza, pero una naturaleza idealizada, de formas suaves y curvas. La pasión por lo japonés y el arte chinesco fue otra de las fuentes de inspiración.

El modernismo fue un movimiento artístico que aunó, como ningún otro periodo de la historia de la arquitectura, el empleo de las artes plásticas y las decorativas en la obra construida. El hecho de que el edificio tuviera una fuerte carga ornamental promovió, por un lado, un gran auge económico y un fuerte desarrollo comercial de las artesanías y las artes menores aplicadas (forja, madera, cerá-

Figura 1. Guirnaldas en la fachada del Gran Hotel de Cartagena, Murcia

mica, piedra…) aunque, por otro, que fuera un movimiento tildado de superficial, poco innovador y elitista.

A pesar de que en algunas regiones el modernismo supuso el eslabón entre el academicismo clasicista y el racionalismo arquitectónico, en España el modernismo supuso una arquitectura "*cuyas raíces nos eran exóticas, cuya fundamentación profunda desconocíamos y cuyas propuestas no daban cabal respuesta a nuestras necesidades*" (Gutiérrez; Gutiérrez, 2012).

El contexto político de España es un factor a tener en cuenta al analizar la aceptación de una arquitectura de procedencia extranjera. Durante la restauración borbónica (1874-1923) la situación política española estaba definida por la confrontación continua entre los conservadores y los liberales. Tras las pérdidas en 1898 de las colonias en el extranjero (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) se produjo un movimiento generalizado de vuelta al pasado casticista, de añoranza de épocas pasadas mejores, lo que a su vez generó una postura contraria de modernidad, de apertura a Europa, como reacción política representada por los liberales. Los Salones de Arquitectura celebrados en 1911 y 1912 y algunos artículos en las publicaciones españolas (como el artículo de Luis Cabello y Lapiedra al asistir al VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena en 1908 (publicado en <Arquitectura y Construcción> en 1908), reflejaban esta discrepancia entre los arquitectos defensores de la vuelta a una arquitectura "típicamente española" y los que abogaban por la adecuación de la arquitectura a las nuevas técnicas constructivas y a las nuevas corrientes artísticas regeneradoras, procedentes del extranjero. Esta discusión teórica, donde se barajan diferentes direcciones a seguir, produjo una arquitectura de estilos diversos, en la que las obras modernistas, históricas y eclécticas convivían temporal y localmente.

En España el modernismo básicamente se vivió como un estilo más, cuyo lenguaje origi-

Figura 2. Detalle de la fachada del Palacio de Aguirre. Cartagena, Murcia

nal no terminó de cuajar entre los arquitectos. Esto fue debido fundamentalmente a la desorientación existente en materia de arquitectura después de la crisis de identidad que España sufría por la reducción de su imperio colonial a sus límites actuales y, consecuencia de ello, debido también a la constante búsqueda de una arquitectura nacional que se desencadenó en las primeras décadas del siglo XX.

Este "modernismo sin modernidad" (Corredor, 1991) se dejaba ver en las fachadas, vestíbulos, cajas de escaleras y alguna habitación principal en el mejor de los casos. La distribución interior de los edificios de esta época permaneció sin demasiados cambios respecto a esquemas habituales de las edificaciones del siglo XIX y en ella, salvo contadas excepciones, no se pueden percibir grandes aportaciones espaciales, volumétricas o constructivas. Es de destacar que generalmente en los planos presentados para solicitar la licencia de obra apenas aparecía dibujada la ornamentación proyectada. En la mayoría de los casos este aspecto se resolvía en obra, contando con mano de obra muy cualificada, maestros de obra y verdaderos artesanos que imprimían su gusto, el dominio del lenguaje arquitectónico y, por supuesto, las modas imperantes.

2. SIMBOLISMO DEL ORNAMENTO

Este movimiento artístico animaba a la ensoñación, despertaba en el espectador evocaciones fantasiosas, oníricas… Impulsado por la Exposición Universal de París en 1900 el estilo se difundió con prontitud y fue recibido como sinónimo de modernidad, adecuado y representativo de la alta clase burguesa. "Pero este estilo, ahora mayoritariamente decorativo, que podía parecer hijo de una pura superficialidad simplemente grata a la vista, no había surgido de la nada, sino que se nutría, en realidad, de formas que pertenecían a un profundo movimiento cultural del ochocientos tardío. Este movimiento era

Figura 3. Detalle de fachada de Casa Barthe. Cartagena. Murcia

el Simbolismo" (Fontbona, 2002, pág. 218). Podemos decir que ningún estilo posterior ha tenido una tan amplia gama de símbolos en su repertorio ornamental.

2.1 Fauna

El modernismo gustó de aves: el pavo real y el cisne fueron de los animales más apreciados, pero también aparecieron frecuentemente otro tipo de gorriones y pájaros menores. El pavo real y su plumaje representaban la vanidad y éste se convirtió en el ave predilecta de este movimiento estilístico. El cisne, con su largo cuello, resultó perfectamente adaptable al ritmo ondulante y estilizado del estilo, simbolizó la belleza y el orgullo.

El populismo de algunos animales marinos (peces, delfines) también se pueden entender en relación a la cercanía del mar, al paisaje agrícola de la zona. Pulpos, medusas, anguilas, peces, delfines y otros muchos fueron incorporados a la decoración por la sinuosa ondulación de sus cuerpos. Insectos como la abeja (en representación del trabajo) (Fig. 2), insectos como la libélula o la mariposa, como metáforas del cambio.

2.2 Flora

La exaltación del mundo vegetal es constante. Aparece el árbol como el árbol de la vida; los capullos y bulbos como el nacimiento, los lirios como símbolo de pureza, amapolas, tulipanes, nenúfares (como aquello que sobrevive en cualquier inclemencia)… Los girasoles, poco sofisticados, desaparecieron gradualmente por otras flores de formas más dinámicas. Las plantas exóticas, de largo tallo y pálidos capullos, tuvieron gran acogida: se buscó por su peculiaridad y su esbeltez, ya que aportaba un aire deleite estético, sofisticación y sensualidad: las verbenas y las campánulas blancas, de altas cañas y esbeltos juncos eran frecuentes. La crisálida se usaba como símbolo del futuro y, dentro de su cerrada forma, representaba la promesa del crecimiento y la belleza.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 601-610 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4. Detalle de la entrada de la Casa Zapata (Colegio de Las Carmelitas). Cartagena, Murcia

A veces también frutas y hortalizas de la zona cubrían las fachadas. En el Levante, este regionalismo abstracto es deudor del "revival" de simbología rural y localista promovido por el éxito exportador de productos cítricos de principios de siglo. Es fácil imaginarse la gran acogida que tuvieron estos detalles ornamentales entre la clase burguesa española: escenas que mostraban las riquezas agrícolas, comerciales y paisajísticas de la región y que le servían de identificación y de afirmación local.

2. 4 Antigüedad clásica

La vuelta de la mirada a la Antigüedad clásica (defendida sobre todo por el grupo de la Sezession vienesa) es otro de los simbolismos que el ornamento modernista trata de recuperar. Sin embargo, su significado no es comprensible sin aproximarse a la situación socio-cultural del Imperio Austro – húngaro en el cambio del siglo XIX al XX. La Antigüedad greco-romana simbolizaba el espacio artístico de un lugar de raíz común, de belleza consensuada, la búsqueda de un nexo en común para un pueblo heterogéneo donde coexistían más de once lenguas y multitud de culturas, creencias y religiones, amenazado de fragmentación.

En este contexto, las referencias a la Antigüedad Clásica en la arquitectura modernista vienesa tenían la función simbólica de unificar a través del arte a la sociedad heterogénea que constituía la Viena de fin de siglo XIX. La universalidad del mundo clásico era el espacio común de las dispares culturas que constituían el Imperio Austro-húngaro: La expresividad de sus detalles ornamentales provenía de la estilización y abstracción del repertorio de la Antigüedad Clásica: coronas y guirnaldas de hojas de laurel, clípeos, etc. Recordemos que las coronas de laurel eran y siguen siendo símbolo de grandeza, y se entregaban a los hombres que se destacaban por su valor o por sus méritos los deportes.

Figura 5. Entrada por la Calle Jara al Gran Hotel de Cartagena, Murcia.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 601-610 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6. Detalle de la entrada Casa Alesson (1906). Calle Jara. Cartagena, Murcia

Figura 7. Detalle de la fachada del Palacio de Aguirre. Cartagena, Murcia.

2. 5 Arquitectura textil y honestidad constructiva

Por otro lado, el ornamento modernista en ocasiones también refleja el mito semperiano del origen textil de la arquitectura, que influyó directamente en Otto Wagner y, con él, en todos sus discípulos: tirantes y cordones estilizados, anillas entrelazadas y aros, cuerdas, pernos y bulones, bandas geométricas y líneas paralelas de alusión textil.

Los ornamentos de referencia al mundo textil representan una reflexión sobre la propia naturaleza del revestimiento y de la construcción y sobre la relación existente entre ambos. El detalle ornamental, compuesto de elementos colgantes estilizados, apoyaba la idea de puntos de sujeción del paño de fachada en la estructura y jugaba con el efecto que provoca la gravedad sobre un elemento suspendido. (Fig. 4)

En cuanto a la honestidad constructiva, estos motivos decorativos y la tendencia a la geometrización de algunos detalles ornamentales, destacaban diversos elementos constructivos en la fachada del edificio como las cornisas, las ménsulas, las claves de las ventanas, los dinteles, la coronación del edificio, las puertas de entrada… (Fig. 5). Las bandas floradas decoraban y señalaban líneas de forjado y enmarcaban los huecos en fachada.

Los detalles ornamentales simplificados permitían resaltan los elementos estructurales, apostando por la sinceridad y la transparencia constructiva y sobre todo por el concepto de *Fernwirkung* (proyectar el edificio considerando su efecto visual desde la distancia).

3. CONCLUSIONES

Aunque la influencia de Gottfried Semper en cuanto al debate y pensamiento sobre el ornamento en el cambio de siglo fue fundamental para entender las pautas que después se desarrollarían de forma más

profunda con la llegada de la modernidad, sus principios no se verían consolidados hasta los años 20. En su libro *Der Stil* publicado en mitad del siglo XIX, Semper rechazaba la herencia gótica o naturalista del ornamento y definiría la decoración de una obra arquitectónica necesariamente desde la unión de diferentes materiales que tienen unos requerimientos técnicos y constructivos distintos. Según Semper, el ornamento debía definirse a través de su máximo rendimiento, tanto en la práctica constructiva como en la simbología cultural (Semper, G., 1834). El revestimiento como forma de ennoblecer la fachada de un edificio y proteger la construcción ya no podía ocultar, como ocurría en la arquitectura histórica, la verdad de las estructuras y de los materiales. La polaridad existente, con respecto a principios arquitectónicos anteriores, entre las posibilidades de enmascarar o de revelar la construcción es un tema desarrollado desde la primera mitad del siglo XIX (Semper, Bötticher, Hübsch, Leibnitz, entre otros) y queda expresado mediante la distinción semperiana entre "Bekleidung" (Revelación) y "Verkleidung" (Enmascaramiento).

¡Defiéndase el material por sí mismo y muéstrese sin velos en las formas y en las condiciones que, en base a la ciencia y a la experiencia, se hayan demostrado como más apropiadas para él! En el ladrillo debe verse el ladrillo, en la madera la madera, en el hierro el hierro, cada uno con sus propias leyes estáticas. Esta sí que es la verdadera simplicidad: a ella debemos dedicarnos enteramente, sacrificando nuestro gusto por los ingenuos bordados de la decoración."

(Gottfried Semper, 1834).

Según Semper, el detalle ornamental debiera estar relacionado con las necesidades técnicas de los materiales que lo definen y con la simbólica forma que le asocia una cultura determinada.

El hecho de que el Art Nouveau fuese un movimiento de gran acogida y rápida difusión y que su componente teórica no fuese conocida o comprendida en muchos casos, produjo que en España la reproducción de elementos decorativos como "iconos de modernidad" llegaran a ser tipificados y, al mismo tiempo, combinados con elementos de tradición local y de otras corrientes arquitectónicas, sumergidos en el eclecticismo que vivía la arquitectura española de principios de siglo.

Aunque originalmente el ornamento poseía una función simbólica clara, los motivos decorativos adquirieron una función representativa de la modernidad y se comenzaron a utilizar desligados de su forma expresiva inherente original. Fueron utilizados para conseguir un efecto artístico deseado, más bien de actualidad, de dominio del lenguaje moderno, exótico, del extranjero. Los detalles de diversa procedencia aparecían descontextualizados y despojados de su simbolismo original, mezclados con otros de otro origen, como un brote de fantasía y moda: eclosionaron las anillas tangentes o concéntricas, las flores, el latiguillo, las guirnaldas... Los detalles ornamentales llegaron a ser tipificados y e incluso institucionalizados, como aquel elemento que "modernizaba" la obra, ya que representaba estar al corriente de "lo último". Alejados de los principios arquitectónicos que los símbolos originarios proclamaban y mezclados con otro tipo de ornamento proveniente de demás corrientes artísticas diversas. Sobre todo a partir de 1910 proliferaron los detalles llegando a convertirse en un adorno institucionalizado, no recogiendo su verdadero espíritu original sino sirviéndose de él para enriquecer su lenguaje plástico, mezclado en muchos casos con motivos del repertorio historicista.

BIBLIOGRAFÍA

Corredor, Consuelo (1991). Modernismo sin modernidad. Modelos de desarrollo en Colombia. Controversia, No. 161, CINEP, Bogotá

Gutiérrez, R.; Gutiérrez Viñales, R. (2012) "Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos". En: Karge, Enrik (ed.). 1810-1910-2010. Independencias dependientes. Art and national identities in Latin America. Dresde, Universidad de Dresde. p. 1. Descargable en: http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/171.pdf

Fontbona, Frances. (2002) "Las raíces simbolistas del Art Nouveau" En: Anales de Literatura Española. N. 15. ISSN 0212-5889, pp. 213-222

López Pérez, Fátima. "El lenguaje de las flores en el Modernismo de Barcelona: precedentes e influencias francesas"

López Pérez, Fátima. "Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900" Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala. Universitat de Barcelona

López Pérez, Fátima. (2015), Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs (París, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: el simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau (293-304). En: José M. Morales Folguera, Reyes Escalera Pérez, Francisco J. Talavera Esteso, eds. CONFLUENCIA DE LA IMAGEN Y LA PALABRA. Anejos de Universitat de Valencia.

Mestre Martí, M. (2001) Viena en la arquitectura modernista de Valencia. Forum UNESCO – Universidad y Patrimonio. Universidad Politécnica de Valencia. 254 pp. Valencia.

Semper, Gottfried. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Altona, 1834

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA AZULEJERÍA MODERNISTA DE ONDA (CASTELLÓN)

THE MODERNIST TILES OF ONDA (CASTELLÓN)

Vicent Estall i Poles

Vicent Estall i Poles, Director del Museo del Azulejo, Onda (Castellón)

RESUMEN

El presente trabajo es un avance de un estudio que estamos desarrollando sobre la producción azulejera modernista de Onda (Castellón) en las primeras décadas del siglo XX. Onda, cuya tradición cerámica se remonta al último tercio del siglo XVIII, fue uno de los principales centros españoles productores de azulejos durante en las primeras décadas del siglo XX. Ya a finales del siglo XIX el núcleo ondense se destacaba en el panorama español con 10 fábricas de azulejos en 1890. Con la llegada del siglo XX, y los avances técnicos de todo tipo que conlleva la nueva centuria (prensado en semiseco, decoración masiva por el sistema de trepas, hornos de pasajes,..), el despegue de la industria azulejera ondense fue espectacular.

De toda la gran producción de azulejos de este período, vamos a ceñirnos a los diseños puramente modernistas diferenciándolos del resto de la producción (historicista, ecléctica, múltiple y variopinta). No obstante, conviene apuntar que la documentación existente sobre las fábricas de azulejos ondenses es escasa por no decir nula en la mayoría de los casos.

Por ello, el análisis de la azulejería modernista de Onda lo tenemos que hacer centrándonos en la propia colección de azulejos modernista conservada en el Museo, así como de los repertorios de estarcidos y trepas, en los escasos diseños en acuarelas y en los pocos catálogos que conservamos. La mayoría de los diseños son anónimos, copiados o reinterpretados de catálogos extranjeros o nacionales, de repertorios o álbumes decorativos de la época, de revistas, semanarios, etc…, no obstante, tenemos constancia de algunos diseños con nombres propios.

Con este breve artículo sólo pretendemos incidir en el papel que tuvo de la industria azulejera ondense en la cerámica de aplicación arquitectónica modernista española y europea.

Palabras clave: Onda, azulejos, modernismo, trepas

ABSTRACT

This paper is a preview of a study that we are developing on the modernist Onda (Castellón) tile production in the first decades of the twentieth century. Onda, whose ceramic tradition dates back to the last third of the eighteenth century, was one of the main Spanish centers tile producers during the first decades of the twentieth century. Since the late nineteenth century the core ondense highlighted in the Spanish panorama with 10 tile factories in 1890. With the advent of the twentieth century and the technical advances of all kinds that carries the new century (semi-dry pressing, massive decoration by trepas system, furnaces passages, ..), take off the ceramic tile industry ondense was spectacular.

Of all the great production of tiles of this period, we will stick to the purely modernist designs differentiating remaining production (historicist, eclectic, multiple and varied). However, it should be noted that existing documentation on tiles factories ondenses is low if not zero in most cases. Therefore, the analysis of Onda modernist tiles we have to do to focus on the own collection of modernist tiles preserved in the Museum, as well as codes of stencils and trepas, in the few designs in watercolors and in the few catalogs we maintain. Most designs are anonymous, copied or reinterpreted foreign or national catalogs, directories or decorative albums of the era, magazines, weeklies, etc ... However, we are aware of some designs with names.

With this brief article only intend to influence the role played by the Ondense tile industry in ceramics Spanish and European modernist architectural application.

Keywords: Onda, tiles, modernism, stencils

EL CONTEXTO: LAS FÁBRICAS DE AZULEJOS EN ONDA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX[1] .

A mediados del siglo XIX tenemos noticias de tres fabricas de azulejos en Onda y en la última década su número sobrepasa la decena. En 1900 el núcleo de Castellón, con Onda a la cabeza, supera al valenciano (Valencia y Manises), y el centro productor de Onda se destaca dentro del panorama español[2] . La mayor parte de la producción se destinó a las ciudades en crecimiento y también a la exportación, sobre todo a Latinoamérica. En menos de diez años el número de fábricas de azulejos se duplica según se despren-

Figura 1: Fachada del Almacén de azulejos La Moderna - Antonio Zarzoso, Onda, 1920 c. Fotografía de 1995 (V. Estall)

de de la Guía Comercial de 1904: " ONDA/ Fábricas/ Las hay en número de 20. Clase de producto cerámico, como es el de baldosa fría, azulejos, losa fría y ordinaria, tejas, ladrillos, etc."[3]

Sarthou Carreres cita la existencia de 22 fábricas de cerámica en 1913:"Respecto á la industria la sintetiza muy bien la fabricación del azulejo, mayólica y alfarería (508)(el periodista contemporáneo Artagán, decía en un diario de Valencia: "En Onda, á más de la agricultura, que es su principal fuente de riqueza, hay una importantísima fabricación de azulejos. Los ondenses son de temperamento artístico é industrial y de una voluntad de hierro. La mayor parte de las fábricas que existen se han montado de la noche á la mañana. Antes se fabricaba en Onda sólo el azulejo ordinario. Un fabricante estudió un barniz transparente, que, al darlo al azulejo, lo convierte en un verdadero espejo. Tal aceptación ha tenido este invento, que hoy no se da abasto á los pedidos. Ahora se acaban de enviar 600,000 piezas para el Hospital de San Pablo de Barcelona. En Onda se fabrican verdaderas preciosidades de azulejos mosaicos, platos, jarrones y botellas: acabadas obras de arte que colocan esta industria á gran altura. El mercado principal de exportación de estos productos es el de Barcelona, siguiendo á éste los de Andalucía, las Américas y Norte de Africa, á cuyos puertos de Casablanca y Larache se envían una enorme cantidad de mosaicos. De estas fábricas viven más de tres mil familias. Júzguese de este dato la importancia que la industria que nos ocupa tiene para Onda. Total diez y ocho fábricas, que representan un valor de algunos millones y que producen una cantidad no despreciable de pesetas anualmente". [4]

Y continúa Sarthou: "Funcionan tres molinos harineros,una fábrica de electricidad, una de aserrar madera, otra de papel, veintidós de cerámica, tres tejerías y tres molinos de barniz. Hay muchos comercios abiertos en las principales calles de la villa". [5]

Finalmente, Sarthou indica: "Los árabes ya se dedicaron en Onda á esta industria, que es antiquísima. Las fábricas "La Campana" y "El León" cuecen cada una en sus hornos 90.000 piezas al mes y exportan am-

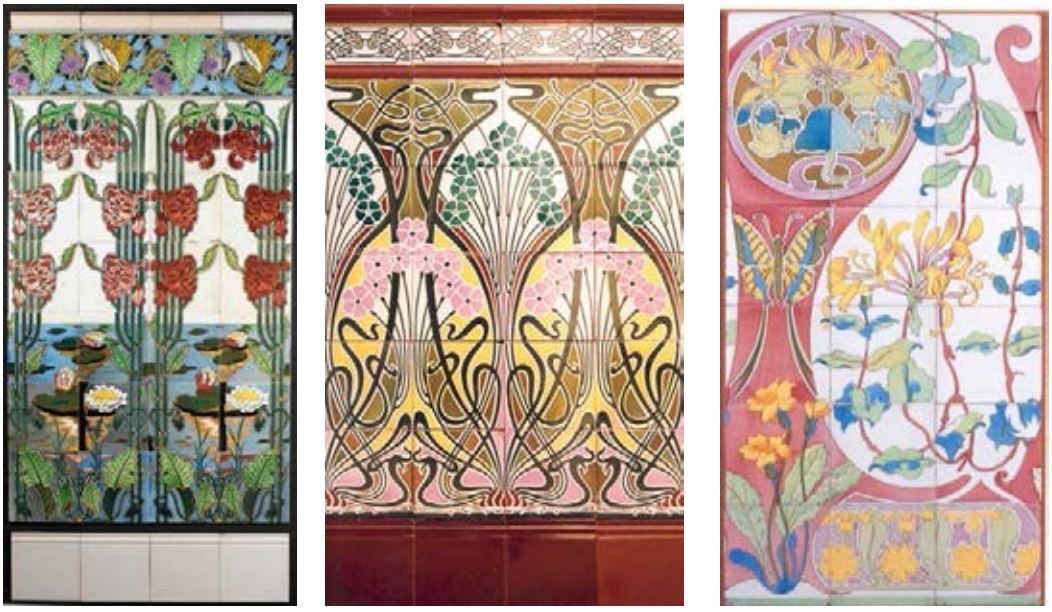


Figura 2: Derecha: Zócalo de la fábrica de Perís (La Campana), 120x80x1 cm,1900 c. Azulejos en pasta blanca con marca de fábrica. Procede de un entrevigado de la propia fábrica.Izquierda: fondo zócalo y zócalo completo de J B Segarra Bernat, Onda, 1922-30 c. Fondos Museo del Azulejo Onda.

bas millones de azulejos á América latina. Y sin ir tan lejos, el millar de azulejos que en Onda sé vende á 100 pesetas, en Valladolid se paga á 500. A menos de mitad de precio se hace la competencia con los azulejos kaolin ingleses. Se fabrican molduras, biselados (509), cubrecantos, mayólicas, platos, vajillas, jarrones, juguetería y objetos de arte de gran valor y gusto, Cada fabricante tiene más de 600 modelos de decorado á mano de azulejos, y cuenta con numerosos artífices especialistas (510)".[6]

En 1922 aparecen anunciadas29 fábricas de azulejos, 1 de cerámica artística y otra de loza (en una población de unos 7.400 habitantes). Y el anuario de 1923 nos dice: "En la actualidad cuenta Onda 32 fábricas de azulejos y otras pequeñas de alfarería, contando con personal competentisimo, que se asimila fácilmente productos nuevos y renueva los suyos constantemente, pudiendo hacer constar con orgullo que es la plaza más importante en su ramo industrial" [7].

En número de fábricas crece de año en año a un ritmo espectacular, en 1924 son ya 46 fábricas: "ONDA/ LA INDUSTRIA AZULEJERA. Desde su fundación árabe, no decayó nunca la importancia de la industria azulejera en esta villa. Sus pobladores aprendieron pronto el complicado mecanismo de esta fabricación, que fue aumentando día a día y mejorando sus clases notablemente hasta el punto de no poder competir jamás en su especialidad otras poblaciones de la misma industria y similares. Ello explica que hayan aumentado en tan gran cantidad el número de fábricas, que sumaban ya 32 en 1922 y ahora se elevan al número de 46, y no obstante ello se acrecienta también de una manera asombrosa su producción, pues mientras eran muy escasas las fábricas que producían un millón de azulejos anual, hoy son contadas las que no alcanza esa producción y muchas la elevan a varios millones"[8].

A finales de la década de los años 20 la producción valenciana de azulejos, con la provincia de Castellón en primer lugar, se destaca considerablemente del resto de España. Así, en 1.929 de un total de 66 fábricas, 201 hornos árabes y una producción de 7.500 m2/día, equivalentes a un poco más de 100 Ton/día para toda España, la provincia de Castellón contaba con 41 industrias, 143 hornos y casi 5.000 m/día de

Figura 3: Banco de los búhos del paseo Ribalta de Castellón, fábrica de J. B. Segarra Bernat, Onda-Castellón, 1927 c. Fondos Museo del Azulejo Onda.

producción. La participación de Onda dentro del conjunto de la provincia era más que importante, con 30 fábricas y 109 hornos, seguida por L'Alcora con 6 fábricas y 19 hornos y Castellón con 5 fábricas y 15 hornos, que globalmente representaban el 71 % del total nacional[9].

En este momento de gran expansión de la industria azulejera en la población es cuando se estableció la Escuela Provincial de Cerámica en Onda (1926-1938) por parte de la Diputación Provincial de Castellón.

FÁBRICAS Y AZULEJOS MODERNISTAS

Este auge de las industrias azulejeras de Onda en el primer tercio del siglo XX se atribuye en gran medida al Movimiento Modernista y a la utilización de la cerámica en la arquitectura. Los grandes arquitectos catalanes de la época, entre ellos Gaudí, Domenech i Montaner, Puig i Cadafalch, utilizaron la cerámica en sus proyectos e incluso la diseñaban, lo cual influyó enormemente en todos los niveles de la producción azulejera. Así pues, Onda, que a finales del siglo XIX ya contaba con una importante industria cerámica, recibió un gran impulso de la mano de la revalorización del uso de los azulejos en la construcción. Los azulejos delasfábricas de Onda fueron requeridos para su aplicación en grandes proyectos arquitectónicos, como el Parque Güell, Palau de la Música, el Hospital de Sant Pau de Barcelona y urbanísticos, como los ensanches de Barcelona y Valencia, amén de su utilización en las viviendas del litoral mediterráneo hasta épocas posteriores.

De entre las fábricas que en Onda se dedicaron a producir cerámica de aplicación arquitectónica modernista destacamos, entre otras, la de Elías Perís (conocida como La Campana) en las dos primeras décadas del siglo XX y la de Juan Bautista Segarra Bernat (que contaba con otra fábrica en Castellón ciudad) a partir de los años veinte.Ambas empresas elaboraron una producción de gran calidad conjugando la seriación con la creación artística.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 611-622 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4: Azulejos de fondo (20x20 cm) y cenefas (20x15 y 20x10 cm), fábrica J B Segarra Bernat, Onda, 1922-1930

La fábrica de Perís, fundada en1827, fue de cabal importancia en el desarrollo de la azulejería modernista en Onda. En la época que nos atañe conviene citar que en 1892 fue premiada con medalla de Oro en la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona (así como a la fábrica El León) por la calidad y solidez de sus productos. En 1907 el Sr. Perís era Miembro Titular de la Sociedad Científica Europa de Bruselas[10] . Su relación con la industria europea y las nuevas modas era pues patente. Baste decir que estáempresa ondense rivalizó (según la prensa provincial de la época) a finales del siglo XIX con los productos de la poderosa compañía de azulejos Minton, fabricando azulejos en pasta blanca. Entre 1901-1910 la empresa pasó a denominarse Elías Perís y Bautista Galver, aunando la producción de azulejos con la de vajilla, con algunas piezas del más puro estilo modernista. En 1911, la fábrica de La Campana, recibió Diploma de Honor con Medalla de Plata en la Exposición de Artes e Industrias de Castellón. En una imagen de este certamen podemos apreciar diversos modelos de zócalos modernistas y las cuatro musas de las artes, en azulejos de 20x20, del más puro estilo internacional.Enla casa modernista de Novelda (1900-1903) podemos ver azulejos[11] producidos por la fábrica La Campana. Las piezas con el mismo diseño conservadas en el Museo del Azulejo y procedentes de la fábrica (y con cuño en el dorso) están fabricados con pasta blanca.

De la documentación que pudo ser rescatada de la propia fábrica sabemos que suministro azulejos de forma continuada (durante las últimas del XIX y primeras décadas del siglo XX) a las casas más importantes de construcción españolas, a otras fábricas (castellonenses, valencianas, catalanas,..) de azulejos y a los propios arquitectos (como a Domenech en las obras del Hospital San Pau de Barcelona). Por ejemplo, en el catálogo de "La construcción moderna-Pedro Simó, - Talleres, 76 bi (junto plaza de la Universidad, Barcelona (Arrimaderos de varios colores y formas del País y Extranjero)", el modelo nº 25 es una producción de la Fábrica de Perís (La Campana) del cual ser conservan acuarelas, estarcidos y trepas recuperados en la propia fábrica y conservados en el Museo del Azulejo. Otro ejemplo, es el reproducido por el catálogo del Centro de productos cerámicos, "Tarrés, Maciá y Cía (Ronda San Pedro, 11, Barcelona)", 1900 c. La lámina 19 reproduce modelos fabricados por las fábricas La Campana (Fca de Perís), nº 102 A, y El León, nº 103 A (modelo este premiado en la exposición universal de de Barcelona de 1892). Se conservan en el Museo azulejos con cuño de estas fábricas. Del modelo nº 101 A de la misma lámina se conserva en el Museo piezas con el mismo diseño con marca de fábrica El León de Onda.

Con la fábrica Pujol y Bausis de Esplugues (Barcelona) tuvo un estrecha relación con el suministro de grandes cantidades de azulejos, tal y como de desprende de la documentación conservada. Así mismo. también queda constancia de los pedidos de la fábrica de Perís a otras fábricas ondenses para hacer frente a diversos pedidos. En 1924, con el nombre de Elías Perís y Cía, la fábrica producía 3 millones de piezas anuales.

Figura 7: Acuarelas a escala real con diseño de la fábrica de Perís (La Campana), Onda, 1900 c.: Azulejo de 20x20 y "olambrilla" de 14x14 cm, "con carta de colores". Fondos Museo del Azulejo Onda.

Figura 6A: Azulejo dela fábrica J B Segarra Bernat, Onda, 1922-30. Fondos Museo del Azulejo Onda.

La otra fábrica que tuvo gran importancia, a partir de 1920, fue la de Juan Bautista Segarra Bernat. En 1922 se anuncia con dos fábricas, una en Onda y otra en Castellón, con una producción anual de 3.250.000 piezas y con oferta de azulejos dibujados de todos los estilos. En 1925 recibió medalla de Oro en la exposición de París (Expositión Internationale des Arts Decortifs et Industrie Moderne) con diseños de J.B. Alós.

Figura 3: Banco de los búhos del paseo Ribalta de Castellón, fábrica de J. B. Segarra Bernat, Onda-Castellón, 1927 c. Fondos Museo del Azulejo Onda.

La fábrica de Segarra Bernat llegó a ofertar más de 1500 modelos simultáneamente (hoy conservados en el Museo) con modelos del más puro Art Noveau Internacional, de la variante Sezesión, Art Decò, historicistas y eclécticos.

Como ejemplo de su producción citamos los bancos de los pavos (con tintas planas) y los búhos (con técnica de entubado) realizados exprofeso para el Parque Ribalta (1927) de Castellón y hoy en día salvaguardados en el Museo del Azulejo de Onda. Algunos ejemplos de la producción de la fábrica Segarra Bernat los podemos encontrar en el catálogo de José Coral- Productos cerámicos (Ronda San Antonio, 43, Barcelona), de 1922, donde el modelo 213, es una pieza de fondo con un rosa abierta estilizada del muestrario de la fábrica Segarra Bernat conservado en el Museo; y en el catálogo de Petit & Marqués- Barcelona (1900 c), los modelo de zócalos nº 244, 245 y 249, o las cenefas nº 216, también se encuentran en el citado muestrario.

Prácticamente todas las fábricas ondenses tuvieron producción modernista en su

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 611-622 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 5: Hoja del catálogo de La Construcción Moderna-Barcelona. Acuarela y azulejo (en pasta blanca) similar de la fábrica de Perís (La Campana, Onda), 1900-1910 c. Lámina acuarela catálogo Bautista Martí Galver, 1900 c. Fondos Museo del Azulejo Onda.

Figura 6B: Acuarela a escala real procedente de la fábrica El Aguila, Bautista Martí Galver, Onda, 1905 c;

variada oferta, aunque no tenemos constancia documental. De las que si sabemos, a partir de los propios azulejos o de catálogos, podemos citar a: Eloy Dominguez Veiga, instalada en Onda en 1925, que fue un gran emporio cerámico valenciano hasta la década de 1970 y con otra fábrica de azulejos en Manises, realizó diseños de gran calidad y del más puro estilo modernista.; Leopoldo Mora Mas, destacado fabricante de Manises, tuvo temporalmente (1933-34) a su cargo una fábrica en Onda (conocida como El Clot); Bernardo Vidal Medina, fabricante en Meliana (Valencia), tuvo también fábrica en Onda durante 1922 y 23; El Molino, fundada en 1922, también incorpora en su oferta diseños modernistas; de la fábrica El Aguila, de Bautista Martí Galver, se conserva un catálogo manual, no impreso, con preciosas acuarelas de diseños modernistas. Su producción en 1924 era, según anuncio como Viuda de Bta. Martí Galver, de 2.000.000 de piezas anuales. De la misma fábrica tenemos cientos de estarcidos y trepas con diseños; también El León fue una fábrica con producción modernista destacable en las primeras dos décadas del siglo XX. También procedentes de la fábrica de Franscisco Muñoz y Cía (conocida como La Esperanza) conservamos cientos de es-

tarcidos modernistas y Art Decó. La fábrica La Industrial Ondense, de Salvador Forés Sancho, producía 4.000.000 millones de piezas al año.Prácticamente todas las fábricas trabajaban, a parte de sus repertorios, sobre pedidos y de esta forma se anunciaban: "trabajos especiales sobre muestras, dibujos y originales" (anuncio de la fábrica Castelló y Aguilella de 1925), haciendo hincapié que trabajaban todos los estilos.

El azulejo además de responder a la corriente higienista se utiliza como elemento ornamental aplicado no sólo a los edificios, sino también al mobiliario urbano y a los muebles domésticos. Por ello la producción debía ser diversa y adaptada a los gustos diferentes de un amplio mercado. En los anuncios comerciales de las fábricas es reiterativa la alusión a que producían todos los estilos.

De este modo, el repertorio de estas fábricas, muy similar entre ellas y con una media de 600 modelos diferentes según nos refiere Sarthou Carreres (19139, es ante todo una convivencia de estilos que incluso se llegan a superponer, sobretodo en los arrimaderos cerámicos. Si bien se produjeron mayoritariamente diseños modernistas, también se desarrollaron profusamente modelos historicistas y eclécticos. La azulejería modernista reconocida por el uso de la línea curva y la sintetización tuvo sus matices, como la variante más geométrica de los modelos secesionistas.

En las colecciones del Museo del Azulejo podemos observar cientos de diseños de los azulejos modernistas que abarcan desde la cuidada formalización geométrica de origen vegetal y animal del más puro Art Noveau Internacional (nenúfares, lirios, rosas, palmeras, fruteros, mariposas, pavos reales, cisnes, papagayos, peces,…) hasta la proliferación de diseños geométricos abstractos ligados a la Secesión (líneas ondulantes, rectas, roleos, cuadrados, círculos, espirales, grecas,..), donde el movimiento y el dinamismo de las com-posiciones queda patente en la sintetización formal. No podemos, en el espacio disponible en este trabajo, entra en más detalles.

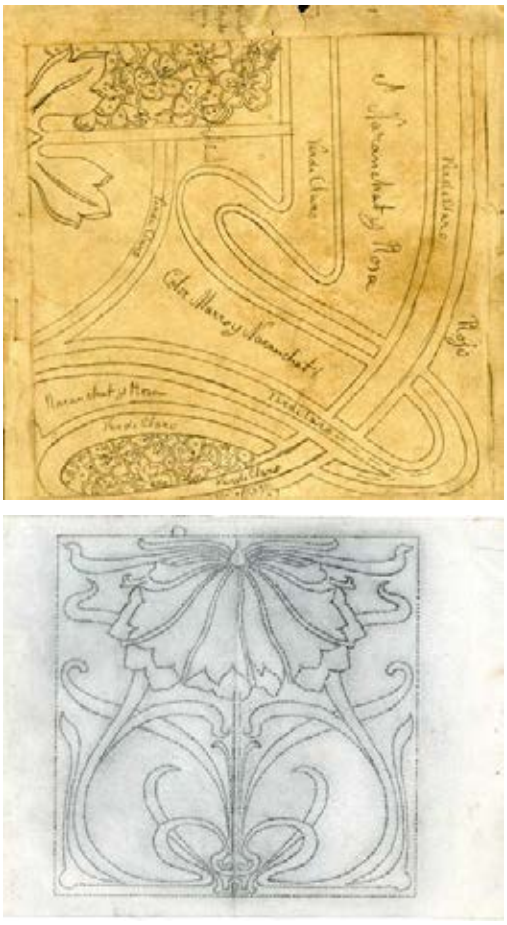


Figura 8: estarcidos de la fábrica La Esperanza, Onda, 1910 c. Fondos Museo del Azulejo Onda.

Algo posteriores, a partir de 1925 y con menor representación, se produjeron modelos ligados al Art Déco, así como al Cubismo, con clara tendencia hacia la abstracción geométrica de las décadas siguientes.

La iconografía modernista se enriqueció con los temas extraídos de las culturas exóticas como la egipcia, la oriental o la precolombina, vincula al Art Déco.

Otra producción característica de la época, y que en Onda quedan escasas muestras, es la rotulación de establecimientos comerciales, bien en tintas planas, entubado e incluso con piezas moldeadas. Estos paneles cerámicos proliferaron gracias a su consistencia y lucimiento, siendo también aplicados a viviendas residenciales. Finalmente cabe citar la realización de elegantes

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 611-622 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

las placas sepulcrales, en una o dos piezas, dentro de las mismas características estilísticas de la época[12] .

Catálogos, acuarelas, estarcidos y trepas

En las primeras décadas del siglo proliferan los Catálogos comerciales en la industria ondense dada la necesidad de difundir una oferta múltiple y variada a una clientela anónima. Algunas fábricas patentan sus modelos e imprimen extraordinarios catálogos, mientras la mayoría opta por reproducir el denominado Catálogo General (utilizado hasta mediados del siglo XX) conla inclusión del sello o marca correspondiente. Este Catálogo General, nutrido de una variopinta amalgama de estilos de diferentes épocas, recoge todo un nuevo surtido de piezas complementarias (escocias, cubrecantos, ángulos, pasamanos, divisiones, vierteaguas zócalos, molduras,...) necesarias en la colocación y puesta en obra de las composiciones.

Otra forma de trabajar consistía en solicitar los servicios de imprentas locales y provinciales, como la de Angel Momplet de Onda, que en 1914 sabemos que realizó dibujos y corte de trepas (a partir del catálogo de Tarrés, Macía y Cía) para la fábrica de Elias Perís y cía. A la par estas imprentas editaban catálogos con diversos modelos de zócalos dejando en reserva la parte superior con el fin que la empresa interesada en ofertar estos diseños plasmara su cuño o membrete. Otras veces era particulares o pequeños talleres familiares quienes recibían estos encargos de corte de trepas desde el más absoluto anonimato o, como

Figura…: Acuarela a escala real con diseño de la fábrica de Perís (La Campana), 1900 c.

mucho, plasmaban las iniciales punteadas en algunos estarcidos, como es el caso de algunos de los estarcidos procedentes de la fábrica La Esperanza y El Aguila. Por las carpetas (donde se guardaban los juegos de trepas) de la imprenta ondense de José Armer, sabemos que muchos diseños y trepas datan entre 1905-1915.

Sistema decorativo por medio de trepas

A partir de un modelo sobre papel (normalmente acuarela) a tamaño real y con los colores aproximados realizado por un artista, copiado o interpretado de algún catálogo o repertorio ornamental se procedía a la realización de los estarcidos que dividían la ornamentación. A partir de éstos estarcidos, tantos como fuera necesarios, se confeccionaban los calados en los diferentes juegos de trepas sobre papel encerado (con la finalidad de evitar el apelmazamiento del liquido sobre el papel cuando se pintaba). De este modo era posible pintar azulejos de diseños complejos utilizando, si era preciso, multitud de trepas. El rápido deterioro motivaba la fabricación de muchas copias de una misma trepa. Para la correcta colocación de las trepas (y también en los estarcido) sobre la pieza, y evitar, desviaciones o inversiones, en la mayoría de ellas se practicaban unos puntos formando parte del ornato que servía de guía al operario. Generalmente estas guías ornamentales se situaban en una de las diagonales de la pieza, bien en el ángulo bien en el centro, o ambos a la vez. El sistema de trepas, que tan altos rendimientos de productividad dio, sobretodo en el primer tercio del siglo XX, fue utilizado prácticamente hasta los inicios de la década de 1970, siendo desplazado por las pantallas serigráficas.

ALGUNAS NOTAS SOBRE DISEÑOS Y AUTORES

Conocemos bastante poco a los autores de los diseños. Es sabido y conocido que, al igual que en otros centros valencianos como Manises o Castellón, se realizaron copias directas de catálogos europeos y españoles, de revistas ilustradas en circulación,.. En la fábrica La Campana (Fca de Perís) se recuperaron hojas

sueltas de catálogos ingleses, alemanes, belgas y franceses, así como de de Tarrés, Maciá y Cía de Barcelona y Bayarri de Valencia

En la creación de diseños destacamos la obra del excepcional ceramista Juan Bautista Alós Peris (Onda 1881-1946)[13] . Hijo del director de la fábrica de azulejos ondense

Figura 9 : Ejemplo (no completo y simplemente ilustrativo) de decoración por medio de trepas (plantillas). Fondos Museo Azulejo Onda.

La Catalana (propiedad del industrial catalan Ildefonso Tremoleda), desde muy joven trabajo en la fábrica aprendiendo de primera mano todo el proceso de fabricación. Entre 1902-1904 entro como director artístico en la Pujol i Bausis de Esplugues (Barcelona) estableciendo una relación que duro toda la vida y nos indica, por otro lado, la estrecha conexión entre está fabrica catalana y las fábricas ondenses, así como castellonenses y valencianas, las cuales surtieron a aquella de forma continuada en las primeras décadas del siglo XX . Entorno al año 1917 entró Alós como director artístico de la fábrica Valencia industrial de los hermanos Bayarri, de Burjassot, también lo fue de la gran fábrica de Francisco Valldecabres y José María Verdejo, en Manises.

Durante años se dedico de forma particular al dibujo de diseños en acuarelas y al corte de trepas. En 1909 sabemos que J B Alós se estableció como Pintor de Cerámica y con una empresa (La Catalana) especializada en cortar trepas para azulejos. Sus diseños fueron ávidamente reproducidos no sólo por las empresas ondenses, como Segarra Bernat y Perís, sino también por las valencianas (como la de José M. Verdejo en Manises y Valencia Industrial en Burjassot) y catalanas (Hijos de Jaume Pujol en Barcelona). De su calidad baste decir que en 1925 recibió la medalla de oro en la Exposición Internacional de París. Su función docente también fue muy importante, estando de profesor en Escuela Provincial de Cerámica de Onda (1926), en la Escuela del Trabajo de Barcelona (1929-1944), en la Escuela de Cerámica de Madrid y en la Escuela de Cerámica de Manises (1944).

Otro importante artista con obra modernista, todavía no bien estudiado, fue Juan Bautista Mezquita Almer (Onda,1881- Castellón,1956), pintor, dibujante, ilustrador, ceramista, cuyo periplo vital le llevo a estudiar en Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y trabajar en Barcelona como ilustrador para varias revista. En 1923 ganó el concurso de portadas de la revista Nuevo Mundo. De muy joven realizó dibujos y bocetos en talleres de cerámica. Entre

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 611-622 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

sus obras destacamos el gran panel anuncio de "Farmacia Zarzoso" de Onda, realizado con la técnica del tubado en la fábrica de la Viuda de Perís (La Campana), 1930 c.

Otros destacados ceramistas de la época, aunque no precisamente con producción modernista y todavía poco conocidos, fueron: Vicente Abad Navarro (1880, Castellón/1946, Onda), profesor pintura y dibujo en la Escuela Provincial de Cerámica de Onda (a partir de 1930), autor del panel central de la fachada del almacén de azulejos La Moderna - Antonio Zarzoso (1925 c), realizado con la técnica del tubado; Ismael Mundina Gallén (Onda, 1867-1952) que trabajo en la fábrica La Esperanza y del cual desconocemos; Antonio Mezquita Peyró (Onda, 1881- Valencia, 1954), gran y reconocido ceramista; Felipe Verdía (Onda, 1860-1930), una de cuyas mejores obras modernistas podemos encontrar en la fachada del almacén de azulejos de Ramón Castelló en Casablanca (Marruecos); Antonio Peyró Mezquita (Onda, 1881- Valencia, 1954) fue un afamado y reconocido ceramista. Su producción de azulejos, la más desconocida, sin embargo, es la que conecta con el más atrevido Art Déco de su época; otro importante ceramista fue Rafael Guallart Carpí (Castellón, 1895-1975), profesor de pintura y dibujo (a partir de 1929) en la Escuela Provincial de Cerámica de Onda.

A MODO DE CONCLUSIONES

Como consideraciones finales podemos decir que en la abundante producción de azulejos modernistas del núcleo ondense tenemos dos períodos marcados por dos fábricas. Un primer período es el que atañe a la producción de la fábrica la Campana, entre 1900-1920, y un segundo momento es que el viene marcado por la producción de la fábrica Segarra Bernat, entre 1920 y 1930.

Evidentemente, los diseños modernista de Onda se engloban en la azulejería modernista valenciana como una unidad, y son paralelizables a las producidas en Castellón de la Plana y Manises sobre todo, así en L'Alcora y Valencia, dada la cercanía de estos centros, el hecho que las propias empresa tuvieran factorías en diversas poblaciones (Manises-Onda, Castellón-Onda), el trabajo de los mismos diseñadores para varias empresas y el hecho de la copiar los mismos modelos sin ningún tipo de pudor.

Finalmente, deseo tomar el testigo de Pitarch y Dalmases, cuando en su conocida obra *Arte e Industria* en *España1774-1907*, publicada en 1982, haciendo referencia a la azulejería modernista decían: "Baste consultar la colección existente en el Museo Municipal de Onda para comprobar - de lo que se ha podido salvar- el grado de perfección, el número de formas y colores que se llegaron a realizar entre 1900-1930. Su catalogación constituirá, junto al de las formas metálicas, el mayor elemento de estudio para la difusión del Modernismo Cerámico". Pues, modestamente, estamos en ello.

NOTAS

1- ESTALL i POLES, V.J.(1997):La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997, Ajuntament d'Onda, Onda.

2- GOMIS MARTÍ, J:Mª (1990):Evolució historica del taulellet", Dip. De Castelló, 1990, p.233

3- Guia Comercial de Valencia, Alicante y Castellón de la Plana, Valencia, 1904, pp. 58. BN. Para una población de 6.639 habitantes

4- SARTHOU CARRERES, C (1913): Geográfia General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón, Barcelona, 1913. Edición facsimil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, 1989 pp. 793-794

5- SARTHOU CARRERES, C.: op. cit. p. 795

6- SARTHOU CARRERES, C.: op. cit., p. 904

7- Anuario Guía de la Provincia de Castellón. Castellón, 1923, p. 377

8- Anuario Guía de la Provincia de Castellón, 1924, p 373

9- GOMIS MARTÍ, J:Mª: op. cit., p.232 i 50-51.

SOLER FERRER, Mª P.; PEREZ CAMPS, J (1989): Historia de la cerámica valenciana, T. IV, p.213 y ss.

10- Publications Internationalers du XXme.SIÈGLE. Section Iberique. LES INDUSTRIES ESPAGNOLES, Barcelona, circa 1907, pp. 13 y 14.

11- García Antón,Irene, (1994): La Casa Museo Modernista de Novelda, Ed. Fundació Cultural CAM, p 71

12- PÉREZ CAMPS, J (1989), op. cit., p 213-249

13- Alós Tormo, Angelina (1990): "Juan Bautista Alós Peris. Ceramista (Onda, 1881-1946), en Miralcamp Butlletí d'Estudis Onders, nº 6, pp 9-35. Onda.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

ARTUCIO URIOSTE, A.(1996): "El azulejo en la arquitectura del Río de la Plata. Siglos XVIII y XIX," Intendencia Municipal de Montevideo

AUSTWICK, J & B.(1980): The decorated tiles. An illustrated History of English tile-making and Design, Pitman House, London.

BADENES GOR, MªC. (1965): "La industria cerámica en Onda",SAITABI, Nº XV, Universidad de Valencia,

BERENDSEN, A (1967): Tiles- A General History, Faber and Faber, London.

BLANCHETT, C (2000); en La Ruta de la Cerámica, Castellón

CARTLEUGH, J. (1983): William De Morgan Tiles,Trefoil Books, London.

CARTIER, J.(1993): "Les carreaux de faïence du Beauvaisis", Actes du colloque de Beauvais, Beauvais.

ESTALL i POLES, V.J.(1997): La industria cerámica en Onda.Las fábricas, 1778-1997, Ajuntament d'Onda, Onda.

ESTALL i POLES, V.J.(2000a): "El desarrollo de la industria del azulejo. El caso de Onda", en La Ruta de laCerámica, 184-199, Alicer, 2000.

(2000b): "Catálogo de la colección de Azulejos del siglo XIX. Museo del Azulejo.Onda", Ed.Faenza Editrice Ibérica, Castellón.

FREIXA, M. (1986): El Modernismo en España. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid

GOMIS, J.Mª(1990): Evolució històrica del taulellet, Diputació de Castelló.

HAMILTON, D. (1978):Architectural Ceramics, Thames and Hudson,London

LEMMEN, H. V. y otros(1984): Minton tiles. 1835-1935, Stoke-on-Trent City & Art Gallery

LEMMEN, H.V.(1991b):"19th and early-20th century european tiles", en Fired Earth 1000 Years of Tiles in Europe, (58-59) Richard Dennis Publications, Tiles and Architectural Ceramics Society, Somerset.

LEMMEN, H. V.(1993): Tiles. 1000 years of architectural decoration,Calman & King Ltd.,New York.

MELIÁ TENA, C.(1971):"La industria azulejera de la provincia de Castellón",BSCC,T.XLVII,Castellón.

MUNDINA MILALLAVE, B.(1873): "Historia, Geografía y Estadística de la Provincia de Castellón", Edición facsimil Caja de Ahoros y Monte de Piedad de Castellón, 1988.

PERÉZ CAMPS, J. y REQUENA DÍEZ,R.(1987): "Taulells de Manises 1900-1936", Quaderns del Museu de Ceràmica de Manises /1, Ajuntament de Manises.

PÉREZ CAMPS, J.(1993):"Artesanía e Industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX", en Forum Cerámico nº 1, Ed. Asociación de Ceramología (2000): "La evolución de la azulejería valenciana entre 1860 y 1936", en La Ruta de la Cerámica, Castellón

PÉREZ GUILLÉN, I (2000b): "Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX". Instituto de Promoción Cerámica. Diputación de Castellón.

PORCAR y otros (1987): Manual-Guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos, D.de Castelló.

PORCAR,J.L. (1990):"Historia de la cerámica arquitectónica. Evolución tecnológica y formal de los recubrimientos cerámicos" (dossier mecanografiado)

SARTHOU CARRERES, C (1913): "Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón", Barcelona, Edición facsimil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón.

SOLER FERRER, M P; PÉREZ CAMPS, J (1989): "Historia de la Cerámica Valenciana", T.IV, Vicent García Editores, Valencia

SUBIAS PUJADAS, Mª.P.(1989): Pujol i Bausis. Centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de LLobregat, Ajuntament d'Esplugues, Esplugues

(1997): "La cerámica, un arte industrial, en la época del Modernismo" en Cerámica española, Summa Artis.Historia General del Arte, 485-525, Espasa Calpe, Madrid.

(2000): "La cerámica arquitectónica en Catalunya" en La Ruta de la Cerámica, Castellón.

SKINNER, D.S., LEMMEN, H.V.(1984): Minton tiles, 1835-1935,Stoke-on-Trent City Museum & Art Gallery,

RACINET, A (1873): The Encyclopedia of Ornament, Ed. Facsimil Studio Editions, 1989, Londres.

RAY, A. (2000): Spanish Pottery, 1248-1898, Victoria and Albert Museum, London.

WEISSER, M, (1983) :Jugendstilfliesen, Ed. Dieter Fricke, Francfort del Mein.

VV.AA (2006): Tradición y modernidad. La cerámica en el modernismo, IX Congreso de la A.C. Ed. Ajuntament d'Esplugues de Llobregat y Asociación de Ceramología.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL MOSAICO HIDRÁULICO, UN ARTE MODERNISTA OLVIDADO

CEMENT TILES, A FORGOTTEN ART OF MODERNISM

Jordi Griset Moro

Jordi Griset Moro, jogrimo@gmail.com

RESUMEN

Como resultado de una profunda investigación de casi veinte años, este trabajo descubre la historia del mosaico hidráulico: antecedentes, orígenes e implantación, principales fabricantes, materiales, técnicas de fabricación, evolución de sus diseños, calidad del trabajo y artistas y arquitectos de primera línea que diseñaron y aplicaron este tipo de pavimento que, afortunadamente, todavía hoy puede contemplarse en muchos interiores del país y del extranjero.

Palabras clave: Pavimento, Baldosa, Cemento, Trepa, Pigmento.

ABSTRACT

As a result of an extensive research of nearly twenty years, this work reveals the history of cement tiles: history, origins and implementation, main manufacturers, materials, manufacturing techniques, evolution of their designs, quality of work and important artists and architects who designed and implemented this type of pavement than, fortunately, can still be seen in many interiors of the country and abroad.

Keywords: Flooring, Tile, Cement, Stencil, Pigment.

1. INTRODUCCIÓN

Por tratarse de un material para pavimentación destinado, por tanto, a ser pisado, el pavimento hidráulico no ha recibido hasta ahora el reconocimiento que se merece tanto por su compleja fabricación, siempre manual y pieza a pieza, como por los delicados y a menudo atrevidos diseños que componen su superficie noble o cara vista. Con este trabajo se pretenden dos finalidades: por una parte llenar un injusto e inexplicable vacío informativo sobre el mosaico hidráulico y, por otra, devolverle la categoría de "objeto artístico" que le corresponde y que hasta ahora muy raramente le ha sido otorgada.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO

¿Qué es el mosaico hidráulico?

Conocido también como baldosa de cemento, losa hidráulica, baldosín hidráulico, baldosa hidráulica, mosaico hidráulico para pavimentos y pavimento hidráulico, es un tipo de baldosa artesanal hecha de mortero de cemento portland, enmoldado y prensado, nacida para imitar otros tipos de materiales como el mármol, gres, pavimentos romanos, madera, alfombras, etc., y destinada a pavimentos o revestimientos de paredes interiores, su *cara vista* o *cara lisa* está decorada con un solo color o con dibujos variados de tal manera que, una vez colocada formando un pavimento, crea la ilusión óptica de una alfombra.

El sobrenombre de "hidráulico" le viene de la característica de endurecimiento, llamada *hidraulicidad*, que obtiene el cemento (y la cal) en contacto con el agua, y no del uso de las prensas hidráulicas puesto que éstas tardarían todavía unos cuantos años en hacer aparición.

Origen e implantación del mosaico hidráulico

El mosaico hidráulico apareció en Italia a finales del siglo XVIII con una primitiva pieza creada para imitar el mármol de forma económica por el procedimiento llamado *al banchetto,* consistente en llenar un molde de madera con cemento húmedo (con base de cal) y golpearlo posteriormente con un mazo hasta compactarlo. Después, se añadía una pasta coloreada con polvo de granito y de mármol, se igualaba la superficie y, finalmente, se pulía con un bruñidor[1]. El mosaico hidráulico adquirió la importancia que tuvo hasta bien entrados los años 60 en el valle del Ródano, Francia, concretamente en Viviers (Ardéche), una región marcada por la presencia de fábricas de cemento (Lafarge).

En la década de 1850, Etienne Larmande, contratista de obras, pide a Auguste Lachave, herrero de Viviers, que fabrique un "separador" para repartir los colores, que se convirtió en la trepa[2].

España y Cataluña

Con estos precedentes todo hace pensar que la introducción del mosaico hidráulico en España, y más concretamente en Cataluña, fue desde Viviers. Este pavimento amplió el marco de formas y técnicas ornamentales y decorativas de los suelos, especialmente de los interiores, dentro del abanico de productos destinados a la construcción. Es de suponer que nació monocolor o imitando piedra, mármol o madera y que luego evolucionó creando decoraciones secuenciales que conformaban verdaderas alfombras de cemento.

Principales fabricantes de mosaico hidráulico

En 1850, la casa Apolytomena, de Madrid, ya fabricaba *mármoles comprimidos artificiales* y existe constancia que La Progresiva, de Bilbao, participó en la Exposición Internacional de Londres, en 1851.

Las fábricas más importantes, en Barcelona, fueron Garreta, Rivet y Cía.[3], Serrat y Cía., Ignacio Vilalta, Butsems, Juan Vila, Orsola-Solá, Escofet, Teótimo Fortuny, Salvador Bulet, Falcó y Vilella y Mosaicos Martí, mientras que en el resto del país lo fueron La Industrial, en Santander, y La Esperanza, en Madrid.

M. C. Butsems

El año 1873, Mariano Carlos Butsems monta una fábrica de baldosas hidráulicas. Su yerno, Josep Fradera Camps, se incorpora en 1892 y la empresa se convierte en M. C. Butsems y Fradera. Hacia el año 1896 crean la nueva sociedad M. C. Butsems & Fradera y Compañía, en la que también participan los otros dos yernos del fundador: Pio Martí y Manuel Cabarrocas y durante 1897 abren sucursal en Bilbao.

En 1900, fue la primera en fabricar cemento portland en Cataluña, en una fábrica situada en Olérdola, pero las condiciones del valle de Vallcarca (Sitges) los decidió a construir una nueva fábrica, compartiendo la fabricación de mosaico hidráulico con la de cemento. Carlos Butsems murió en 1902, a los 56 años, sin ver terminada la nueva fábrica, y el negocio pasó a manos de los tres yernos: Fradera, Martí y Cabarrocas.

En 1912, la empresa se divide en dos: Butsems y Cía., fabricando mosaicos, a cargo de Manuel Cabarrocas y Pío Martí, que seguirá en pié hasta 1974, y la que fabricará cemento en Vallcarca, a manos de José Fradera y su esposa, con el nombre de Fradera y Butsems[4], después Cementos Fradera, S.A. y, más tarde, Uniland Cementera, S.A.[5].

Orsola, Solá y Cía.

A principios de 1876[6] Giovanni Orsola, natural de Italia, se asocia con I. Solá, bajo el nombre de J. Orsola e I. Solá. En marzo de 1880 se establecen en el número 5 de la actual Plaza de la Universidad y, en enero de 1884, José María de Falgás se incorpora como socio y la empresa pasa a llamarse Orsola, Solá y Cía.[7].

Contó con grandes dibujantes y diseñadores, entre los que podemos destacar José Pascó, Antonio Sauri, Buenaventura Bassegoda, Josep Puig i Cadafalch y Enrique Sagnier.

Juan Orsola murió en 1929[8], a los 79 años, y su hijo, Ignacio Orsola, continuó fabricando mosaico hidráulico como Mosaicos Ignacio Orsola, hasta el año 1933 en que murió a los 53 años, sin que nadie continuara con el negocio.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 623-630 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Escofet[9]

Jaime Escofet nace el año 1862 en El Pont d'Armentera, Tarragona[10]. Durante tres años trabaja en la casa Orsola, Solá, hasta que, en 1886, se asocia con Teótimo Fortuny y funda la empresa Escofet y Fortuny, SRC. En 1888 se incorporan nuevos socios entre los cuales, José María Tejera.

En abril de 1895 la sociedad se disuelve y Teótimo Fortuny se establece por su cuenta. Le substituye José M. Tejera y la sociedad cambia a Escofet, Tejera y Compañía, S. en C. En febrero de 1904, Escofet, Tejera y Cía. se disuelve y la fábrica de Sevilla pasa a manos de José M. Tejera[11], constituyéndose la nueva sociedad Escofet y Cía., S. en C., que tuvo una corta duración por la muerte de Jaime Escofet Milá, al año siguiente[12].

Entre 1916 y 1921, se traslada a la Ronda de la Universidad, 20. José María Farré Escofet, hijo de Emilio Farré, se hace cargo de la empresa en 1939, después de la muerte de su padre, y le da el nombre de Hijo de E.F. Escofet, S. en C., que en 1960 cambia a Hijo de E. F. Escofet, S.A. y en 1992 pasa a llamarse Escofet 1886, S.A.

Entre los artistas que diseñaron pavimentos para esta casa podemos destacar a Martí Almiñana, Lluís Domènech i Montaner, Joan Fabré i Oliver, Josep Font i Gumà, Antoni Gallissà, Gerónimo F. Granell, F. Mario López, Rafael Masó, Arturo Mélida, Tomás Moragas, Enric Moya, Josep Pascó, Carles Pellicer, Josep Puig i Cadafalch, Antoni Rigalt, Alexandre de Riquer y Josep Vilaseca.

Teótimo Fortuny

Al separarse de la casa Escofet, en 1895, Teótimo Fortuny crea su propia empresa fabricando, hasta más allá de 1917, mosaicos hidráulicos de inspiración modernista y art dèco.

Fue un inquieto renovador, buscando siempre nuevas maneras de trabajo: en 1896 patentó *un tendedero para mosaico hidráulico*[13]; en 1898, diseñó un ingenio para poder separar la pieza acabada de prensar de la placa base[14] y en 1911 inventó y patentó *un distribuidor de pasta en la fabricación de baldosas de mosaico*[15].

José María Tejera[16]

Nacido el 17 de agosto de 1858 en Jerez de la Frontera (Cádiz), emigró a Barcelona en 1879.

Como ya se ha dicho, a finales de 1888, Tejera entró como socio en la empresa Escofet y en 1895 se convirtió en copropietario y la empresa pasó a llamarse Escofet, Tejera y Cía.

El 16 de febrero de 1904 abandona la casa Escofet y vuelve a Andalucía, instalándose en Sevilla a cargo de la fábrica que aquella empresa tenía en dicha ciudad y que le correspondió en la separación de bienes que, desde entonces, pasaría a llevar su propio nombre.

A la muerte de José María Tejera (19 de noviembre de 1926) su viuda se hizo cargo de la fábrica, bajo el nombre de Viuda de José María Tejera hasta la década de 1980, en que cerró definitivamente.

Mosaicos Martí[17]

El año 1913, Bernardo Martí Arlandís, natural de Valencia, abre su taller de mosaicos en Manresa pero hacia 1920 deja ésta ciudad y vuelve a Valencia con toda la familia, donde muere al cabo de pocos años. Su viuda decide regresar a Manresa donde sus hijos Bernardo, Ricardo y Pedro continúan la fabricación bajo el nombre de Mosaicos Viuda de Martí que, hacia 1940, vuelve a cambiar de nombre y toma el de Mosaico Bernardo Martí, que cerrará unos años después.

Durante la década de 1980, Pere y Albert, nietos de Bernardo Martí, deciden retomar la producción bajo el nombre de Mosaics Martí, que todavía sigue activa.

Fabricantes de mosaico hidráulico en España

La aparente facilidad para fabricar este material, sumada a una inversión relativamente baja, hizo que muchas personas decidieran probar suerte montando su fábrica (más bien taller) con más o menos éxito y calidad. Así, sabemos que en 1958 había declaradas 1.021 fábricas en toda España, de las cuales 109 estaban en Barcelona, 151 en Madrid, 42 en Bilbao y 36 en Alicante[18].

En el momento de cerrar este trabajo, y referido al período 1866 – 1966, hemos localizado 54 fábricas sólo en la ciudad de Barcelona y 86 más en el resto de Cataluña. En cuanto al resto

de España, llevamos contabilizadas hasta este momento 45 fábricas en Andalucía, 7 en Aragón, 4 en Asturias, 6 en Cantabria, 8 en Castilla-La Mancha, 12 en Castilla-León, 6 en la Comunidad Vasca, 18 en la Comunidad de Madrid, 41 en la Comunidad Valenciana, 38 en Extremadura, 47 en Navarra y 10 en la Región de Murcia. En total, pues, tenemos constancia de 382 fabricantes en todo el territorio nacional pero estamos seguros que esta cifra fue mucho más elevada.

Estructura de la baldosa hidráulica

La baldosa hidráulica está formada por tres capas claramente diferenciadas: Capa fina, o cara vista, Secante y Grueso

La *capa fina*, o *cara vista*, con un grueso de 4 a 5 mm, es la que veremos una vez colocada la baldosa y tiene una función a la vez resistente y artística. Está formada por un mortero de cemento portland blanco, con arena de mármol muy fina y los pigmentos correspondientes pero, por exigencias del acabado final, se puede substituir el cemento blanco por cemento gris.

El *brasage*[19] o *secante* es la capa intermedia de la baldosa y está en contacto íntimo con cada una de las otras dos para unirlas. Con un grueso parecido a la primera tiene como función principal absorber el exceso de agua de aquella. Está hecha con un mortero rico en cemento portland gris, proporcional a la fluidez de la pasta de la primera capa.

La tercera capa, llamada *grueso*, es la inferior de la baldosa. Tiene un grueso aproximado de 12 a 15 mm y está formada por un mortero de cemento gris más pobre, con una mayor rugosidad y adherencia al mortero de colocación.

Esta tercera capa, aún siendo la más basta, es la más importante para los investigadores pues ofrece información sobre el fabricante al llevar a menudo estampada la marca de la fábrica.

El resultado final de las tres capas prensadas es la baldosa hidráulica, con un grueso de unos 20 a 25 mm y un peso de 1,5 a 2 kg. Se ha conseguido reducir el grueso final a 18 mm y se pretende llegar a los 16 mm.

La maquinaria

La máquina básica para la fabricación del mosaico hidráulico es la prensa.

Las primeras fueron de tornillo, de bolas o de palanca, y las hidráulicas no llegaron a España hasta cerca de 1890, con un mayor gasto en infraestructuras pero con un prensado más compacto y uniforme. En estas prensas el pistón empuja el molde desde abajo hacia el puente.

Las herramientas

Las herramientas básicas son el *molde* y la *trepa*. El molde se compone de tres piezas de acero de fundición: la *base* o *placa base*, el *marco* y el *tapón o sello*.

La *placa base* o *placa de acero* es la base del molde y es la que recibe la pasta que después formará la cara vista. Tiene un grueso de 4 a 5 cm y ha de estar completamente plana, muy lisa y bien escuadrada. La de 20x20 cm pesa unos 12 kg y la de 25x25 unos 23 kg. Cuando la baldosa ha de tener su superficie grabada, la placa de acero tendrá el mismo dibujo en alto relieve.

El *marco*, con un peso entre 13 y 15 kg, consta de dos piezas simétricas unidas por los vértices mediante dos tornillos, uno fijo y el otro ajustable, a fin de encajar perfectamente la placa base. Contiene el cuerpo de la baldosa.

El *tapón*, o *sello*, tiene un grueso suficiente para repartir la presión uniformemente sin deformarse. Está reforzado con nervios en los cuatro ángulos, y tiene una forma parecida a una pirámide truncada. Pesa entre 12 kg y 25 kg y acostumbra a tener la marca de la fábrica en alto relieve, para dejarla impresa en la pieza. Suelen tener asas para manipularlos cómodamente.

La *trepa* es la plantilla que sirve para separar las pastas coloreadas que formaran el dibujo y consiste en unas cintas de latón verticales. Son mejores las de fundición de bronce pero su precio ha dado paso a las de latón, tampoco baratas, pero sí más económicas.

La *muñeca*, suele ser un manojo de trapos de algodón impregnados con la esencia o desencofrante.

La *cuchara* se utiliza para verter las pastas. Existe una variedad para conseguir el efecto marmoleado o de vetas de madera.

El *purgador* es una especie de colador que

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 623-630 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

se utiliza para llenar el molde con la segunda capa o brasage.

El *enrasador* es una tira de metal o madera con muescas en los extremos que se utiliza para eliminar el exceso de material del grueso y dar un mismo grosor a todas las piezas.

La *escobilla*, se usa para limpiar el molde cada vez que se termina una pieza.

Finalmente, el *apilador* es una especie de caja que se utiliza para transportar y apilonar las baldosas acabadas de desenmoldar. Antes eran de madera pero ahora suelen ser metálicos.

Materiales básicos

Los materiales básicos para la fabricación de las baldosas son el cemento y los pigmentos, mezclados con los áridos correspondientes a cada parte de la baldosa, hasta formar un mortero.

El cemento[20]

El cemento es la base de la baldosa y su calidad repercutirá en el resultado final, por este motivo se utiliza el cemento portland.

Dado que la cara vista ha de colorearse (a no ser que se quiera en color gris) se necesita un conglomerante blanco. Primero se utilizó la cal hidráulica mezclada con un 24% de sílice pero muy pronto se utilizó el cemento blanco, más caro que el gris pero con un menor tiempo de solidificación, mejor resistencia y que no afecta al color final.

Los pigmentos[21]

A fin de dar color a la capa lisa y darle su acabado característico, se utilizan los pigmentos, elaborados a base de óxidos, que pueden ser naturales o sintéticos.

Los naturales, producto de cantera o de mina, fueron los únicos conocidos hasta bien avanzado el siglo XIX y podemos verlos en las pinturas rupestres, en forma de óxido de hierro.

Los sintéticos se obtienen mediante reacciones químicas. En general los pigmentos inorgánicos son los más adecuados para la fabricación del mosaico hidráulico.

El azul es un color difícil, que se obtiene del azul de ultramar pero como se decolora con el tiempo, se suele utilizar el óxido de Cobalto, a un precio muy elevado y con una gran toxicidad, por ello es un color muy poco utilizado en los mosaicos hidráulicos.

La fábrica

Todo taller o fábrica, según su capacidad productora, necesitará las siguientes secciones:

Depósito de materias primas, es un espacio para almacenar los materiales.

La *zona de mezcla de la capa fina*, situada cerca del depósito. Las mezclas se hacen mediante una paleta de las del ramo de la construcción en las pasteras, que contienen los colores.

La *sala de prensas* es donde se produce el mosaico hidráulico. Cada prensa está a cargo de uno, dos o más operarios, según el tipo[22], y a su alrededor están las pasteras, el brasage, el grueso, el molde, la trepa, la muñeca, el desencofrante y las herramientas para verter las pastas.

El *almacén*, puede ocupar hasta un 80% de la superficie de la fábrica, debido al tiempo necesario para el endurecimiento de las baldosas: antiguamente unos seis meses y ahora 28 días.

En la *sala de embalaje* se hacen los trabajos de empaquetado en cajas de madera o cartón. Las baldosas se ponen de dos en dos, encaradas por la cara fina.

En el *taller mecánico* se procedía al mantenimiento y reparación de la maquinaria.

La *carpintería* servía para fabricar o reparar las cajas para embalar las baldosas. Ahora, el cartón y el plástico han substituido a la madera en casi todos los procesos de embalaje.

Finalmente, en el *laboratorio* se llevaban a cabo los ensayos de resistencia y dureza que, actualmente, se hacen en laboratorios especializados.

Conservación

Para una buena conservación de los pavimentos hidráulicos en necesario limpiarlos lo más a menudo posible con agua clara y jabón, sin ningún tipo de ácido ni producto químico. Una vez bien lavados y ya completamente secos es muy conveniente encerarlos y fregarlos mensualmente con un trapo seco, evitando absolutamente el uso de materias corrosivas, como el ácido clorhídrico (salfumant). También se les puede dar una capa de aceite de linaza, o

de oliva a falta del primero, o una disolución al baño de maría de cera en aguarrás (250 gr de cera en un litro de aguarrás), si bien actualmente se pueden encontrar productos comercializados listos para usar, específicos para su mantenimiento.

Proceso de fabricación de las baldosas

Se trata de un método de fabricación manual, a caballo entre la artesanía y la industria en que todo el trabajo se hace sobre la mesa de la prensa. Existen dos sistemas de fabricación de mosaicos hidráulicos: Por vía seca, utilizando prensas con desmolde mecánico y por vía húmeda.

Por falta de espacio físico hemos decidido incluir, de forma muy resumida y en líneas generales, solo la descripción del proceso de fabricación por vía húmeda, que es el más habitual. Así pues, al margen de las variaciones específicas de cada fabricante:

Se engrasa el marco en su posición de reposo con ayuda de un pincel. Se engrasa la placa base con el bruñidor empapado de desencofrante. Se encaja el marco en la placa base. Se coloca la trepa, en el caso de baldosas con cara vista dibujada. Se procede a hacer el *guarnecido* con ayuda de la cuchara, es decir, a verter las pastas correspondientes a cada color dentro de cada canal o compartimento de la trepa. Una vez vertidos todos los colores se sacude el molde, o se golpea con el puño, para que las pastas lleguen a todos los rincones y compartimentos de la trepa. Se procede a su extracción tirando de la misma hacia arriba, en un movimiento lo más vertical posible, con ayuda de las dos asas. Mediante el purgador se añade el secante, que absorberá el exceso de agua de las pastas de color. Una vez llenas las dos capas ya citadas, se coge un puñado de mortero del grueso y se coloca dentro del molde cubriendo toda la superficie. Se nivela con el enrasador sacando el exceso de material, o añadiendo si es necesario, y se coloca el tapón del molde. Se empuja todo hacia el centro de la prensa, se sitúa correctamente bajo el puente y se procede al prensado durante 30 o 40 segundos. El prensador tira del molde llevándolo nuevamente hacia sí, retira el tapón, abre el marco soltando el tornillo y lo retira. Luego, coloca la placa base, aún con la baldosa encima, en posición vertical y procede a separarlas. La nueva baldosa, con la cara superior a la vista, ya está lista para ser puesta en el apilador correspondiente que, una vez lleno y apilado con otros, irá a parar al almacén. El prensador limpia el molde con la escobilla y vuelve a iniciar el proceso para hacer una nueva baldosa.

El proceso de secado debe ser en un ambiente húmedo y sin corrientes de aire, pues el endurecimiento se consigue mediante una serie de reacciones químicas que necesitan la presencia del agua.

3. CONCLUSIONES

La belleza de estos pavimentos, que resaltan la excelencia decorativa del Modernismo, no ha pasado desapercibida a los nuevos arquitectos y decoradores que, siguiendo una moda probablemente pasajera, los reutilizan en sus nuevas creaciones, si bien, en la mayoría de los casos, quedan limitados a pequeñas muestras enmarcadas en otro tipo de pavimento más económico o, lamentablemente, en forma de rompecabezas con diseños y colores mezclados sin más creatividad que la del albañil que las coloca y con un dudoso gusto decorativo.

Esta forma de colocación, que ya se empleó más de 100 años atrás para pavimentar fábricas textiles, garajes y locales varios que requerían un pavimento resistente sin necesidad de una estética decorativa, está siendo reproducida en grandes piezas de cerámica o, incluso, en materiales sintéticos, imitando los pavimentos objeto de este trabajo. Mucho nos tememos, sin embargo, que dichas copias no conseguirán llegar siquiera a la mitad del tiempo que han durado los “originales”, pues si este tipo de pavimento de cemento fue utilizado durante casi un siglo fue debido a sus grandes cualidades de

Resistencia al desgaste: el pavimento hidráulico ofrecía mayor dureza y resistencia que los existentes en su época, exceptuando el de gres, debido al compactado de la baldosa mediante un prensado de entre 5 y 8 atmósferas y la arenilla de mármol de la capa lisa, que lo dotaron de una gran resistencia a la abrasión superficial.

Higiene y salubridad: debido a que sus jun-

tas quedaban perfectamente rellenas, tanto inferiormente, con el material de agarre sobrante que subía con los golpes de maceta del colocador, como en su superficie, con la posterior lechada de cemento griffi.

Economía: asimismo gozaba de unos menores costos, tanto en lo referente al precio de adquisición del producto, por su facilidad de producción, como al de la colocación, ya que al ser las piezas más grandes que las de gres facilitaban su manipulación y nivelado.

Decoración modernista: con la presencia de motivos ornamentales similares a las alfombras, tapices o mosaicos y considerados como un producto de vanguardia creativa que decoró los palacios de los Zares, las mansiones de la Costa Azul y los edificios oficiales de Berlín, este pavimento tuvo una gran importancia en Barcelona dentro del período modernista por el hecho que otorgaba a los suelos el mismo grado de interés ornamental que el que tenían los arrimaderos de las paredes, las escayolas de los techos y los trabajos de forja en barandillas y elementos complementarios.

Finalmente, hay que hacer hincapié en que la fabricación del mosaico hidráulico potenció otras industrias como la cementera, las de maquinaria especializada y, muy especialmente, las de edición (imprentas), que se vieron forzadas a invertir en mejores máquinas y a buscar nuevas técnicas de plasmación sobre soporte de papel (generalmente tipo cartulina), con gran fidelidad de los colores, en los catálogos que los fabricantes entregaban a sus distribuidores, arquitectos, constructores y clientes importantes.

NOTAS

1—Rossell, Jaume / Rosell, Joan Ramón. (1985) El mosaic hidràulic. Col·legi oficial d'Aparelladors i Arquitectes tècnics de Barcelona. p. 6.

2—Esquieu, Ives / Baudouin, Jacques. (1995) Carreau Mosaique. Itinéraires à travers un patrimoine méconnu. Centre National de la Recherche Scientifique. p. 4. Traducido del francés.

3—La Vanguardia, 1 de octubre de 1893. p. 5: Para apreciar debidamente la importancia de esta industria (Baldosas y mosaicos para pavimentos), debemos decir que fue importada á España hará de 25 a 30 años por don Buenaventura Garreta, quien tenía también fábrica en Cette.

4—Cabana, Francesc. (2001) Fàbriques i empresaris. Els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya. Volumen 4. Diputació de Barcelona. Xarxa de municipis. p. 124.

5—Ídem.

6—Navas Ferrer, Teresa. (1986). La casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936). Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona. Facultat de geografia i història. Departament d'història de l'art. p. 89.

7—Ídem.

8—La Vanguardia, 29 de enero de 1929. portada.

9—Frente a la imposibilidad de acceder al archivo de Escofet 1886, S.A., el grueso de la información de esta casa se ha sacado de la página web de la empresa y de la Tesis de licenciatura de Teresa Navas. (1986). La casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936). Universitat de Barcelona. Facultat de geografia i història. Departament d'història de l'art. Las informaciones no salidas de estas dos fuentes llevan la referencia correspondiente.

10—Catálogo "Escofet, 125 años de vigencia de un proyecto fundacional visionario (1886-2011). 2011." Escofet 1886, S.A.

11—La Vanguardia, 4 de marzo de 1904. p. 7.

12—La Vanguardia, 6 y 7 de mayo de 1905. p. 1.

13—Industria e Invenciones, 15 de abril de 1899. p.150.

14—Industria e Invenciones, 9 de abril de 1898. p. 138.

15—Industria e Invenciones, 12 de agosto de 1911. p. 61.

16—Vogel, Susanne. (2013). José María Tejera, fabricante de mosaicos hidráulicos. Blurb.

17—Entrevista personal con Albert y Pere Martí (Mosaics Martí).

18—Bas Millet, Carmen. (1993). Pavimentos hidráulicos en la provincia de Alicante. Instituto de cultura Juan Gil-Albert. Diputación provincial de Alicante. Volumen III. Arqueología, Arte, Toponimia. Ayudas a la investigación. p. 210.

19—Probablemente del francés brassage: mezcla.

20- Fernández, Magda. (2006). La Fàbrica de Ciment Asland de Castellar de n'Hug. Quaderns de didàctica i difusió núm. 17. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya. Museu del Ciment Asland de Castellar de n'Hug. p. 6.

21—QUIM IND Substancia colorante de origen natural, orgánica o inorgánica, o sintética, insoluble y finamente pulverizada, que colorea por superposición y que, añadida a un soporte, al cual es opaca, da lugar a las pinturas y otros productos. Gran Enciclopèdia Catalana. Segunda edición, mayo 1988. Traducido del catalán. La información sobre pigmentos y colorantes ha sido cedida amablemente por G&C Colors, S.A.

22—Las prensas están preparadas para que puedan trabajar, como mínimo, dos operarios, uno por cada lado. Pero a menudo, especialmente en pequeñas producciones, son infrautilizadas con un solo operario.

BIBLIOGRAFÍA

Altadill i Giner, Miquel. (1882. 2008). Exposició Regional de Vilanova i La Geltrú. Papyrus del Garraf, S. L.

AVEC Gremio. 17. La azulejería del siglo XIX (1800-1900). La Cerámica Valenciana.

Baeck, Mario. (2006). Cement tiles: An exploration. Journal of the tiles & Architectural Ceramics Society. Volume 12.

Bas Millet, Carmen. (1993) Pavimentos hidráulicos en la provincia de Alicante. Instituto de cultura Juan Gil-Albert. Diputación provincial de Alicante. Volumen III. Arqueología, Arte, Toponimia. Ayudas a la investigación.

Cabana, Francesc. (2001). Fàbriques i empresaris. Els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya. Volum 4. Diputació de Barcelona. Xarxa de municipis.

Casabó, Juan. (1958). Fabricación de mosaicos y baldosas de cemento. Librería y editorial Nigar, S.R.L., Buenos Aires.

Casanovas, Mª. Antònia / Noguera, Pere / Rocas, Xavier. (2002). Enrajolats, La Bisbal (1839-1980). Ajuntament de La Bisbal d'Empordà.

Esquieu, Ives. / Baudouin, Jacques. (1995). Carreau.Mosaique. Itinéraires à travers un patrimoine méconnu. Centre National de la Recherche Scientifique.

Esquieu, Ives. (2013). Une histoire du carreau-mosaique. De la couleur dans la maison. REF.2c éditions.

Feliu Franch, Juan. (2005). Dinero color azul cobalto: el negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX. Publicacions de la Universitat Jaume I.

Fernández, Magda. (2006). La Fàbrica de Ciment Asland de Castellar de n'Hug. Quaderns de didàctica i difusió núm 17. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya. Museu del Ciment Asland de Castellar de n'Hug.

Fleuret, M. (1807). L'art de composer des pierres factices aussi dures que le caillou.

Freixa, Mireia. (1991). El modernisme a Catalunya. Editorial Barcanova.

Gonzàlez-Novelles Farrús, Natàlia. (2010). El mosaic hidràulic i la casa Orsola Solá i Cia. (Volum 1). Enginyeria de l'edificació. Projecte final de grau. Universitat politècnica de Catalunya. Escola politècnica superior d'edificació de Barcelona.

Havard, Henry. (1883). L'art de la maison. (Grammaire de l'Ameublement). Rouveyre Edouard. París.

Hernández Duque, Francisco. (2009). Las antiguas fábricas de mosaico hidráulico en Navarra. Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra.

Hernández, Mario Arturo. (2006). Barcelona tile designs. Pepin van Roojen.

Joynt, Anna. (2009). Cuban Mortar Tiles. International Cooperation and Regeneration through Rediscovery of a Lost Craft.

Lasheras Peña, Ana Belén. (2009). España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900. Universidad de Cantabria. Departamento de história moderna y contemporánea.

Llinás Crouseilles, Àngel / Muñoz de Morales, Mary. (2003). Vallcarca: una vall, una fàbrica, una colònia: 1903-1936. Les Roquetes del Garraf. Grup d›investigadors de Les Roquetes del Garraf.

Navas Ferrer, Teresa. (1986). La casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936). Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona. Facultat de geografia i història. Departament d›història de l›art.

Navas Ferrer, Teresa. (1988). El mosaic hidràulic: una art aplicada del segle xix. Butlletí informatiu de la ceràmica núm 37.

Navas Ferrer, Teresa. (1990). La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximació a un fenòmen urbà. Les arts aplicades a l›arquitectura del segle xix. Utilització i desenvolupament. Barcelona, Olimpíada Cultural.

Navas Ferrer, Teresa. (1990). El modernisme 2 vol, "Les arts aplicades en la formulació de l'arquitectura modernista". Barcelona, Olimpíada Cultural.

Palomar Collado, Patricio. (1952). Aglomerados de hormigón hidráulico. Bosch, Barcelona.

Pitarch, Antonio José / de Dalmases Balaña, Nuria. (1982). Arte e indústria en España, 1774-1907. Editorial Blume.

Puyo Collet, Joan. (1999). La pedra artificial i el mosaic hidràulic: Les primeres aplicacions del ciment a Catalunya. Treball final de carrera. Escola Universitària Politècnica de Barcelona.

Reig Ferrer, Ana Mª / Espi Reig, Adrià. (2010). La aplicación del diseño a la indústria del mosaico valenciano del siglo XIX: Nolla y Piñón. Archivo de Arte Valenciano 91. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia.

Rosell, Jaume / Rosell, Joan Ramón. (1985). El mosaic hidràulic. Col·legi oficial d›Aparelladors i Arquitectes tècnics de Barcelona.

Rosell, Jaume / Rosell, Joan Ramón. (1986). La tècnica del mosaic hidràulic i el modernisme. Revista Ciència núm, 51.

Rosselló Nicolau, Maribel. (2007). Revestiments per als interiors de l›arquitectura: algunes aportacions de la indústria. Arxiu històric de la ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona.

Rosselló Nicolau, Maribel. (2009). La casa Escofet. Mosaics per als interiors. Publicació en motiu de l'exposició homònima produïda pel Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona i Escofet 1886 en col·laboració amb el Departament de Composició Arquitectònica de la UPC.

Sánchez Romero, Miguel Ángel. (2009). La Indústria Valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valéncia, Departamento de Proyectos de Ingeniería.

Skaf, Sophie. 20x20, Beyrouth, Paris, Tunis, Barcelone. Amers Editions. Beirut (El Líbano).

Subías, Pía. (1989). Pujol i Bausis, centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat. Ajuntament d'Esplugues. Àrea de promoció de la ciutat.

Subías, Pía. (2002). Paviments, mosaics i rajoles. El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura. Edicions L'Isard.

Vogel, Susanne. (2013). José María Tejera, fabricante de mosaico hidráulico.

Vega March, M. (1900). Pavimentos artísticos en mosaico hidráulico. Fábrica de mosaicos hidráulicos de los Sres. Escofet, Tejera y Cª. Arquitectura y Construcción núm 80.

PÁGINAS WEB

Hemeroteca de ABC. http://hemeroteca.abc.es

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/

Hemeroteca de La Vanguardia. http://www.lavanguardia.com/hemeroteca

http://nicolette-photo.com/2009/08/14/cite-blanche-lafarge/

http://leteilmemoireenimages.net/photoshtml/lafar/index.html

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LAS PINTURAS MODERNISTAS DE JOSE MARÍA MEDINA NOGUERA EN EL AYUNTAMIENTO DE FORTUNA, MURCIA. PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

MODERNISTS PAINTINGS MEDINA NOGUERA JOSE MARIA IN THE TOWN HALL OF FORTUNA, MURCIA. CONSERVATION AND RESTORATION PROCESS

Victoria Santiago Godos
Victoria Santiago Godos, Universidad de Murcia. vicsan@um.es

RESUMEN

El Ayuntamiento de Fortuna, situado en la Región de Murcia, conserva en su singular vestíbulo de acceso, un variado y rico conjunto de elementos decorativos de tipo modernista, formado por unos bellos "panneaux", lienzos pintados al óleo y adheridos al muro, rodeados de una carpintería del mismo estilo y en el techo pinturas y estucos policromados, todo ello haciendo conjunto y formando un ejemplo modernista muy completo y único en la región. El mayor valor artístico lo aportan los ocho paneles murales que representan figuras femeninas, escenas paisajísticas y motivos florales, dos de ellos están firmados "J. Medina. Murcia 1907" y también con pequeños inter-paneles florales; todo ello enmarcado por encintados típicos de la época. Debido al enorme interés del conjunto y al lamentable estado de deterioro que representaban, por el paso del tiempo y las negativas condiciones de humedad a las que se ha visto sometido toda la obra, se decidió acometer su restauración en 1994, fomentada por el propio ayuntamiento de Fortuna y financiada y dirigida por la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

La intervención comprendió una primera fase de rehabilitación de los "panneaux", que consistió en su consolidación y recuperación, siempre bajo un criterio de respeto al original. Comenzando primero por el soporte, saneamiento del muro, levantamiento parcial del lienzo, colocación de injertos,... y continuando posteriormente por la propia pintura, protección y fijación de la misma, extracción de elementos ajenos y dañinos, estucados de las lagunas, eliminación de barnices oxidados y repintes posteriores inadecuados, reintegración cromática y barnizado final de protección. En una segunda fase se intervino sobre los estucos y techos. De esta forma se ha recuperado la integridad perdida y se ha devuelto al conjunto su esplendor original. Los trabajos han sido desarrollados por un equipo de profesionales, licenciadas en Bellas Artes y especializadas en restauración de obras de arte.

Palabras clave: Pinturas, Modernistas, Restauración, Conservación, Ayuntamiento, Fortuna

ABSTRACT

The municipality of Fortuna, located in the Region of Murcia, retains its unique entrance hall, a rich and varied set of decorative elements of modernist type, comprising some beautiful "panneaux" canvases painted in oil and attached to the wall, surrounded a carpentry in the same style and the paintings and polychrome stucco ceiling, all doing together and forming a complete and unique modernist example in the region. The greatest artistic value is provided by the eight wall panels depicting female figures, landscape scenes and floral motifs, two of them are signed "J. Medina Murcia 1907." And also with small floral interpaneles; all it framed by curbs typical of the time. Due to the enormous interest of the whole and the sorry state of deterioration represented by the passage of time and the negative humidity conditions to which they have been subjected all the work, it was decided to undertake its restoration in 1994, fueled by self City of Fortuna and financed and directed by the Ministry of Culture and Education of the Autonomous Community of the Region of Murcia.

The intervention included a first phase of rehabilitation of "panneaux" which consisted of consolidation and recovery, always a criterion of respect to the original. Starting with the support, sanitation wall, partial lifting of the canvas, grafting, ... and then continuing on the painting itself, protection and fixing it, extraction of foreign elements and harmful, coated lagoons, removing first oxidized varnish and overpainting subsequent inadequate, chromatic reintegration and varnishing end of protection. In a second phase it has intervened on the stucco and ceilings. Thus it has recovered the lost integrity and has been returned to all its original splendor. The work has been developed by a team of professionals, Fine Arts graduates specialized in restoration of works of art.

Keywords: Paintings, Modernists, Restoration, Conservation, Town Hall, Fortuna

1. INTRODUCCIÓN

El lamentable estado de conservación que presentaban en el año 1994, las magníficas pinturas murales modernistas de José María Medina Noguera, situadas en el Ayuntamiento de Fortuna, hizo que el propio ayuntamiento realizara las necesarias gestiones para que se pudieran llevar a cabo las intervenciones de conservación y restauración, que finalmente serían financiadas y dirigidas desde la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia [1].

Las intervenciones de restauración fueron llevadas a cabo por la empresa adjudicataria del proyecto, siguiendo atentamente la Memoria del Proyecto de Restauración elaborada por el Director Técnico y concretamente fueron materializadas por tres profesionales Licenciadas en Bellas Artes y Especialistas en Conservación y Restauración de Obras de Arte[2].

Con esta comunicación pretendo poner en valor, aun más, este maravilloso conjunto modernista y contribuir a su conocimiento y difusión, también comentar el estado inicial que tenía, describir las causas del deterioro del conjunto artístico, analizar aquellas que podían haberse evitado y describir las intervenciones de restauración que se llevaron a cabo sobre esas obras artísticas.

Figura 1 y 2. Estado inicial con deterioros y perdidas de pintura de uno de los paneles y después de la restauración.

Figura 3 y 4. Lamentable estado de conservación inicial de una de las pinturas e imagen de despues de la restauración.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

La localidad de Fortuna, en la Región de Murcia, cuenta con un interesante repertorio de arquitectura y decoración modernista, tanto en la zona del Balneario como en el propio enclave urbano, en el que destacan entre otras, la Casa Palazón y el hotel de Don Matías Pérez Carrillo que entonces eran residencias privadas. Ambas estaban situadas en la misma calle de la Purísima y eran edificaciones originalmente de propietarios que fueron indianos, aquellos que enriquecidos tras su estancia en América al regresar a su tierra quisieron construirse residencias que reflejasen su nuevo estatus económico y por supuesto al estilo en boga en el momento, en este caso el modernismo, también llamado *art nouveau*. El hotel de don Matías Pérez Carrillo, que será el tratado en este trabajo, fue adquirido en 1940 para ayuntamiento, por lo que ha sufrido diversas transformaciones arquitectónicas a lo largo del tiempo para adaptarlo a las funciones y uso como Casa Consistorial de Fortuna. De él sobre todo destaca la entrada, con el magnífico conjunto pictórico de decoración modernista, ejemplo único, no sólo en nuestra región, sino en toda España y sin duda la parte más interesante y bella de esa residencia.

Esta espléndida serie pictórica fue encargada al conocido pintor y decorador José María Medina Noguera, (Murcia 1866 – Madrid 1935) que lo llevó a cabo en 1907, como se encuentra firmado en dos de los paneles de la propia obra. Este pintor tuvo su formación artística inicial en Murcia, en la Sociedad Económica, donde obtuvo variados reconocimientos y fue discípulo del artista José María Sobejano. Posteriormente en Valencia continuaría su aprendizaje artístico en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, mientras pintaba para poder pagarse allí su estancia. Al finalizar sus estudios artísticos regresó a Murcia donde fundó primero un taller de pintura decorativa industrial, que al parecer se situaba en la calle de San Pedro nº 12 y luego montó otro en la calle Alfaro. En su taller Medina

Figura 5 y 6. Panel con la representación de la finca La Gloria con escena campestre, antes y despues de la restauración.

Figura 7. Despegues y desgarros del lienzo con pérdida de pintura, debidos a la humedad y a la acción humana.

Noguera tuvo también aprendices relevantes como Pedro Flores y es de destacar que realizó encargos e importantes decoraciones en diferentes comercios, establecimientos y locales de Murcia.

La época de mayor desarrollo de su trabajo fue de 1905 al 1918, que coincide con las tareas realizadas en la residencia de don Matías Pérez Carrillo [3].

Seguramente sería el propietario del hotelito, al acabar de construirse su casa en 1906, el que encargara al pintor que pergeñara un programa decorativo que se adaptase a espacio arquitectónico del vestíbulo de su casa, que incluyese la decoración de las paredes, las molduras y del techo. El conjunto pictórico más importante fue el realizado al óleo sobre lienzos adheridos al muro, los denominados *panneaux,* donde el artista desarrolló todo un ciclo decorativo que incluía, en sus ocho paneles principales y sobrepuertas, las iconografías y motivos más destacados del modernismo, como las bellas figuras femeninas, rodeadas de flores, elementos naturales y animales [4]. Incluso en uno de los paneles don Matías quiso que se representara su finca con la casa de campo *La Gloria*, que poseía en la zona alta de Rambla Salada. Esta pintura ha quedado como último vestigio de la misma, puesto la edificación ya no se conserva y tan sólo de ella quedan unos escombros [5]. Todos los paneles están envueltos y circunscritos con bellos entrelazos, estilizaciones florales y encintados del más puro estilo modernista, motivos éstos últimos que serán retomados y continuarán con similar cromatismo en la más sencilla decoración del techo, donde en cambio se empleó la técnica de pintura mural directa. El conjunto se completó con una bella carpintería de madera que recubre el zócalo y rodea las pinturas, en cuyos cristales, decorados al ácido, se siguen los mismos encintados. Esto deja patente que todo ello se realizó siguiendo un mismo patrón decorativo modernista, que incluía también a los oficios y a las artes industriales, quizá fuera todo diseñado y llevado a cabo por el mismo taller de Medina Noguera. A partir de 1940 la residencia de don Matías tuvo que ser adaptada a su nueva función consistorial y sufrió diversas e intensas transformaciones tanto en su fachada, como en su configuración interior, donde se modificaron espacios, alturas y distribución. Pero al menos se intentó mantener en ella el precioso hall tan bellamente decorado. La solería original de la entrada, que seguramente fuera de mosaico hidráulico, se cambió por un pavimento más actual de mármoles y otros materiales más impermeables y donde se incluyó el escudo de la villa.

El conjunto de pinturas en 1994 presentaban un aspecto lamentable debido sobre todo a problemas relacionados con el agua de infiltración tanto inferior como superior. Por una parte llegaban humedades desde el subsuelo; al parecer durante un tiempo se filtró agua desde un aljibe cercano o bien estuvieron rotas unas canalizaciones y tarjeas de desagüe que hicieron que el agua buscase vías de evaporación y salida ascendiendo por los muros. Así el agua, al no poder evaporarse a través del pavimento, por capilaridad ascendió por los muros y llegó por encima del zócalo hasta los lienzos pintados. La humedad hizo que las telas encogieran y se desprendieran de la pintura, esto afectó a todos los paneles en sus partes inferiores, que en mayor o menor medida se vieron afectados por ello, estando los lienzos desprendidos y

Figura 8 y 9. Deterioros inferiores del lienzo con escurridosy marcas provocadas por el agua y alteraciones de la pintura, el mismo panel antes y después de la restauración

sueltos. Además al ser un edificio donde continuamente entraba público, que se quedaba en el mismo vestíbulo a esperar su turno para hacer las gestiones oportunas, hacía que esas obras fuesen degradadas aún más por la acción humana. Lo que resultó más incomprensible fue encontrarnos con daños en las pinturas provocados por infiltraciones de agua en la parte superior, siendo un edificio de más alturas. La explicación vino cuando nos contaron que en el anterior proceso integral de remodelación del inmueble, la planta superior fue desmontada completamente para hacerla nueva y más funcional. Pero ello se hizo sin poner la necesaria protección y sin los aislantes adecuados, entonces se produjeron unas fuertes lluvias que llegaron la planta baja afectando también a los *panneaux* pintados, pero esta vez por la parte alta. El resultado fue que se encogieron algunos de los lienzos y se desprendió parte de la pintura, provocando fuertes craquelados, además se hinchó la madera que conformaba los cercos interiores de las puertas, lo que provocó abultamientos puntuales de los muros que deformaron parte de la superficie pictórica También aparecieron marcas de escorrentías de agua sobre las pinturas. Esas degradaciones se sumaron a las debidas al paso del tiempo. El estado que presentaban las pinturas, en cuanto a las patologías de sus daños, previamente al proceso de restauración, aparece reflejado en la Memoria de intervención: "Desprendimiento de la tela del muro. Desprendimientos múltiples de estuco y policromía. Oxidación de aceites. Suciedad por polución. Daños provocados por filtraciones de agua, alteración de retoques anteriores. Rotos. Reducción del tejido".

Figura 10. Imagen que muestra el lienzo encogido por el agua con la pérdida de pintura y el craquelado de todo el panel.

Figura 11. Proceso de despeque del lienzo de la pared, para proceder al picado, saneado y enlucido de los muros.

El proceso de intervención no pudo empezar hasta que se resolvieron los problemas de arreglo de las tuberías de desagüe y que se secaran por completo los muros. Por ello se comenzó en mayo del 1994 y la intervención duró hasta septiembre de ese mismo año y consistió en toda una serie de actuaciones que resume dicha Memoria: "Empapelado protector, asentamiento de las zonas con peligro de desprendimientos, desprendimiento de la tela para saneado del muro.

Picado de guarnecidos y posterior revestido. Eliminación de elementos ajenos a la obra. Fijación de la tela desprendida, injertos, limpieza pictórica. Estucado de las carencias. Reintegración cromática de las zonas estucadas y barnizado final".

Además hubo que hacer un reentelado completo en uno de los lienzos de una sobrepuerta e idear un sistema de sujeción de los lienzos, mientras se hacía el picado de saneamiento de los muros, y reponer algunas de las varillas de madera dorada que faltaban [6].

Figura 12 y 13. Proceso de empapelado de protección de la pintura para poder picar, sanear y enlucir los muros

Figura 14 y 15. Colocación del lienzo sobre un soporte para sanear el muro y lienzo ya adherido con restos de protección.

Figura 16 y 17. Izquierda estucado de las lagunas de pintura, proceso de enrasado a nivel. A la derecha fijación de la pintura en el panel con papel japonés y adhesivos orgánicos. Con craquelados importantes y las pérdidas de pintura.

Tras acabar la intervención se regresó al año siguiente, tal como estaba prescrito, para hacer unos pequeños retoques de mantenimiento.

Figura 18 y 19. Media limpieza del panel izquierdo con estucado en zona de lagunas de pintura de la parte inferior y a la derecha proceso de reintegración crómatica de las zonas de faltas de pintura con materiales reversibles, aislados e inocuos para la obra.

Con posterioridad se restauraron también las pinturas del techo y las molduras, para que así todo el conjunto pudiera lucir con el esplendor adecuado.

3. CONCLUSIONES

Algunas de las alteraciones podrían haber sido evitadas protegiendo adecuadamente la zona superior, con una actuación similar a la realizada en la rehabilitación de la Casa del Pino. (Comunicación presentada en el congreso, donde sí se tomaron las medidas preventivas) [7].

Este trabajo puede servir de ejemplo para evitar en el futuro actuaciones innecesarias, esto se deberá conseguir elaborando un modelo adecuado de gestión de riesgos antes de intervenir.

Siempre hay que tener en cuenta las posibles circunstancias y peligros que puedan darse alrededor de obras artísticas y antes de una rehabilitación en las que puedan verse afectadas.

Es necesario que se trabaje hacia una conservación preventiva que sea capaz de identificar y cuantificar todos los riesgos de un conjunto artístico para evitar daños en nuestro patrimonio.

NOTAS

1— La Memoria del Proyecto de Restauración fue elaborada por el Director Técnico de la obra, D. Francisco López Soldevila, (Servicios Técnicos de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia) que llevó un seguimiento atento de todo el trabajo. Francisco Sanz España también estuvo implicado.

2— La empresa adjudicataria para la realización de este proyecto fue Construcciones Rodríguez Valero S. L., que proporcionó los medios técnicos y humanos necesarios, junto al andamiaje adecuado para acometer este trabajo. Las tres restauradoras que lo llevamos a cabo fuimos María Josefa Núñez Valentín, Carmen Fernández-Pintado Muñoz-Rojas y yo misma que actué como Coordinadora del equipo de trabajo.

3— La biografía y la trayectoria profesional de José Mª Medina Noguera puede encontrarse más detallada en el libro de Aragoneses, M. J. "La pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX" Murcia, 1965, donde además encontramos importantes referencias al conjunto artístico modernista que nos ocupa en Fortuna. También podemos encontrar menciones sobre el artista y esta obra en el estupendo Blog sobre modernismo en nuestra región: http://moderdeco.blogspot.com.es/2015/09/40-jose-maria-medina-noguera-murcia.html

4— Las dimensión de los diferentes paneles del conjunto de pintura modernista del Ayuntamiento de Fortuna es la siguiente: 6 pinturas de 2,45 x 1,30 m. 4 pinturas de 0,50 x 1,50 m. y 2 pinturas de 2,45 x 0,80 m.

5— Información proporcionada por Fulgencio Saura Mira, Cronista Oficial de la Villa de Fortuna en su texto: "Sobre las pinturas de Medina Noguera en el Ayuntamiento de Fortuna" escrito en el Programa de Fiestas de 1994: "Fortuna 94. Fiestas de San Roque" donde comentaba que se encontraba investigando sobre dicha cortijo La Gloria en ese momento.

6— Mi agradecimiento sincero al Director Técnico de esta restauración, D. Francisco López Soldevila por prestarnos el telar mecánico del Centro de Restauración de la Región de Murcia para poder realizar el reentelado del lienzo de la sobrepuerta.

7— Comunicación que también presento en este Congreso junto con Adrian Hernández García "La Casa del Pino, un conjunto modernista en Murcia. Su conservación, rehabilitación y restauración".

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LAS OBRAS EN HIERRO EN LAS VILLAS Y EN LOS JARDINES DE LA PALERMO LIBERTY

THE IRON WORKS IN THE VILLAS AND GARDENS OF PALERMO'S LIBERTY

Tiziana Firrone, Carmelo Bustinto

Tiziana Firrone, Escuela Politécnica de la Universidad de Palermo, tiziana.firrone@unipa.it
Carmelo Bustinto, Escuela Politécnica de la Universidad de Palermo, carmelo.bustinto@unipa.it

RESUMEN

El hierro, material emblema de la innovación tecnológica del XIX siglo, ayuda a enriquecer la escena urbana suave de Palermo, ofreciendo su gran ductilidad materica para la construcción de estructuras en equipamiento de casas, jardines públicos y privados.
La entrega es el resultad de uno estudio conducido en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Politecnica de la Universidad de Palermo, vuelto a identificar, censar y catalogar las obras de arquitectura en hierro hechsa en Palermo entre los siglos, con una atención especiala a los pabellones, invernaderos, miradores, jardines de invierno, todavía presentes en las áreas verdes de la trama urbana de Palermo; esquinas de paraíso que preservan el ambiente de la época que los han visto nacer y sigue siendo un buen ojo puede captar a dejarse llevar, aunque sea por unos minutos, para el periodo extraordinario que vio Palermo una de las ciudades más representativas de la Belle Époque.

Palabras clave: hierro, Liberty, Palermo, decoración urbana

ABSTRACT

Iron, emblematic material of era's technological innovation, enriches the gentle urban scene of Palermo Liberty, offering its large ductility even for the construction of structures adorning villas and public or private gardens.
The contribution is the result of a study carried out at the Department of Architecture of the Polytechnic School of the University of Palermo, aimed at identifying, reviewing and cataloging the works of iron architecture made in Palermo at the turn of the century, with particular reference to pavilions, greenhouses, gazebos, winter gardens, still present in the green areas of Palermo's urban fabric; heavenly corners that preserve the atmosphere of the time they were born, carrying away, even for a few minutes, to the extraordinary period that saw Palermo one of the most representative cities of the Belle Époque.

Keywords: Iron, Liberty, Palermo, urban furniture

INTRODUCTION[1]

The city of Palermo owes to the activity of several engineers and architects, mostly students of architect Ernesto Basile, the early century elegant middle-class look, still clearly recognizable in the high executive and formal quality of art nouveau architectures and works, representing the most interesting cases of widespread diffusion of modernist culture in Sicily.

A new style not just in its soft and fluctuating decoration, but also in its the peculiarity to show up a new appearance without erasing historical and local matrices. The magnificent synthesis of harmony and beauty of the celebrated era of Liberty is also expressed in the wise use of modern materials of the era, iron, glass, concrete, combined with the traditional ones, stucco, ceramic, stone, alabaster. Iron, emblematic material of era's technological innovation, enriches the gentle urban scene of Palermo Liberty, offering its large ductility even for the construction of structures adorning villas and public or private gardens, devised as independent entities or part of larger complexes (like parks or estates), designed to meet the owner's aesthetic and philosophical issues (sometimes also the utilitarian ones) or just with a decorative function.

Figures 1-2. The greenhouse of the Botanical Garden built in place of the "Maria Carolina Stove". Photo C. Bustinto.

Figures 3-4. Details of the greenhouse of the Botanical Garden. Photo C. Bustinto.

The theme of small metal construction belongs to the picturesque and romantic stream which protracts for the entire 800 until its natural landing in the Liberty style. But the sophistication of the language expressed by these slender structures is closely linked to the knowledge of the peculiarities of new materials and technologies to these applied. The characteristics of the iron lay the basis for new production systems linked to modularity and the prefabrication that are the result of industrial development in this area and essential feature of greenhouses, verandas, kiosks, gazebos, canopies.

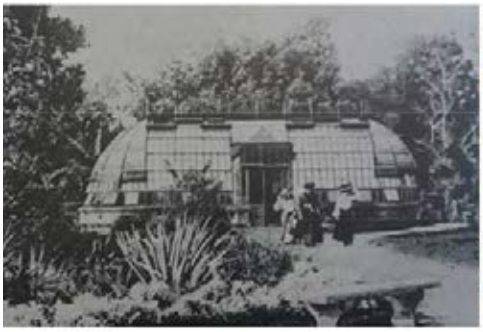
1. THE GREENHOUSES[2]

The passion for collecting exotic plants rises in England in consequence of the intensification of travels and at scientific explorations during the 19th century[3]. Botanical collecting turns soon into a fashion and spreads in Europe, along with the construction of greenhouses made of iron and glass, necessary to ensure the acclimation of plants. England were already in the forefront in this area thanks to the Anderson's patent (1808) on heated stoves and to the publication of Loudon's Treaty on greenhouses (1818).

Palermo also feel the effects of this trend, mainly due to favorable climate to the maintenance of the exotic species that embellish public and private villas. So the garden gets a lead role in the urban scene of 19th century city.

The "Maria Carolina stove", (about 1820), marks the beginning of the season of the first iron architecture in Sicily. This is a greenhouse, probably built in England and originally destined to the Royal Garden of Caserta. The structure had an iron skeleton and wooden shutters and developed on a rectangular plan, with a long side 18 Sicilian canne (about 36 metres). The danger of vandalism by the revolutionaries, rebelled against the sovereigns in 1820, led the Queen Maria Carolina to transfer the greenhouse in the Botanical Garden in Palermo.

Because of the high costs for the recovery of the structure, which was destroyed by a storm, in 1857 Carlo Giachery, engineer officer of the Botanic Garden, was charged of replace the greenhouse with a new fused iron frame. The new construction was ordered from firm Le febvre in Paris, at the cost of 12,000 ducats. The works was completed in 1862, owing to difficulties in assembling the structure that was sent to Palermo dissected into several parts. The "Maria Carolina stove" is perhaps the first example of prefabricated system realized in Palermo in those years.



Figures 5-6. The English Garden's greenhouse in the early '900 photo. On the right the structure under current conditions. Photo C. Bustinto.

Figures 7-8-9. View of the English Garden greenhouse, interior view and construction detail. Photo: C. Bustinto.

The new greenhouse, with a rectangular-plane, rises from masonry base. Three steps lead to the entrance where there is a bath with marble Dolphin. On the sides there are the plants and the paths. The structure is covered with a pavilion on top of which stands a compass with arrow to the wind. A metal ladder allows access to coverage for the maintenance of the roof. The greenhouse still makes a fine show in the grounds of the Botanical Garden.

The English Garden's greenhouse is located inside of the homonymous garden, designed in 1851 by the architect G. B. Filippo Basile.The garden was built according to the new trends of the time who see in informal planning the best suited solution to the exhibition of botanical rarities and curiosities. The garden also takes advantage of the natural soil pattern, with winding and articulate paths and is divided into two areas: the "Forest" and the "Parterre".

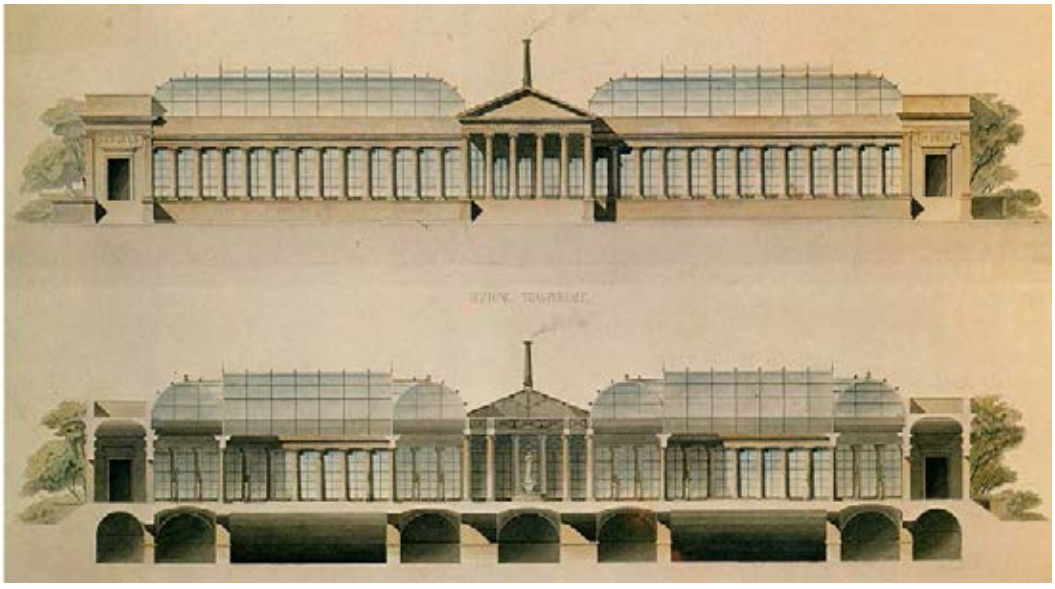
The greenhouse is located in the "Forest" and was built in the last quarter of the 19TH century, probably by Filippo Basile, son of G. B. Filippo Basile. The rectangular plan with apses is 14.00 metres long and 5 metres wide and stands out from a masonry base consisting of two rows of limestone and a molded stone billiemi.

Iron uprights of the metal structure depart from the ground until they reaches the top in billiemi from where the glass and iron structure depart and ends with a vaulted arches. The long sides are interrupted by two lateral groins that act as entrance to the covered space. Inside develops a masonry platform on which arrange the plants collections in pots. The metal structure is composed of flat irons with angular reinforcing and irons T. Wooden shutters were also destroyed by time and neglect. In the late 20th century the greenhouse was restored with a restoration of the damaged parts and replacement of glass. But despite that the greenhouse is now in a complete state of carelessness and it has been repeatedly the subject of vandalism.

In the Park of Villa Lanza di Trabia at Red Earth, there are two great greenhouses in glass and wrought iron, designed by Giuseppe Patricolo in the last quarter of the 19th century. This structures were made to preserve exotic plants and a collection of about three hundred specimens of orchids. The villa is one of the most significant examples of the interest for exotic flora of the Palermo's gardens in this period and it boasts almost 2800 species, spread over 60,000 square meters of the Park.

Both greenhouses develop on a rectangular plan that stands out from a masonry basement whith ventilation grills for the underground utility rooms. One of them has an emicycled fore-

Figures 10-11. Greenhouses of Villa Trabia.



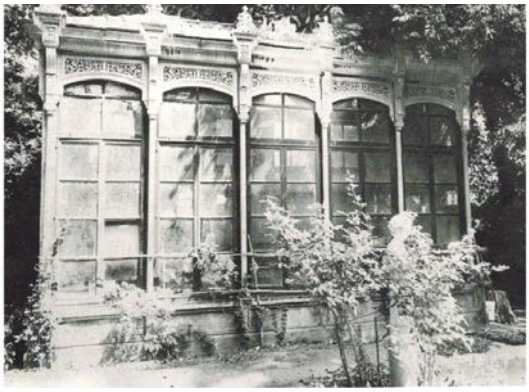
Figures 12-13. Giuseppe Damiani Almeyda Stove project table.

part entry and a pavilion roof. The second, near the boundary wall of the Park, has a half-barrel cover and is served by a service ladder that leads up to the top of the structure. Along the open side engages an iron penthouse. Small flower-beds enrich the structure.

A greenhouse never built is designed by Giuseppe Damiani Almeyda, prominent figure in the artistic panorama of Palermo of the 19th century. In the project the canons of classical architecture blend with the modern glass and steel building techniques. The project, which can be dated between 1854 and 1859, is depicted in two plates which demonstrate the plant, the prospectus and the sections of the "stove". The greenhouse is placed on a pedestal. A staircase, flanked by ionic columns leads to the main entrance.

The central compartment, colonnade, is decorated with a fountain with sculpture, placed in the middle. An exedra surrounds the chimney of the stove. On the sides there are two colonnades spaces where are arranged plants and walkways. These can be accessed by two secondary entrances located along the short sides of the greenhouse.

The entire building is covered with a thin glass and iron structure. But while the main building is surmounted by a pitched roof with metal trusses, the lateral sides are covered with barrel vaults made of iron and glass. The glass is also featured in the closing system of arcades.



Figures 14-15-16. Gazebo and greenhouse in Villa Tasca, located on the edge of the historic centre of Palermo.

Figures 17-18. Winter garden and veranda of villa Whitaker.

Below the ground level there are deposits, visible only in section.

2. WINTER GARDENS AND GAZEBOS[4]

The fashion for greenhouses and exotic plants spread to such an extent that even the private gardens, the hotels and the houses of the nobility and of the new entrepreneurial middle-class enriched by gazebos, winter gardens, pavilions. All these little architectures were made of iron and glass and embellished with furniture realized with printed cast iron or with curved flat iron, crafted and decorated with themes taken from nature. There were delicious bamboo and wicker lounges.

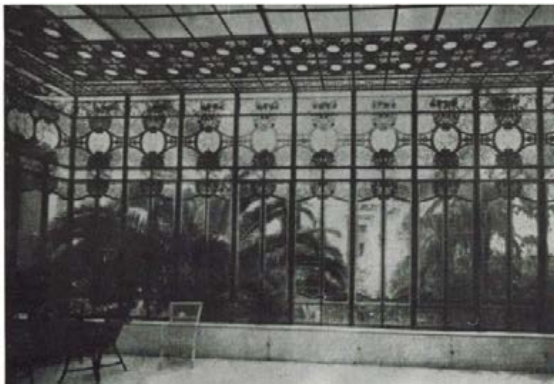
Among them deserves special interest the garden of Villa Tasca of Tasca D'almerita Count, where you can admire, among other things, a stove and an iron gazebo made in the second half of the nineteenth century. The stove has a rectangular plan with traditional plastered masonry, pavilion roof and South-east façade in iron, cast iron and glass. The gazebo with a pagoda was built on the hill of the garden and has an octagonal plan defined by cast iron columns. The perimeter is surrounded by a frame with a grid iron. The decorations are made of iron.

Roof- gardens and winter gardens furnish too Palermo's hotels that host the aristocracy during pleasure trips for which Palermo is considered a fixed leg.

Guests of Trinacria hotel (housed in a building adjacent to the one of the principles of Butera to Piazza Marina), could enjoy a magnificent garden, taken on the terrace overlooking the Passeggiata delle Cattive, full of potted plants and embellished with statues and cast iron furnishings. Around the 1880s, was added a gazebo with fabric cover, while inside the building was realized a winter garden with glass and iron roof.

Others winter gardens were built at the Hotel de France, founded in 1821 by family Giachery and at the Grand Hotel et des Palmes.

Figures 19-20. A pinture postcard of Trinacra Hotel and tha winter garden in a photo from the early 19th century. (Coll. Di Benedetto).



Winter garden and veranda of the Hotel et des Palmes in a photo from the early 19th century. (E. Caracciolo).

3. CONCLUSIONS[5]

At the end of the 19th century the middle-class euphoria celebrated during the National Exposition of 1891-92 is already a distant memory. In the decade between ‘800 and ‘900 notable architecture works are few.

The new modernist language continues to be expressed in the design of the iron works designed and realized by architects, artists and excellent workers adhering to new instances and new language of international culture. Curved lines, dynamism, flexibility of structural and decorative elements become the expression of a “smaller architecture” belonging to the happy season of Liberty and that always reaches excellent results.

NOTES

1—Author Tiziana Firrone

2—Author Tiziana Firrone

3—Thanks to the innovation of “Ward box”. Glass box sealed and easy to carry. A miniature greenhouse that provided the plants the microclimate necessary to overcome the long sea voyages.

4—Author Carmelo Bustinto

5—Author Carmelo Bustinto

REFERENCES

Barbera P. (2008). Giuseppe Damiani Almeyda artista, architetto, ingegnere. PIELLE ed. Palermo.

Cancila O. (2008). I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale. Bompiani. Milano.

Damiani Almeyda Giuseppe, Damiani M. (a cargo de) (2001). I casi della mia vita. Provincia Regionale di Palermo. Palermo.

Fatta G., Ruggieri Tricoli M. C. (1983). Palermo nell’età del ferro, Architettura - Tecnica - Rinnovamento. Ed. Giada. Palermo.

Pirrone G., Buffa M., Mauro E., Sessa E. (1990). Palermo, detto paradiso di Sicilia. (Ville e giardini XII-XX secolo). Nuova Graphicadue s.r.l.. Palermo.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

NOLLA Y EL MODERNISMO: UN MOSAICO ENTRE INDUSTRIA Y ARTESANÍA

NOLLA AND MODERNISM: A MOSAIC BETWEEN INDUSTRY AND CRAFTS

Xavier Laumain, Ángela López Sabater

Xavier Laumain, Centro de investigación y difusión de la cerámica Nolla, xavier.cpr@gmail.com
Ángela López Sabater, ARAE Patrimonio y Restauración SLP, arae@arae.es

RESUMEN

La empresa de mosaicos Nolla aparece en 1860. El éxito fue inmediato, por las excepcionales prestaciones de esta cerámica, así como por la versatilidad gráfica que permite el uso de dibujos de trama perfectamente geométrica. Y son precisamente estas características las que permitieron a la empresa Nolla no sólo mantenerse, sino también destacar en el contexto del Modernismo. Supieron adaptar sus diseños a los criterios del naciente movimiento artístico, reservándoles nuevamente un lugar destacable. Si Valencia y Barcelona son naturalmente los principales focos de difusión de esta cerámica, Cartagena constituye un caso especialmente destacable, tanto por la calidad como número de ejemplos, y por poseer un conjunto muy homogéneo en cuanto a cronología. En el Modernismo, la artesanía ocupa un lugar central, y a pesar de ser un producto industrial, la cerámica Nolla mantiene el carácter artesanal que confiere el prensado pieza a pieza, el diseño especial, o la colocación manual, como tantas artes aplicadas a la arquitectura. En este sentido, la cerámica Nolla constituye un nexo de unión entre industria, artesanía y Modernismo.

Palabras clave: Mosaico Nolla; diseños; cerámica; porcelánico

ABSTRACT

The trade of mosaics Nolla appears in 1860. The success was immediate, by the exceptional performance of this ceramic, as well as the graphical versatility that allows the use of drawings based on a perfectly geometric frame. And it is precisely these features that allowed the company to Nolla not only be maintained, but also to stress in the context of Modernism. They knew how to adapt their designs to the criteria of the nascent movement artistic, reserving again a prominent place. If Valencia and Barcelona are obviously the main centers of dissemination of this ceramic, Cartagena constitutes a case particularly notable, both by the quality and number of examples, and to possess a set very homogeneous in terms of chronology. In the Modernism, crafts occupies a central place, and in spite of being an industrial product, ceramics Nolla maintains the hand-crafted character that confers the pressing piece by piece, the special design, or the manual placement, as so many arts applied to architecture. In this sense, the ceramic Nolla forms a link between industry, crafts and Modernism.

Keywords: Nolla mosaic; design; ceramic; stoneware tile

1. INTRODUCCIÓN

Desde su aparición en el mercado en 1865, los mosaicos Nolla fueron una referencia decorativa y técnica a escala internacional. La empresa fue creada en 1860 por Miguel Nolla, quien decidió introducir en España un novedoso material producido en Inglaterra por la firma Minton. A pesar de los conocimientos sobre el proceso de fabricación, tardó cinco años en desarrollar el proceso definitivo, y poder considerarse preparado para la producción en masa.

La fábrica se situaba en Meliana (Valencia), y llegó a emplear hasta 1.500 operarios, una cantidad importante para la época, considerando que la industrialización era todavía incipiente en España.

La empresa conoció varias fases a lo largo de un siglo de existencia, desde la fundación por Miguel Nolla hasta la desaparición de la mercantil Mosaico Nolla S.A. El periodo que nos interesa aquí, centrándonos en el Modernismo, corresponde principalmente a las últimas décadas de la etapa de Hijos de Miguel Nolla. Durante estos años veremos que se observa una época de gran renovación en la empresa, tanto por motivos de seguir siendo competitivos, como para adaptarse a los grandes cambios en los gustos de la sociedad.

En efecto, la empresa Nolla se caracterizaba por producir un material que era a la vez una cerámica de altas prestaciones -similares al gres porcelánico actual- y cuya naturaleza le

Figura 1. Fotografías de la cúpula del Palauet Nolla, donde se aprecian la visión global del mosaico y el detalle del ajuste.

permitía una fácil adaptación a cualquier deseo del cliente. Teñidas en masa, casi inalterables, las pequeñas teselas geométricas proporcionaban un producto a la vez resistente y capaz de crear composiciones tan variadas como los mosaicos romanos o bizantinos, pero con una mayor comodidad por estar regido por un esquema ortogonal regular y el abastecimiento de piezas estandarizadas en grandes cantidades. Vemos aquí aparecer lo que será la gran riqueza de Mosaicos Nolla: la conjunción de arte y artesanía con los procesos productivos industriales.

2. UNA ESTRATEGIA EMPRESARIAL AMBIVALENTE: ARTESANIA INDUSTRIAL.

La empresa Nolla se ha visto confrontada a una situación contradictoria, en esencia. Por un lado tenemos el momento de su aparición marcado por la exaltación que suponía la industrialización, el tipo de material que se pretende producir y cuya fabricación requería la tecnología más puntera de la época, y la ingente cantidad de piezas que se necesitaba para abastecer a un mercado cuyo volumen pudiera responder a los objetivos comerciales de Miguel Nolla. Todo ello nos lleva, muy temprano -por no decir desde los inicios- a una configuración industrial, tanto en procesos como en resultados.

Pero al mismo tiempo, queda patente que toda esta cadena de producción está basada en unos procedimientos a menudo de tipo artesanal y, aún más importante, en los que el saber-hacer del oficio, que desempeña un papel absolutamente crucial a la hora de llevar a cabo la producción en su sentido más global. Así, los dibujantes, los horneros, o los mosaiqueros, trabajaban de forma artesanal, poniendo en evidencia la importancia de la experiencia, la transmisión del saber, y del gesto: unos valores esenciales del Modernismo.

Por ello, nos parece adecuado calificar los mosaicos Nolla como artesanía industrial: un producto basado en la especificidad de una serie de oficios, cuya producción se gestiona por medios y a escala industrial.

Juntar un diseño libre (a pesar de existir catálogos, por una evidente comodidad comercial), y una facilidad de abastecimiento gracias a la producción en masa que permite la reciente industrialización, ha sido la garantía del éxito para Miguel Nolla. De este modo, podía adaptarse a cualquier encargo.

Pero su mayor proeza será su capacidad para entender el valor de los operarios, de su bienestar y de su formación. El oficio paradigmático de la cultura empresarial de Nolla es sin duda el mosaiquero, persona encargada de colocar las diminutas piezas una a una, hasta materializar las complejas composiciones. Estos trabajadores eran verdaderos artistas, capaces no solamente de colocar varios metros de mosaicos al día -hasta unos 9 metros cuadrados para los mejores- a un ritmo casi de máquina, sino que a menudo proponían diseños propios a los clientes, como verdaderos creadores. Su sentido artístico queda patente en las adaptaciones del dibujo inicial que siempre tenía que hacer en el momento de poner las teselas por culpa de la irregularidad de las paredes de las estancias, o en la resolución de los pequeños descuadres que al no admitir juntas podían aparecer con facilidad. Pero el caso más evidente de la asombrosa capacidad del mosaiquero es la cúpula

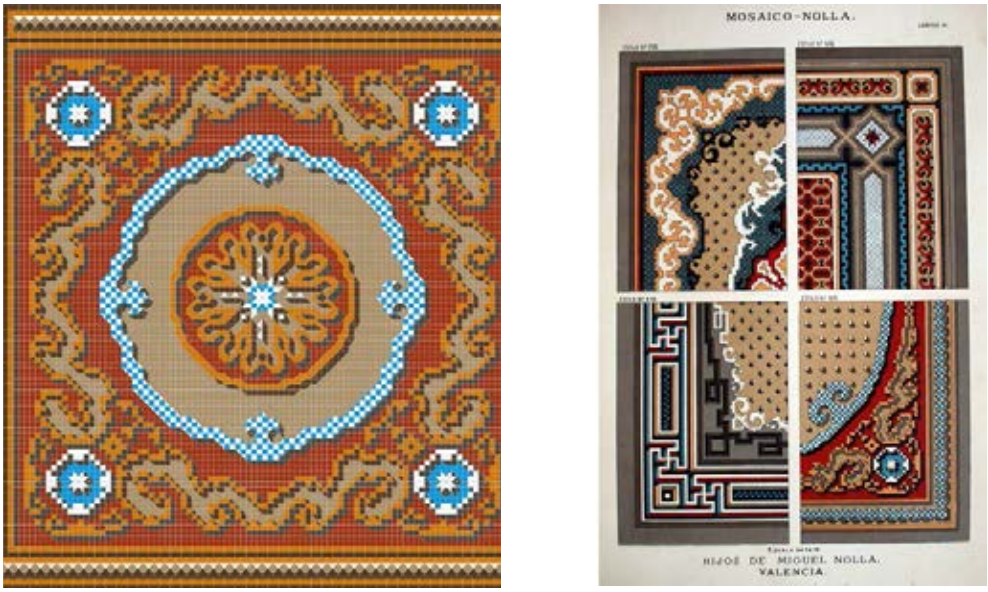


Figura 2. Ejemplos de mosaicos recordando las alfombras persas, en el Palauet Nolla y en un catálogo de la empresa.

del propio Palauet Nolla, en la que observamos cómo el operario ha sido capaz, "improvisando" a pie de obra, de solventar la incompatibilidad geométrica que existe entre la malla ortogonal e indeformable de la composición Nolla, y la semiesfera de la cúpula. El dominio del equilibrio de colores, del dibujo, y por supuesto del corte y colocación de las piezas, tiene como resultado una ilusión óptica perfecta, que nos es sin recordar a las figuras imposibles de Escher.

Esta capacidad es el fruto de una cultura del oficio como valor intrínseco, obtenido mediante una iniciación larga, que podía durar años, durante los cuales la tarea del aprendiz se limitaba a preparar el mortero de base, traer las cajas de piezas, y observar las técnicas y los secretos de replanteo, colocación y elección de las piezas por parte del maestro.

Tenemos pues un material de alta tecnología, cuyas prestaciones están todavía de actualidad, producido en masa, pero que al mismo tiempo requiere de un proceso creativo artístico y artesanal, todo ello enmarcado por un alto reconocimiento del valor de los oficios. Entendemos que la empresa Nolla no tendrá ningún problema en enfatizar con la corriente modernista.

3. NOLLA Y EL MODERNISMO: EVOLUCIÓN DE DISEÑOS.

La empresa Nolla ha demostrado una gran capacidad de evolución de sus diseños para adaptarse a los cambios en los gustos de la sociedad, gracias a un sistema basado en lo que en la era digital se consideraría como una pixelización, y que para mantenernos en el contexto podríamos calificar como teselización.

Así, en sus principios, observamos una clara dominante de los motivos geométricos, o de diseños arabescos, con colores profundos. El estilo es entonces claramente inspirado del orientalismo, referencia en la Inglaterra de mediados del siglo XIX, lugar de donde proviene el producto original del que se copia Miguel Nolla. Los ejemplos más destacables de este tipo de diseños son las llamadas "alfombras persas", que tendrán tal importancia para la imagen de la empresa que seguirán apareciendo en los catálogos, hasta la creación de Mosaico Nolla S.A., en 1920.

Pero rápidamente Miguel Nolla aporta una impronta personal, y la complejidad aumenta en múltiples aspectos de sus creaciones. Será el caso para las cenefas que enmarcan las composiciones que adquieren un papel estético propio, aparecen elegantes elementos centrales con perfiles "espinosos" -diseño tipo Louis XV según los catálogos-, los contrastes de colores, y sobre todo una creciente elegancia en los recursos gráficos para conseguir efectos tridimensionales. Todo ello se acompaña, o es subyacente, a una amplificación del abanico de formas y tamaños de piezas producidas en la fábrica de Meliana.

A finales del siglo XIX ocurre una revolución en la producción, que va permitir una profunda renovación en los diseños. En las últimas

Figura 3. Composiciones situadas en una vivienda de Valencia.

décadas, o en los últimos años del siglo XIX, la gama cromática se hace mucho más amplia, pasando de unos diez colores originalmente a tener varios tonos de cada uno de ellos, así como nuevas incorporaciones, como puede ser el rosa/salmón. No queda todavía claro si esta variedad era la premisa a una voluntad de diversificación, o si por lo contrario esta nueva producción responde a unas necesidades de diseños actualizados. Es decir, si el diseño viene de los colores nuevamente disponibles, o si estos colores se producen para materializar las nuevas creaciones de los talleres de dibujo de la fábrica. En cualquier caso, como lo demuestran los dibujos a mano de los mosaiqueros, la nueva gama es tal que éstos los tienen que numerar.

Sin embargo resulta llamativo observar que esta nueva variedad no se traslada a los catálogos, que siguen proponiendo modelos relativamente clásicos, por no decir anticuados en algunos casos. Las mayores incorporaciones nuevas se hacen al final de los catálogos, en la parte correspondiente a las composiciones de mayor entidad, generalmente enfocadas a pavimentos completos de dibujo único, o alfombras. En estas láminas observamos algunos cambios, como la aparición de figuras realistas, o de elementos vegetales inspirado en los nuevos cánones del Modernismo. Es allí donde se incorporan también algunos colores nuevos, de forma todavía tímida. Durante este tiempo, los catálogos pasarán a llamarse "catálogos artísticos", mostrando una voluntad de resaltar la dimensión creativa a un producto que, de todos modos, ya la tenía. Habrá que esperar 1920 y la aparición de la mercantil Mosaico Nolla S.A. para ver cambios radicales en temáticas, modelos y colores.

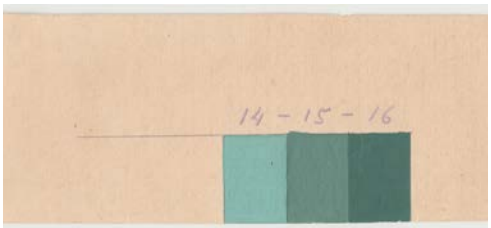


Figura 4. Tonos de verde pintados por Salvador Adell, dibujante de la fábrica.

Figura 5. Portada y láminas de catálogos de la empresa Hijos de Miguel Nolla, donde se aprecia la influencia modernista.

Por último, si los primeros diseños buscaban dar profundidad a las composiciones mediante juegos geométricos y colores que simulaban una perspectiva a modo de trampantojo, así como recurriendo a las sombras propias y a las sombras proyectadas, la evolución de los mosaicos supondrá un abandono de la geometría a favor de un trabajo cada vez más fino de la sombra proyectada como medio de destacar partes clave del dibujo.

4. EL MOSAICO NOLLA EN LA ARQUITECTURA MODERNISTA.

La baldosa hidráulica es, con toda seguridad, el pavimento cerámico más frecuente en la arquitectura modernista. Hasta ahora, poco se había dicho sobre la presencia del mosaico Nolla, y eso por varias razones, de las cuales la principal es el desconocimiento de este material, que muchos confundían -y siguen confun-

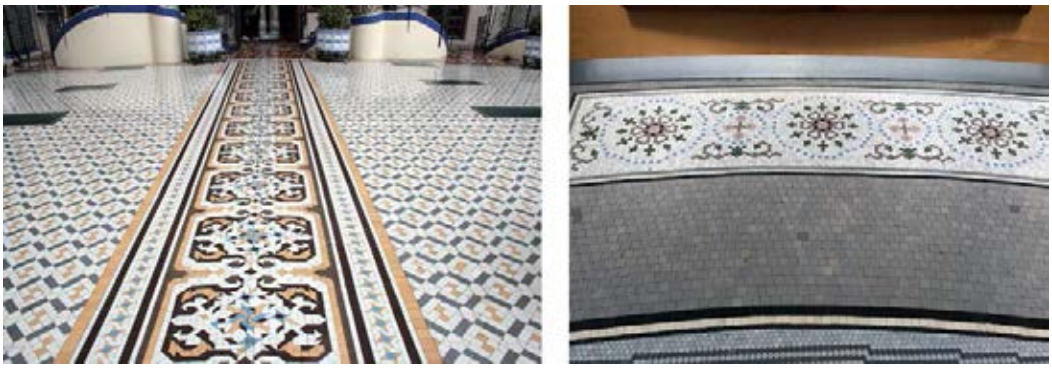


Figura 6. Pavimento del patio de la Casa Batlló (izquierda), y del Palacio de Telecomunicaciones de Valencia (derecha).

Figura 7. Detalles de pavimentos con motivos inspirados en la naturaleza, colocados en una vivienda de Cartagena.

diendo- con suelos hidráulicos. Sin embargo, cabe destacar que las composiciones de Nolla están presentes en numerosos edificios, entre los cuales encontramos ejemplos tan relevantes como la Casa Batlló (Barcelona), la Casa Amatller (Barcelona), la Casa Lis (Salamanca), o el Palacio de la Exposición (Valencia).

Cuando se iniciaron los trabajos de inventario sistemático, pudimos relacionar de forma directa las grandes operaciones urbanísticas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX con una presencia masiva de mosaicos Nolla. Debemos recordar que nunca perdieron su fama, y que los diseños se supieron adaptar. Además, con el objetivo de ampliar el alcance de sus productos, la empresa Nolla diversificó su red comercial. En complemento de sus representantes propios, contaron con distribuidores en varias ciudades, que incluían en sus catálogos de productos cerámicos -en general baldosas hidráulicas- las teselas de Nolla. Fue el caso de la empresa catalana Tarrés, Maciá y Cª, que alrededor de 1900 recoge láminas de Hijos de Miguel Nolla.

Tal fue el volumen del mercado que otras empresas aparecieron, o empezaron a producir este mismo tipo de gres. Podemos citar Llevat, Pujol i Bausis, Escofet, etc. Una vez más, es muy significativo que dicha actividad se concentre en Cataluña.

Pero el uso de los mosaicos Nolla en la arquitectura modernista no se limitó Barcelona o a Valencia, ni siquiera a España. Otros lugares, como La Habana, fueron grandes clientes, de la mano de los arquitectos catalanes que allí realizaban viviendas para los expatriados españoles, y que hoy en día siguen conformando una parte notable de la arquitectura cubana.

A pesar de las nuevas tendencias, y de la variedad de los modelos disponibles, los motivos que se colocaron en los edificios modernistas muestran tanto una pervivencia de los diseños históricos de la firma, con geometrías a menudo complejas, como nuevos elementos vegetales. Este hecho demuestra que la imagen de marca de Nolla siguió siendo una referencia.

Aún así vemos aparecer suelos que, en lugar de estar completamente recubiertos de un diseño continuo a modo de alfombra, se van

Figura 8. Mosaicos Nolla en Cartagena, con sus correspondientes dibujos de catálogo (referencias nº2692 y nº2689).

haciendo más livianos, con elementos tales como flores o guirnaldas destacando sobre un fondo blanco o de damero claro. Es en estas composiciones donde se utilizarán por primera vez dominantes de verde, con incluso presencia de piezas de color salmón/rosa, además de las tradicionales azules.

5. EL CASO DEL MOSAICO NOLLA EN CARTAGENA.

La ciudad de Cartagena posee indubitablemente una muestra excepcional de arquitectura modernista. Las circunstancias de su destrucción, y posterior reconstrucción, la configuración social local, con una burguesía muy presente, y cierto vínculo tanto con influencias exteriores mediante la apertura de la ciudad, son tantos factores que la llevaron a disfrutar de una situación tan particular.

Sin embargo el nivel cultural, la estructura social o el poder económico son condiciones necesarias pero no suficiente para explicar que Cartagena posee tal muestra de pavimentos Nolla. En efecto, la cantidad, variedad, y calidad de ejecución son muy destacables, y hacen de Cartagena un caso único en urbes de este tamaño. Es imperativo que exista un factor susceptible de transformar este mercado potencial en una realidad, en lo que hoy en día observamos. Y este elemento determinante es la presencia del hermano de Miguel Nolla Bruget, residente en la cercana ciudad de Murcia y distinguido miembro de la sociedad local, como representante oficial de la empresa valenciana en la región.

Encontramos a menudo ejemplos de pueblos que disponen de una muestra tanto cuantitativa como cualitativa que a priori podría parecer muy sorprendente, pero que siempre están vinculados a situaciones de rápido desarrollo en esta época, en particular por razones económicas. Será el mercado de la naranja para Carcaixent, o del vino para Requena. Contextos históricos que permitieron un auge económico beneficioso para el desarrollo cultural.

El caso de Cartagena es distinto, ya que la renovación arquitectónica viene relacionada con una previa destrucción. Pero el resultado es *in fine* un conjunto excepcional desde varios puntos de vista. Se trata en efecto de una ciudad que alberga una gran cantidad de pavimentos, que en su inmensa mayoría son de indudable calidad estética, con mosaicos generalmente bien colocados, y que muestran un estado de conservación satisfactorio. Reunir estos cuatro criterios es poco frecuente, y merece por lo tanto que se destaque.

Por último, debemos recordar que una parte importante de los mosaicos colocados en edificios del centro de la ciudad corresponden a obras de un número redudcido de promotores o constructores, por lo que pone en evidencia el papel desempeñado por los contactos comerciales, y el *lobbying*. Este ejemplo es muy significativo de la estrategía comercial de la empresa en la zona, que buscaba fidelizar a grandes promotores para que colocasen siempre sus mosaicos. Este planteamiento resulta interesante, ya que difiere ligeramente del utilizado en Valencia, o en Barcelona, donde pequeños constructores o clientes privados proporcionaban la mayoría de los en-

Figura 9. Detalle de una composición floral en el umbral de una puerta en Carcaixent (Valencia).

cargos. ¿Debemos ver en esta diferencia una estrategia distinta en las grandes ciudades y en el resto del territorio, o simplemente una circunstancia propia a Cartagena, por la configuración de un mercado de rápida y profusa construcción, seguramente a mano de un grupo reducido de actores? Esta pregunta merece ser formalizada.

6. CONCLUSIONES

Los mosaicos Nolla constituyen uno de los productos cerámicos arquitectónicos más famosos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Sus prestaciones constituyen un verdadero logro tecnológico, fruto de los más avanzados procesos industriales. Las máquinas de vapor, los hornos capaces de cocer de forma estable a más de 1.200ºC, los molinos trituradores, la repetición de operaciones, la mecanización de piezas estándares, o sencillamente la cantidad de trabajadores directos e indirectos, no dejan lugar a duda en cuanto al carácter industrial de este producto.

Pero al mismo tiempo, esta capacidad productiva que aportan las nuevas herramientas y procesos, siempre quedó al servicio de un sistema basado en el *savoir-faire* de los operarios, de los artesanos, como concepto fundamental, primordial. Debemos recordar que por ello la empresa Hijos de Miguel Nolla -y antes de ella Mosaicos Nolla- está en completa énfasis con la esencia del Modernismo, que predica que la obra completa sea el resultado del trabajo de múltiples oficios, artistas en cada una de sus especialidades, desde la cerámica a la forja, pasando por la vidriera o la carpintería.

Esta sabia complementariedad, a veces antagónica, es uno de los aspectos más entrañables, pero también más enriquecedores de las lecciones que nos transmite el Modernismo, yendo así mucho más allá de la incontestable calidad estética.

Para acabar nos parecía fundamental insistir sobre el valor del mosaico Nolla no solamente en su carácter material, es decir el conjunto de piezas de gres que podemos pisar, que podemos admirar, sino también sobre su carácter inmaterial. Quien tenga la suerte de tener uno de estos mosaicos posee también un patrimonio intangible: el resultado de la destreza y sabiduría de quién dibujó esta composición, y de quién la colocó en el suelo, en la pared, o en la fachada. No nos olvidemos de ello, y no menospreciemos esta parte del legado, porque al fin y al cabo, constituye el vinculo más profundo con esta parte de la historia, y confiere a este patrimonio un carácter global.

BIBLIOGRAFÍA

Coll J., Porcar J.-L. (2016). "El mosaico Nolla: tecnología, producto y utilización". En El Mosaico Nolla y la renovación de la cerámica industrial arquitectónica en Valencia. CIDCeN. Valencia. pp. 12-63.

Coll J. (2007). La Cerámica Valenciana, apuntes para una síntesis. Asociación Valenciana de Cerámica. Valencia.

Laumain X., López A. (2016). "La fábrica de cerámica y el

Palauet Nolla. Un conjunto que revolucionó el sector industrial valenciano del siglo XIX". En El Mosaico Nolla y la renovación de la cerámica industrial arquitectónica en Valencia. CIDCeN. Valencia. pp. 64-89.

Laumain X., López A. (2013). "El Palauet y la cerámica Nolla: el color del modernismo". En X Congreso Nacional del Color. Ángela García Codoñer (Ed.). Valencia. pp. 463-471.

Laumain X., López A. (2012a). "Restoring the social and historic Heritage of Meliana". En Heritage 2012. Proceedings of the 3rd International Conference on Heritage and Sustainable Development. R. Amoêda, S. Lira & C. Pinheiro (Eds.). Oporto. pp. 1267-1275.

Laumain X., López A. (2012b). "Palauet Nolla, símbolo de la Fábrica de Mosaicos Nolla". En Revista Llámpara – patrimonio industrial, nº 5. Valladolid. pp. 106-109.

Laumain X., López A., Rios J. (2012). "La Fábrica Nolla: memoria industrial, social y artística de la huerta valenciana". En Actas del II Congreso Internacional sobre Permanencia y Transformación en Conjuntos Históricos. Editorial Universitat Politécnica de València. Valencia. pp. 262-273.

Laumain X., López A., Rios J., Gadea M. (2012). "Los oficios perdidos del mosaico Nolla: un patrimonio inmaterial en peligro". En Patrimonio inmaterial e intangible de la industria. Artefactos, objetos, saberes y memoria de la industria. CICEES. Gijón. pp. 647-654.

Laumain X., López A., Huerta C. (2011). "Virtual technologies for archaeological studies of Nolla's ceramic mosaic". En Electronic Visualisation and the Arts Conference. EVA London 2011. Londres. pp. 184-190.

Lemmen H. van (2002). Architectural ceramics. Shire Publications. Princes Risborough.

Pérez E. (1872). La cuestión social en Valencia. Imprenta de José Domenech. Valencia.

Reig A.-M., Espí A. (2010). "La aplicación del diseño a la industria del mosaico valenciano del siglo XIX: Nolla y Piñón". En Archivo de arte valenciano, nº91. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. pp. 201-216.

Ruiz E. (2016). "El módulo-tesela y el módulo-motivo en el mosaico Nolla". En El Mosaico Nolla y la renovación de la cerámica industrial arquitectónica en Valencia. CIDCeN. Valencia. pp. 90-117

Sánchez J., Recio P., Pascual C. (2016). "El mosaico de Nolla, entre la porcelana y el porcelánico". En El Mosaico Nolla y la renovación de la cerámica industrial arquitectónica en Valencia. CIDCeN. Valencia. pp. 252-269.

IV. CULTURA Y SOCIEDAD

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 651-874 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA CARTAGENA MODERNISTA: 1900-1916

THE MODERNIST CARTAGENA 1900-1916

Juan Ignacio Ferrández García
Juan Ignacio Ferrández García. Cronista Oficial de Cartagena, juanignacioferrandez@gmail.com

RESUMEN

El Modernismo en Cartagena como movimiento artístico no habría sido posible sin la conjunción de diversos factores, sociales, culturales y económicos que lo propiciaron. La riqueza de la sierra minera de Cartagena-La Unión, unida a la siempre importante actividad del puerto y la vida militar como plaza fuerte hicieron de Cartagena la novena ciudad de España. Estas páginas son una pincelada para conocer un poco mejor cómo era la sociedad y la vida de esta ciudad durante la época en la que el Modernismo se desarrolló en ella. Desde los ricos propietarios pasando por las instituciones recreativas y las benéficas sin olvidar las industrias y fábricas, las revistas y periódicos o los comercios y los acontecimientos importantes que sucedieron en la ciudad entre 1900 y 1916, fechas de inicio y término del modernismo en Cartagena, son analizados en esta ponencia.

Palabras clave: Modernismo, sociedad, institución, Feria, ciudad

ABSTRACT

Modernism in Cartagena as artistic movement would not have been possible without the combination of various factors, social, cultural and economic that made it happen. Wealth of the Sierra Minera of Cartagena-La Union, together with the ever-important activity of the port and the military life as Plaza Fuerte made of Cartagena the ninth city of Spain. These pages are a brushstroke to learn a little more how was the society and the life of this city during the time when Modernism Development itself in it. From wealthy owners, through the recreational Institutions and charitable without forgetting the industries and factories, magazines and newspapers or shops and important events that happened in the city between 1900 and 1916, dates the beginning and end of modernism in Cartagena, are analyzed in this paper.

Keywords: Art Noveau, society, institution, fair, city

1. INTRODUCCIÓN

La principal intención de esta ponencia es introducir al lector en el contexto de la Cartagena de 1900 que ve cómo su configuración urbana sufre una gran transformación debido a la aparición de grandes fortunas gracias al auge de la minería. Pero dicha transformación no es únicamente arquitectónica, es también social y cultural, fruto de una sociedad que va evolucionando a partir del cambio de siglo y se adapta a los nuevos tiempos. No se puede ovidar el hecho de ser una ciudad portuaria con lo que ello implica de movimiento de ciudadanos, sobre todo extranjeros, que traen nuevos aires a Cartagena. A lo largo de estos dieciséis años el modernismo se va a hacer presente en todas las manifestaciones artísticas de la ciudad, y va a tener su culminación con la construcción de edificios como el Gran Hotel o la Casa Llagostera, dos de los inmuebles más emblemáticos de Cartagena.

2. LOS RICOS PROPIETARIOS

Los protagonistas principales del auge de la arquitectura modernista fueron los promotores de la construcción de estos edificios, en su mayoría ricos propietarios de minas, aunque hubo alguna excepción. Los Aguirre, Cervantes, Dorda, Llagostera, Maestre, Martínez y

Fig. 1 Serafín Cervantes Contreras

Zapata entre otros llegaron a Cartagena dispuestos a hacer fortuna, pero al menos también nos legaron un rico patrimonio del que poder presumir. En este apartado incido más en la persona que en sus viviendas, pues se trata de conocer un poco más al personaje, su origen, sus negocios y su familia. Por evidentes razones de espacio no es posible analizar a todos y cada uno de ellos pero son una muestra bastante representativa de estos magnates.

SERAFIN CERVANTES CONTRERAS

Serafín Cervantes Contreras, originario de la localidad almeriense de Turre, va a acudir a la sierra minera de Cartagena-La Unión y acabará siendo dueño de una gran fortuna. Además del negocio minero Serafín Cervantes poseyó una fábrica de serrar madera y una fábrica de agua minero medicinal gracias a un manantial cercano al Barrio de la Concepción. Un agua que va a comercializar con el nombre de Asdrúbal, un claro guiño al pasado cartaginés de la ciudad, y denominación que recibió el manantial. En Marzo de 1914 eran declaradas de utilidad pública las aguas minero-medicinales por parte del Ministerio de la Gobernación y por ello sabemos que el caudal del agua era de 210 litros por minuto y la temperatura a

Fig. 2 Casa Cervantes en la calle Mayor de Cartagena

la que salía era de 18º centígrados. En cuanto a las enfermedades para las que las aguas tenían propiedades curativas estaban las generales y trastornos de la nutrición, diabetes, enfermedades de la piel, dolencias del tubo digestivo y afecciones del aparato genital.

Siguiendo con el perfil de Cervantes como gran experto en finanzas ejerció el cargo de vicepresidente del Banco de Cartagena, institución que presidió el Conde de Romanones. Cervantes va a ser el primero de los ricos propietarios mineros que va a confiar en Víctor Beltrí para que diseñara los planos de su espectacular mansión de la calle Mayor. Un edificio que marcó un antes y un después en la competencia por presumir de riqueza y buen gusto a la hora de construir una casa de estilo modernista. Tal fue su impacto que el periódico "El Liberal" no dudó en incluir en sus páginas un elogio y un repaso en el que afirmaba que Cervantes lo había hecho "*con todas las arrogancias que le consiente su riqueza y todos los refinamientos artísticos que le ha inspirado su buen gusto*". Y lo mismo hizo la revista "Arquitectura y Construcción", publicación editada en Barcelona y que en su número 101 le dedicó un apartado al edificio elogiando la belleza del inmueble.

Un ejemplo de la inmensa riqueza de Cervantes lo constituye la anécdota ocurrida con su único nieto llamado también Serafín, una anécdota transmitida de padres a hijos en mi familia pues la hermana de mi bisabuela estaba casada con el administrador de D. Serafín. Un buen día el niño que apenas tenía seis años de edad sorprendió a su abuelo pidiéndole que le regalara una plaza de toros. Todos pensaríamos en la típica plaza de toros

Fig. 3 Palacio de Aguirre en la plaza de la Merced

de juguete que se vendía antiguamente pero no, el abuelo le compró la plaza de toros de Cartagena por lo que en 1910 el niño pasó a ser el propietario de la misma.

Precisamente un año después el coso taurino sufriría una gran remodelación y ampliación fruto de la inversión de los Cervantes en el mismo. Por eso tampoco es extraño que de las pocas fotografías que se conservan del pequeño Serafín una de ellas sea con el torero cartagenero Enrique Cano "Gavira". Desgraciadamente el pequeño falleció en 1918, con apenas catorce años, víctima de la epidemia de gripe sufrida en Cartagena, enfermedad agravada en su caso por la obesidad que padecía.

Si en los negocios Cervantes tuvo mucha suerte en lo familiar la tragedia le va a acompañar perdiendo a sus dos hijos, mujer y nieto antes de su fallecimiento ocurrido en 1928. Hasta su demolición en la capilla de la plaza de toros había una placa con el siguiente texto "Año 1920, esta capilla se erigió a la Virgen de la Caridad en memoria de D. Francisco Cervantes Cervantes y D. Serafín Cervantes Cánovas". Pero todo no fueron tristezas pues en los bajos de su vivienda se estableció el café Restaurant España, lugar donde el maestro Álvarez compuso el famoso pasodoble "Suspiros de España", pieza de fama mundial y que identifica a España allá donde suena.

CAMILO AGUIRRE ALDAY

Camilo Aguirre Alday era de origen bilbaíno pero acabó afincándose en nuestra ciudad de la que su hijo Luis acabaría siendo alcalde en 1907. Unos años antes, concretamente en 1900, le va a encargar a Víctor Beltrí el diseño de su palacio en la cartagenera plaza de la Merced. Un edificio que sería el primero de la ciudad en tener decoración cerámica en la fachada, un adelanto para la época. Persona muy religiosa, suya fue la aportación de cinco mil duros para la construcción del alta mayor de la Iglesia de San Diego, muy cercana a su domicilio. Su hija Trinidad fue tesorera de la Conferencia de señoras y señoritas del Ropero, sociedad caritativa cuya función era proporcionar ropa a las familias pobres de Cartagena.

Los Aguirre van a diversificar sus negocios dedicándose también a los seguros a través de la compañía principal "El Día" y otras secundarias como "La Nationale" o "La Preservatice". "El Día" era realmente una filial de la compañía bilbaína "La Aurora" y se constituyó con un capital inicial de diez millones de pesetas. La primera de ellas va a establecer sus oficinas en un edificio de la Alameda de San Antón que acabará siendo el hospital de la Cruz Roja al cedérselo esta sociedad a la institución benéfica. En el momento de su fa-

Fig. 4 Fachada de la Casa Llagostera en la calle Mayor.

llecimiento ocurrido en Julio de 1916 Camilo Aguirre era director de a Casa de Misericordia de Cartagena que tuvo en él a un gran protector. Sus restos reposan en el cementerio de los Remedios en un bello panteón en estilo neoegipcio diseñado al igual que su palacio por Víctor Beltrí.

ESTEBAN LLAGOSTERA Y PUNTI

Esteban Llagostera va a constituir una de las excepciones pues la fortuna de esta familia de origen catalán va a ser producto de los tejidos y no de la minería. Entre sus aportaciones destaca la donación de doce metros de alfombra de terciopelo para el presbiterio de la Iglesia de la Caridad con motivo de su inauguración en 1893. En su localidad natal Joan Llagostera, hermano de Esteban, va a ser el primer presidente de la Caja de Ahorros de Manlleu donde se le recuerda con un aula de cultura que lleva su nombre. Bajo la marca comercial de "Esteban Llagostera y Compañía" explotaron varios establecimientos, como "La Villa de Madrid" en plena calle Mayor o "El Globo" situado en la plaza de San Francisco.

Siendo de origen catalán no es extraño que pensara en Beltrí para edificar su espectacular mansión de la calle Mayor. En este punto es difícil no comentar algo de la que sin duda es una de las fachadas más espectaculares del modernismo cartagenero realizada por el ceramista valenciano Gaspar Polo en 1916. A lo largo de sus tres pisos podemos ver reproducidos los escudos de Manlleu, Cartagena, Barcelona y Murcia y las figuras de Mercurio y Minerva, una auténtica joya de la cerámica. El edificio poseía una torre bastante alta desde la que se comunicaban a través de banderas con la casa de campo que poseían en Los Dolores que también estaba dotada de una torre. Esta última casa de campo conocida como Huerto de las Bolas o Torre Llagostera fue declarada Bien de Interés Cultural por su belleza, y por poseer un jardín en el que los bancos de cerámica dispersos por el mismo forman un conjunto único en la Región de Murcia. Todas estas propiedades al fallecer D. Esteban en 1917 sin descendencia directa fueron a parar a sus sobrinos que pocos años más tarde acabarían quebrando la sociedad creada por su tio.

JOSE MAESTRE PEREZ

José Maestre Pérez, médico de profesión, nació en 1866 en Murcia pero el destino quiso que acabara ejerciendo su profesión en la población minera de Portman en 1887. Allí conoció a Visitación Zapata Hernández, hija del rico propietario de minas Miguel Zapata Sáez, conocido como el Tío Lobo, con la que contra-

Fig.5 Casa Maestre en la plaza de San Francisco

jo matrimonio en 1891 y con la que tuvo cinco hijos. Lamentablemente Visitación falleció 1903 y sólo dos años más tarde Maestre se casó con su hermana Obdulia que le dio ocho hijos. Hay que decir que Miguel Zapata confió plenamente en su yerno pues muy pronto le entregó el poder de gestionar sus negocios mineros y sobre todo su principal empresa "La Maquinista de Levante", una de las más importantes fundiciones de la zona.

Si su vida personal fue intensa a juzgar por lo narrado, su vida política no se quedó atrás empezando por el cargo de alcalde de La Unión que alcanzó en 1897. En 1901 fue elegido presidente de la Junta de Obras del Puerto de Cartagena, puesto que mantuvo hasta 1907 año en el que fue elegido diputado por el partido conservador, aunque un año antes ya había ejercido de senador por el partido liberal. Dentro de su carrera política siempre ascendente fue nombrado Ministro de Abastecimientos en 1919, cargo que ejerció durante unos pocos meses. En Marzo de 1921 fue designado Gobernador del Banco de España y en agosto de ese mismo año le nombraron Ministro de Fomento cesando en marzo del año siguiente. Con el advenimiento de la Dictadura de Primo de Rivera cesó su actividad política pero no su vida empresarial hasta su fallecimiento en 1933.

Fue un gran benefactor para la ciudad de Cartagena y tuvo detalles muy destacables como la entrega al Hospital de Caridad de su primera paga como Ministro en 1919. Tampoco se puede dejar de mencionar el impulso que le dio a la Casa del Niño de Cartagena, institución que sin su apoyo no habría cumplido la importante función social que tenía encomendada. Posiblemente en alguno de esos viajes de negocios conoció la obra del arquitecto ilicitano Marceliano Coquillat en Barcelona y no dudó en encargarle su nueva mansión en 1906. Un proyecto que también iba firmado por Víctor Beltrí y que acabaría influyendo en los diseños de éste último a partir de la construcción de la conocida como Casa Maestre.

MIGUEL ZAPATA HERNANDEZ

Miguel Zapata Hernández era hijo de Miguel Zapata Sáez, conocido como el "Tío Lobo" y dueño de gran parte de la sierra minera gracias a su habilidad en los negocios. Intentó al igual que su cuñado José Maestre meterse en la política e incluso llegó a ser diputado provincial representando a La Unión y Cartagena. Dentro de la esfera económica consiguió entrar en el Banco de Cartagena como consejero y esta decisión marcaría la construcción de su mansión en el ensanche

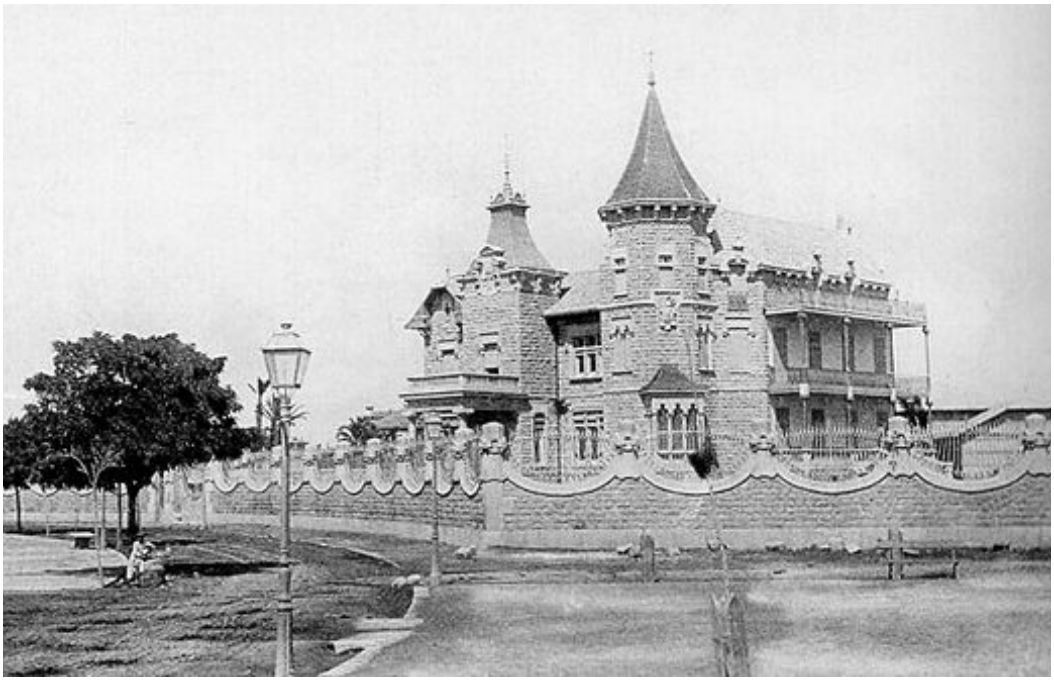


Fig. 6 Casa Zapata en la plaza de España

cartagenero. El motivo de esta afirmación es el hecho de que la manzana sobre la que edificó su casa perteneciera al Banco de Cartagena, de ahí la facilidad para hacerse con ella dado su enorme potencial económico.

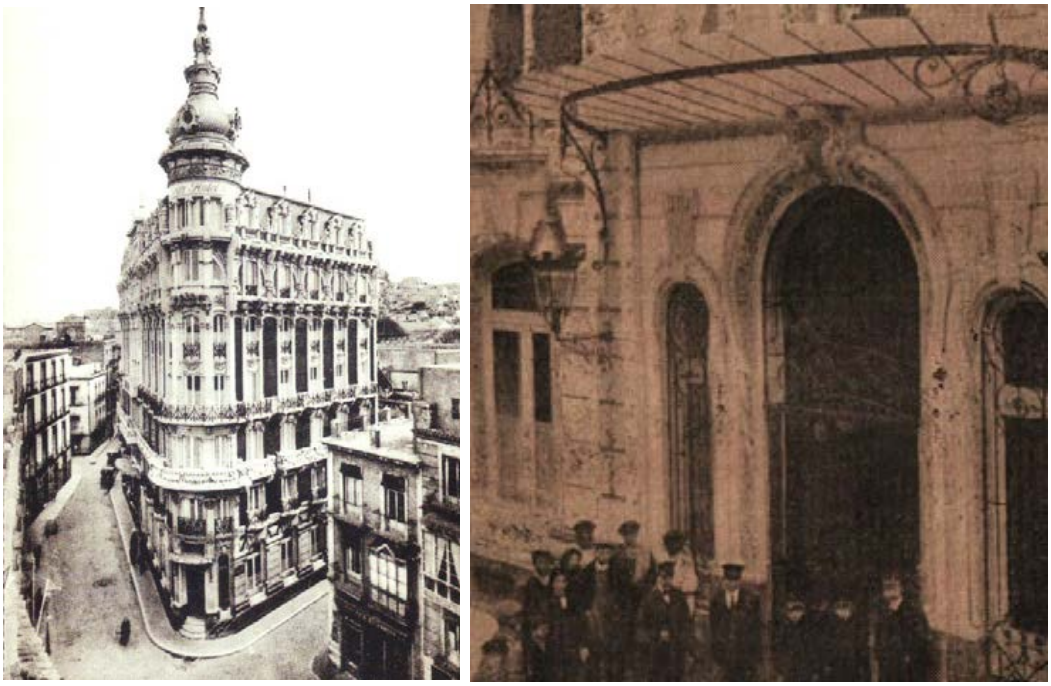
En 1910, año en el que contrajo matrimonio con Concepción Echeverría, Marquesa de Villalba de los Llanos, decidió encargarle a Víctor Beltrí su espléndida mansión. Desgraciadamente nunca llegó a vivir en ella pues cuando se hallaba el edificio en construcción una meningitis se llevó por delante la vida de Miguel Zapata y tres años después falleció su esposa. Pero gracias a él tenemos uno de los más bellos patios de estilo neoárabe de la ciudad y una espectacular vidriera que lo complementa. En esta mansión residió su sobrino José Maestre Zapata junto a su esposa Florentina Aznar y después de la Guerra Civil ya en los años cuarenta se instalaron las Hermanas Carmelitas.

CELESTINO MARTINEZ VIDAL

Fue otro de los grandes propietarios que partiendo de la nada llegó a poseer un auténtico emporio diversificando sus negocios. Su nacimiento en la población cartagenera de El Estrecho de San Ginés, lugar de intensa actividad minera, le hizo estar desde bien joven en contacto con las minas que tan rico le hicieron. Fueron innumerables las inversiones realizadas por Martínez en diferentes campos como el gas, suya fue la fábrica de La Unión, o la navegación marítima como ahora veremos. De él partió la iniciativa de crear una naviera y la llamó "Sociedad Cartagenera de Navegación", una compañía a la que dotó de cuatro barcos de gran tamaño. Los nombres de los cuatro barcos eran los de los cuatro santos cartageneros, San Leandro, San Fulgencio, San Isidoro y Santa Florentina. Fueron muchos años los que estos cuatro buques surcaron los mares del Norte hasta que llegó la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias para la navegación. En Enero de 1917 se recibía en Cartagena la noticia de que el vapor San Leandro se había hundido en aguas francesas víctima de los torpedos de los submarinos alemanes y lo mismo le sucedió pocos meses después al San Fulgencio. El hundimiento de estas dos naves unida a la crisis de la minería hizo que la compañía desapareciera en 1930.

En lo personal Celestino se casó con Dª Isabel Segado y tuvo tres hijos, Miguel, Sixto y Carmen, la familia vivió en un edificio muy bonito que todavía existe en la Plaza de la Merced diseñado por el arquitecto Tomás Rico Valarino, que destaca por su mirador de madera cuya parte superior se asemeja, ya es casualidad, al timón de un barco. Pero el

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 653-678 | isbn: 978-84-16325-26-9 |



Fig, 7 Vista del Gran Hotel y detalle de su entrada el año de su inauguración

gran órdago constructivo que Celestino lanzó a sus compañeros en el Sindicato Minero fue el Gran Hotel, uno de los edificios más representativos del modernismo en Cartagena y que desgraciadamente no vería concluir pues falleció en Enero de 1911 y el establecimiento hotelero se inauguró en 1916.

3. SOCIEDADES RECREATIVAS, CINES Y TEATROS

La Cartagena de 1900 como gran ciudad que era necesitaba de determinadas instituciones donde esa burguesía analizada en el apartado anterior, se reuniese y realizara diferentes actividades como bailes, conferencias, etc Lugares donde compartir buenos momentos y donde se cerraría más de un negocio y por qué no, algún que otro romance que daría lugar a un matrimonio entre grandes fortunas.

EL ATENEO MERCANTIL E INDUSTRIAL

Se fundó esta sociedad en 1855 con el nombre de "La Amistad" e inicialmente estuvo situada en la calle Balcones Azules aunque luego se trasladó a la plaza de San Sebastián. Tuvo varios nombres como Círculo Ateneo pero al final adoptó el de Ateneo Mercantil e Industrial. Tal y como establecía su reglamento los fines del Ateneo eran fomentar los intereses del comercio y la industria, difundir la enseñanza y la cultura entre quienes a ello se consagran, fomentar la riqueza, promover mejoras y adelantos sociales de carácter público, proporcionar a sus socios recreos y esparcimientos cultos. Una de las actividades puestas en funcionamiento para cumplir estos fines fueron las clases gratuitas de materias de enseñanza elemental y superior que tuvieron gran aceptación. El número de alumnos matriculados en sus diferentes clases llegó algunos años a alcanzar el medo millar y las conferencias organizadas por el Ateneo tuvieron siempre mucho éxito al ser personas de reconocido prestigio las que las pronunciaban. Para ser socio era necesario tener veinte años, ser presentado por un socio y someterse a la votación secreta de la Junta Directiva. Entre las personas que dirigieron esta entidad figuraron ilustres médicos como el doctor Leopoldo Cándido y literatos como el militar Oscar Nevado. Uno de los actos más destacados en la historia del Ateneo fue la celebración de los Juegos Florales de 1902 en los que vino a actuar de mantenedor el famoso escritor Miguel de Unamuno.

Fig. 8 El Ateneo Mercantil e Industrial en la plaza de San Sebastián

Fig. 9 Fachada del Casino de la calle Mayor

EL CASINO

Es la única sociedad recreativa que ha sobrevivido al paso del tiempo, tanto el edificio como la sociedad en sí que sigue funcionando y organizando actividades culturales. Sus orígenes se remontan también al siglo XIX, concretamente a 1853, unos años después se aprobó su reglamento en el que decía que tenía por objeto "la reunión de personas conocidas en la buena sociedad, con los recreos lícitos que las sirven de estímulo". Hasta cuatro tipos de diferentes de socios contemplaba dicho reglamento, propietarios, eventuales, presentados y honorarios, cada uno con sus características. Aquí sí que es curioso mencionar el sistema de votación para la admisión como socio que se hacía mediante bolas negras y blancas y para el cual debía de tener más de tres cuartas partes de los votos favorables. En 1897 la sociedad le encargó a Víctor Beltrí la reforma del viejo palacio del Marqués de Casatilly

De dicha sociedad partió en 1910 la idea de que el paseo del muelle que acogía la Feria de Verano se acondicionara también para ser utilizado en invierno. En su instancia especificaban que se trataba de que los bellos pabellones allí instalados se utilizaran todo el año y se plantaran dos filas de árboles y el alumbrado público correspondiente. En su espléndido salón de baile fueron agasajados todos los ilustres visitantes que llegaban a la ciudad, fueran marinos extranjeros o personalidades de la política local o nacional. Al igual que el Ateneo, el Casino también fue presidido por personas de gran talla como Ricardo Spottorno, que fue Hermano Mayor de la Cofradía California, o el ingeniero de minas Ricardo Guardiola.

Además de su espléndido mobiliario, procedente en algunos casos de las mejores casas de Europa, una de las joyas del Casino fue su biblioteca que llegó a contar con primeras ediciones y más de cinco mil volúmenes.

CIRCULO MILITAR

En su condición de plaza fuerte y con varios acuartelamientos que tenían su sede en la ciudad no es extraño que Cartagena contara con el llamado Círculo Militar. Un edificio situado en la calle Mayor, desgraciadamente derribado, reformado al igual que el Casino por Víctor Beltrí en estilo modernista y que contaba en su interior con obras del pintor cartagenero Francisco Portela. Entre sus primeros presidentes figuró el General de Brigada Luis Pascual de Povil, persona dotada de una gran inteligencia y buen gusto. Las guías de la época destacaban de las actividades del Círculo Militar sus extraordinarios bailes de Carnaval celebrados en el Teatro Principal, unas fechas en la que la calle Mayor era un auténtico hervidero de personas disfrazadas para la ocasión. También decían que en invierno de cinco a ocho de la tarde se reunían en sus salones las familias para charlar, para tocar música y por supuesto para bailar.

Esta sociedad disponía en verano de un artístico pabellón para disfrute de sus socios durante la Feria de Verano y lugar de celebración de concurridos bailes. Otro de los entretenimientos eran los combates de esgrima en su sala de armas y las clases de esta especialidad, para ello no dudaron en contratar a un italiano Silvio Migliozzi quien acabaría siendo profesor de esgrima en Cartagena durante más de treinta años. Tampoco faltaron las conferencias en el Círculo Militar a cargo de expertos en diferentes materias que no necesariamen-

Fig. 10 Fachada del desaparecido Círculo Militar en el centro de la imagen

te fueron siempre de carácter militar.

REAL CLUB DE REGATAS

Como ciudad marinera y capital de la base naval para todo el Mediterráneo desde el siglo XVIII no es extraño que en Cartagena se fundara uno de los primeros clubs de regatas de España. Un lugar más donde la alta sociedad de la ciudad pudiera reunirse y practicar deportes acuáticos como la natación, el remo o la vela. Con ese ánimo se creó en 1905 el Club de Regatas de Cartagena como sociedad constituida de quinientas acciones a cincuenta pesetas cada una, y dos años más tarde conseguían que S.M. el Rey Alfonso XII aceptara la presidencia de honor del mismo. A partir de ese momento el club pasó a denominarse Real Club de Regatas y en su escudo y documentos pudo ostentar la corona real.

Una vez conseguido esto era necesario tener un edificio que sirviera como sede para desarrollar sus actividades y se pusieron manos a la obra para conseguirlo. Todo parece indicar que fue el arquitecto Mario Spottorno el que realizó en 1907 los planos de una primera caseta de madera que hizo las veces de sede del Club. Finalmente en 1911 empezaron los trabajos de construcción del nuevo club que iría emplazado en el extremo del espigón de la dársena de botes, una obra cuya autoría sigue siendo un misterio pues hay quien se la atribuye a Mario Spottorno pero también hay razones fundadas para pensar que se le encargara a Víctor Beltrí.

Fig. 11 Edificio original del Real Club de Regatas de Cartagena

El 14 de Abril de 1912 se inauguraba oficialmente el club que a. partir de ese momento sería sede de importantes regatas nacionales. Un hito importante que destacaba la prensa de la época era el hecho de que el club había conseguido la incorporación de la mujer a los deportes náuticos, algo difícil de asimilar para la mentalidad de aquellos momentos. El edificio original fue demolido tras sufrir un incendio en el año 2001 y en su lugar se construyó una réplica aunque ésta no funciona como club de regatas que se trasladó a una sede más moderna.

TEATRO CIRCO

Se inauguró este coliseo el 31 de Mayo de 1879 con las obras “Un verano en Cartagena” y “El diablo en el poder” en una función que fue a beneficio del Hospital de Caridad. En cuanto a su arquitectura el teatro original era de madera y no tenía techo haciendo esas funciones una lona que protegía del frío sobre todo en invierno. En 1889 el viejo teatro dio paso a uno de nueva construcción con un patio enorme, dos pisos de altura y los asientos divididos en butacas de patio, platea, palco, anfiteatro y graderío. Un hermoso espacio con capacidad para dos mil personas y en el que se representó para la ocasión la ópera “Lucrecia Borgia”. La pintura y decoración fue

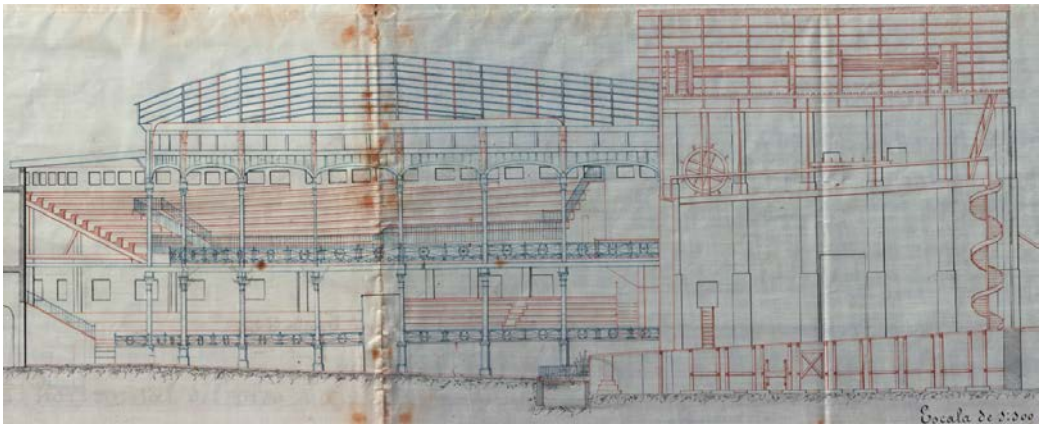


Fig. 12 Sección del Teatro Circo en planos de 1889.

realizada por dos grandes pintores y escenógrafos que fueron Manuel Iznardo y Manuel Sanmiguel.

Por el Teatro Circo desfilaron los mejores artistas de la época que hacían parada obligatoria en Cartagena como ciudad importante para sus giras. Fue escenario de bailes, mítines, sesiones cinematográficas y todo tipo de actos sociales durante el tiempo que funcionó en nuestra ciudad. Durante la temporada veraniega se habilitaron unos jardines anexos al edificio y allí se hacían las proyecciones. Sufrió los efectos de los bombardeos durante la Guerra Civil, fue reabierto y a finales de los años sesenta del siglo pasado fue demolido para dar paso a un cinematógrafo moderno e impersonal.

TEATRO MAIQUEZ

Este teatro adoptó el nombre del actor cartagenero Isidoro Maiquez, uno de los actores más universales que ha dado España y que tiene su lugar especial en el Museo Nacional del Teatro situado en la localidad manchega de Almagro. Fue inaugurado el 13 de Abril de 1878 con la comedia clásica "La vida es sueño" y el decorado corrió a cargo de Manuel Sanmiguel a quien mencioné anteriormente al hablar del Teatro Circo. En cuanto al aforo llegó a contar con ochocientas localidades de las cuales quinientas eran de preferente, setenta y cinco delanteras y doscientas veinticinco generales. Al igual que los otros teatros en el Maiquez se alternaron obras teatrales con sesiones cinematográficas. Reformado en 1950 a finales de los años setenta fue demolido y en su lugar se construyeron dos salas que actualmente permanecen cerradas.

TEATRO PRINCIPAL

El Teatro Principal se encontraba en el lugar que posiblemente ocupó la original casa de Comedias, de hecho ése era el nombre que ostentaba la calle donde se ubicaba. Se inauguró el 20 de octubre de 1853 con la obra "Jugar con fuego" y la decoración del mismo corrió a cargo del pintor Rafael Ariño. Fue reformado en 1893 por el arquitecto Francisco de Paula Oliver Rolandi, autor de significados edificios modernistas en la ciudad. Destacable aquí fue la intervención del conocido pintor cubano afincado en Cartagena Manuel Ussel de Guimbarda quien realizó el techo, el telón de boca y algunas decoraciones. De él decía la prensa de la época que era magnífico, que el terciopelo rojo decoraba las cortinas de palcos y plateas y que el alumbrado también era espléndido.

De su gestión se encargó una sociedad que dividió el teatro en 563 partes que a su vez se dividían en lunetas o butacas, palcos de primera, segunda y tercera categoría. Todos los coparticipantes tenían la obligación de cooperar a los gastos de conservación y mejora que pudieran ocasionarse. También como curiosidad mencionar que el teatro perteneció durante bastante tiempo al Hospital de Caridad de Cartagena que invertía los beneficios del mismo en el cuidado de los enfermos de dicho centro sanitario.

Al igual que sucediera con los otros teatros y dada su cercanía a la calle Mayor el Principal fue escenario de grandes bailes de carnaval en los que la burguesía cartagenera alternaba al más alto nivel.

Fig. 13 Fachada del desaparecido Teatro Principal en la calle Comedias

EL BRILLANTE

Este barracón habilitado en la apertura de la calle Gisbert junto a las Escuelas Graduadas coincidió plenamente en el tiempo con la época analizada en esta ponencia pues se inauguró en el mes de abril de 1900 y desapareció en 1916. Fue de los primeros cinematógrafos que hubo en la ciudad si tenemos en cuenta que los hermanos Lumiere habían realizado su primera proyección en 1895. De su gestión se encargaron los señores Cánovas y Valero quienes trajeron por primera vez a la ciudad películas de la conocida casa francesa Pathé Freres. Desde 1905 en época veraniega y con el nombre de "Oriental" se desmontaba y trasladaba a la zona del paseo del Muelle que estaba muy transitado sobre todo durante la Feria que allí se celebraba. Como curiosidad en 1906 se proyectaron en el "Oriental" imágenes de la boda de S. M el Rey Alfonso XIII con la Reina Victoria Eugenia y por ese motivo los señores Cánovas y Valero invitaron a los niños de las Escuelas Graduadas a una proyección. Las cintas se alternaban con grandes actuaciones de cupletistas y canzonetistas como la Chelito, la Zarina o la Argentina que eran aplaudidas a rabiar por un público entusiasmado.

CIRCULOS GALLISTICOS

Para completar el repaso al entretenimiento de la sociedad modernista hay que mencionar los círculos gallísticos. En estos lugares tenían lugar las peleas de gallos que contaban con multitud de aficionados en la ciudad los cuales no dudaban en jugarse el dinero en las apuestas que se hacían. Sirva como muestra del interés por estas luchas el hecho de que el cronista de Cartagena Federico Casal escribiera un libro titulado "Luchas de Gallos, apuntes históricos del Sport Gallístico en Cartagena". En dicho libro Casal hacía un repaso exhaustivo de los combates celebrados durante varias temporadas y databa el inicio de esta afición en Cartagena entorno al año 1859. Círculos gallísticos que estuvieron situados en diferentes zonas de la ciudad como la plaza del Parque o la calle de la Arena.

4. INSTITUCIONES BENEFICAS Y DE CARIDAD

Cartagena siempre fue llamada la ciudad de la Caridad, no sólo por ser su patrona la Virgen de la Caridad si no por el hecho de ser la que más instituciones benéficas mantuvo incluso en épocas de crisis. La Casa de Misericordia, la Tienda Asilo San Pedro, la Casa de Expósitos,

Fig. 14 La calle Gisbert, al fondo el edificio blanco de El Brillante

Fig. 15 Gallos peleando en un Círculo Gallístico

las Siervas de Jesús, el Hospital de Caridad, el Asilo de Ancianos o la Casa del Niño fueron algunas de estas instituciones que ayudaron para que aquellos sectores más desprotegidos de la sociedad pudieran salir adelante.

EL HOSPITAL DE CARIDAD

Es la más antigua de todas las instituciones benéficas de la ciudad y su origen se remonta al siglo XVII cuando varios soldados de Infantería, entre ellos Francisco García Roldán y Antonio Rosique, deciden instalar camas en una casa del arrabal de San Roque, actual calle del Carmen. Una vez Roldán abandona Cartagena es Rosique el que prosigue la obra y consigue edificar en 1710 el Hospital en el lugar que hoy ocupa la Basílica de la Caridad. Para sufragar los gastos tenían por costumbre recorrer la ciudad pidiendo públicamente limosna con una capacha, práctica que aún mantienen los hermanos del Real Hospital de Caridad de Cartagena.

El Hospital en sí estaba a cargo de las Hijas de San Vicente de Paúl que cuidaban con mucho cariño de los enfermos. En cuanto al personal afecto a principios del siglo XX había tres médicos, seis practicantes, tres farmacéuticos, doce enfermeros, tres enfermeras, un mandadero, un cochero y un portero. Fue a finales del Siglo XIX cuando se decidió edificar una nueva iglesia según proyecto del ingeniero militar Tomás Tallarie quién además ocupaba el cargo de Hermano Mayor de la institución. De esa forma el lugar ocupado por la antigua iglesia se utilizaría para ampliar las salas de los enfermos que se habían quedado pequeñas. El 13 de Febrero de 1890 se colocó la primera piedra y tras varios años de intensa obra se consagró el templo el 10 de septiembre de 1893.

Fig. 16 Hospital de Caridad e iglesia anexa al mismo.

En cuanto a los ingresos para su mantenimiento estos venían dados por las limosnas de los cepillos, el alquiler de coches fúnebres, el arriendo del Teatro Principal, la capacha, los donativos en especie y una pequeña subvención del Ayuntamiento.

LA CASA DE MISERICORDIA

Se remonta su presencia en Cartagena al siglo XVIII, fecha en la que era administrada por el Ayuntamiento pero se sostenía con los donativos de los comerciantes de la ciudad y los labradores del campo. Uno de sus emplazamientos allá por el siglo XIX fue en la calle del Carmen, precisamente el lugar que hoy ocupa la modernista Casa Dorda, pero al final acabaría junto al antiguo convento de San Diego a la entrada de la ciudad. En la época que analizamos la Casa de Misericordia se sostenía de fondos municipales y de dos ingresos bastante curiosos pero importante para sus finanzas. El primero de ellos era obtenido del alquiler de sillas en los paseos públicos y en la Feria de Verano y el segundo del acompañamiento de los asilados en los entierros a modo de plañideras.

La administración de la Casa de Misericordia estaba a cargo de una Junta Económica

Fig. 17 Casa de Misericordia en la calle San Diego.

designada por el Ayuntamiento en la que figuraron personalidades importantes de la ciudad como Camilo Aguirre, Juan Dorda, Antonio de Lara y Bartolomé Spottorno. En cuanto a la gestión ésta se encomendó en 1863 a las Hijas de la Caridad que en número aproximado de veinte se encargan de que a los niños y niñas asilados no les falte de nada, incluida la educación básica. Ya en los años veinte del siglo pasado el edificio fue objeto de ampliación según diseño del arquitecto Víctor Beltrí.

LA CASA DE EXPOSITOS

Se fundó el mes de mayo de 1857 y tuvo su origen en la donación de ciento cincuenta mil reales que efectuó el filántropo Agustin Saenz de Zenzano para la creación de un asilo para los niños expósitos de la ciudad. En 1865 se instaló en una casa particular de la plaza de la Merced y al final adquirieron el edificio entero para tan benéfica obra. Además de la subvención de la Diputación Provincial consistente en veinticinco mil pesetas anuales, la Casa obtenía beneficios con la rifa que instalaba en la Feria la Junta Protectora formada por señoras de la aristocracia cartagenera. Una Junta que era auxiliada por un médico director, un practicante, un tenedor de libros, seis Hermanas de la Caridad y una portera. Precisamente en la puerta de la Casa de Expósitos figuraba un cartel con letras grandes que decía “mi madre me abandonó, la Caridad me acogió”.

TIENDA ASILO SAN PEDRO

Fue un rico propietario de minas Pedro Conesa Calderón, dueño y propietario del Pasaje Conesa de Puerta de Murcia, quien primeramente instaló una cocina económica en la calle del Conducto para dar comida a los pobres Pero sería el mes de abril de 1893 cuando se decidió a fundar la Tienda Asilo con la ayuda de otros amigos como José María Artés o Vicente Monmeneu. Pronto el espacio de la calle Conducto fue insuficiente para tanta demanda y por ello en 1894 acudieron al Ayuntamiento para que éste les dejara el antiguo Matadero de cerdos y cabritos que estaba en la calle Real. Una vez concedida la cesión demolieron el viejo inmueble para levantar uno que contara con todas las comodidades, y el diseño corrió a cargo del arquitecto Tomás Rico Valarino, autor de obras como el Palacio Consistorial. Fueron inauguradas las nuevas instalaciones el 23 de Mayo de 1895 dando más de mil trescientas raciones a personas pobres y Pedro Calderón tuvo el detalle de regalar los fogones y utensilios de la cocina.

Fig. 18 Plaza de la Merced, en el centro de la foto la desaparecida Casa de Expósitos con una puerta grande de acceso

En cuanto al sostenimiento éste era posible gracias a suscripciones mensuales voluntarias, a todo tipo de donaciones en especie o dinero y el cepillo de San Antonio que estaba situado en el trascoro de la iglesia de Santa María de Gracia. También contó inicialmente con una subvención del Ayuntamiento pero la mala situación económica posterior del consistorio hizo que le fuera retirada esta ayuda. La dirección de la Tienda Asilo estaba en manos de una Junta Administrativa compuesta de un presidente, un tesorero, un secretario y doce vocales, todos ellos sin remuneración alguna.

LAS SIERVAS DE JESUS

La congregación de las Siervas de Jesús se instaló con cinco hermanas en 1888 en un inmueble de la calle Honda. Tras una breve estancia se instalaron en un edificio anexo a la Catedral Antigua que les cedió el Obispo a cambio de que cuidaran de la parte habilitada para culto en la Catedral. Al parecer el espacio allí era muy reducido para las hermanas que allí habitaban y por eso se decidió darle una solución que vino de la mano de una Junta de Señoras de la alta sociedad. Ellas formaron la denominada "Junta de Protectoras de las Siervas" y consiguieron la cesión de un primer solar, que no sería el definitivo, ubicado entre la Casa de Misericordia y la rampa de acceso a las Puertas de San José.

Finalmente el Ayuntamiento el 17 de Julio de 1905 acordó conceder en arrendamiento un trozo de terreno en la parcela nº 96 del Ensanche. Allí, en la calle Ángel Bruna se hizo realidad, gracias a una suscripción popular, el bello proyecto del arquitecto cartagenero Francisco de Paula Oliver Rolandi quien no cobró sus honorarios por el trabajo realizado. Conseguido su objetivo esta sociedad protectora se disolvió, pero no sin asegurarse antes de que se hiciese escritura de cesión del arriendo a la Comunidad de las Siervas de Jesús. Las Hermanas se pudieron instalar por fin en diciembre de 1908 y en septiembre de 1911 se inauguró la capilla. En cuanto al sostenimiento las religiosas vivían de la suscripción mensual y voluntaria de aquellas personas que utilizan sus servicios y las limosnas que reciben. Sus servicios consistían en la asistencia domiciliaria de enfermos que tenían suscripción pero también lo hacían en casas de personas que no podían pagar la suscripción.

Fig. 19 El desaparecido edificio de la Tienda Asilo San Pedro en la calle Real.

EL ASILO DE ANCIANOS

En Cartagena se establecieron las Hermanitas de los Pobres en el año 1882, abriendo su asilo en una pequeña casa de alquiler en la calle del Escorial el 10 de Marzo de dicho año. Allí estuvieron hasta Mayo y a finales de este mes pasaron a otro inmueble en la calle Sagasta. El primer día recibieron en el asilo a cinco ancianos de ambos sexos siendo los primeros Alfonso Madrid y Francisca Martínez. Más tarde el entonces Obispo de la Diócesis Ilmo. Sr. D. Mariano Alguacil, cedió la casa edificada sobre el solar de la que fue morada del Duque Severiano, padre de los Cuatro Santos, para que en ella se instalaran las Hermanitas |de los Pobres lo que consiguieron en 1º de Junio de 1885. Un imponente edificio con vistas al mar en las cercanías del Castillo de la Concepción, un lugar en el que la aireación de las estancias de los ancianos facilitaría la higiene y evitaría infecciones y contagios. En su interior dos grandes patios, uno para cada sexo, servían de lugar de esparcimiento de los viejecillos. El Asilo se mantenía de la limosna diaria que puerta por puerta pedían las Hermanitas para poder cuidar de los ciento dos ancianos de ambos sexos que vivían con ellas.

En 1887 la Madre Superiora Sor Ignacia de San Miguel solicitó al Ayuntamiento la construcción de unas rampas para facilitar el acceso de los ancianos a la Puerta de la Villa. Curiosamente decía que arreglando esa subida los carros podrían subir y eso ahorraba jornales de subida de material. Estas rampas diseñadas por el arquitecto municipal Tomás Rico formaron parte del paisaje de esa zona hasta la excavación del Teatro Romano de Cartagena, momento en el que desaparecieron. Ya a finales de los años veinte del siglo pasado se trasladaron al Barrio de la Concepción a un nuevo edifico diseñado por Víctor Beltrí.

5. INDUSTRIAS Y FÁBRICAS DIVERSAS

La Cartagena industrial tenía su buque insignia en el Arsenal con miles de trabajadores dedicados a la construcción y reparación de todo tipo de embarcaciones. Pero junto a este también se desarrollaron fábricas de todo tipo, algunas de ellas relacionadas con la minería que era la principal fuente de riqueza.

FABRICA DE GAS

El alumbrado a gas llegó a Cartagena en 1861 gracias a una fábrica instalada muy cerca de las puertas de San José en el camino hacia el barrio de Santa Lucía. Realmente era un gran complejo industrial dotado de edificios para oficinas, una chimenea y los depósitos correspondientes.

Fig. 20 Edificio de las Siervas de Jesús demolido a principios del siglo XXI

FABRICA DE LA LUZ

Una gran ciudad como Cartagena dotada de varios barrios a su alrededor y con una extensa zona agraria que cubre varias de sus diputaciones necesitaba gran cantidad de luz eléctrica. Por eso a principios del siglo XX se inició la construcción de una gran Fábrica de luz al final de la Alameda de San Antón, proyecto realizado por el arquitecto Francisco de Paula Oliver Rolandi. Una instalación que fue construida por la compañía eléctrica "Hispania" pero que posteriormente sería adquirida por la sociedad "Ahlemeyer" que sería la que finalmente llevaría la luz eléctrica a los pueblo. El edificio principal era una nave de grandes dimensiones y su lado tenía dos chimeneas de ladrillo que desgraciadamente fueron derribadas.

FABRICA DE CRISTAL Y LOZA

De las grandes industrias cuyos orígenes se remontan al siglo XIX dos de las más destacadas fueron la fábrica de cristal en la zona portuaria junto al barrio de Santa Lucía y la de loza en un lugar llamado El Borricén junto al pueblo de Alumbres. Se debieron ambas al buen hacer de Tomás Valarino Gattorno, de origen italiano y que acabaría recibiendo de S.M. el Rey Alfonso XII el título de Conde de Santa Lucía. De la fábrica de cristal salían piezas de vidrio hueco y vidrio plano que acabarían siendo muy cotizadas al igual que las vajillas y otras piezas de "La Amistad".

FABRICA DE FUNDICION Y DESPLATACION

Con el nombre de Franco-Española comenzó a funcionar en el barrio de Santa Lucía en 1842 una fábrica de desplatación en la que se fundían los diferentes minerales, zinc, hierro y plomo que luego se exportaban a otros países. Tal fue la importancia de la fábrica que S.M. el Rey Alfonso XII cuando vino a inaugurar el muelle que lleva su nombre visitó esta industria. Entre sus propietarios figuró Ignacio Figueroa, Marqués de Villamejor, gran hombre de negocios a nivel internacional. En las cercanías de la fábrica disponían de muelle propio grandes propietarios mineros como los Rolandi o los Pedreño por citar algunos. La fábrica contaba con seis hornos de fundición, dos de copelación y otros de calcinación, además una chimenea de cuarenta metro de altura se encargaba de expulsar los gases y humos producidos por la industria.

OTRAS FÁBRICAS

Se puede decir sin tapujos que Cartagena en la época analizada tenía fábricas de todo tipo, desde chocolate, pastas, camas de hierro, som-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 653-678 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Fig. 21 Asilo de Ancianos junto al Castillo de la Concepción.

miers, muebles de madera, mosaicos hidráulicos y piedras artificiales, molduras y lunas de espejo, de guano y de sombreros y gorras. Algunas de ellas como la mosaicos hidráulicos y piedras artificiales José Botí Rizo consiguieron reconocimientos y premios internacionales.

6. DIARIOS Y REVISTAS

Si el nivel cultural de una ciudad se mide por el número de periódicos y revistas que se publican en ella, está claro que la Cartagena de 1900 estaba en este sentido por encima de muchas capitales de provincia. Y por si fuera poco durante décadas uno de estos periódicos diarios "El Eco de Cartagena" fue el decano de los que se publicaban en la provincia. Junto a él a principios de siglo XX todos los días en la ciudad se podían leer "El Mediterráneo", "El Noticiero de Cartagena", "Heraldo de Cartagena", "El Observador", El Popular", "El Pueblo", "El Cantonal" y "El Porvenir". Por otra parte había semanales como "La Fraternidad Obrera" que era el órgano de las Sociedades Obreras de Cartagena, "El Anunciador de la Industria y el Comercio", "Gaceta Minera y Comercial" y "Gente Nueva". A todos ellos durante estos dieciséis años se fueron añadiendo algunos periódicos más como "La Tierra", "La Mañana", "La Opinión", "Las Noticias" y semanarios como "La Caridad", "Feminal" o "La Discusión" entre otros.

7. LA FERIA DE VERANO

La Feria de Verano era uno de los grandes atractivos de la ciudad y el acontecimiento que mayor número de forasteros atraía a Cartagena gracias a un programa de festejos tan completo como intenso. En él se incluían actos como una gran diana militar con las bandas de música de los regimientos de la plaza, reparto de juguetes a los niños pobres, regatas a remo y cucaña marítima, retreta cívico-militar que era una gran cabalgata con carrozas pertenecientes al Ayuntamiento, Ejército, Comercio e incluso a los ricos propietarios mineros, carreras de automóviles, carreras de bicicletas, corridas de toros, batalla de flores, velada marítima, castillos de fuegos artificiales acuáticos, y algún año hubo también Juegos Florales.. El Real de la Feria se situó en el muelle de Alfonso XII y llegó a tener una gran portada iluminada gracias a la compañía eléctrica Ahlemeyer. Las diferentes casetas de los feriantes convivían con los espectaculares pabellones levantados por sociedades como el Casino, el Círculo Militar o el propio Ayuntamiento. Del programa de festejos anteriormente mencionado he escogido dos para desarrollar un poco su contenido, la batalla de flores y la velada marítima, pues eran los más espectaculares de los que se celebraban.

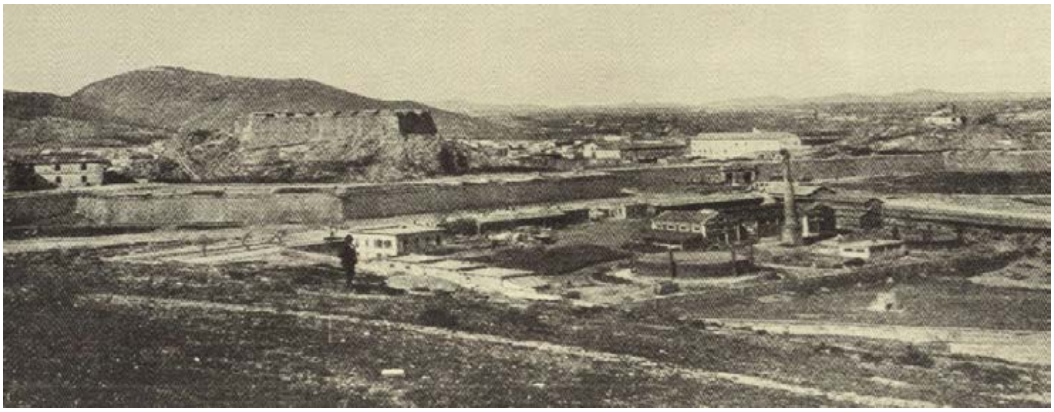


Fig. 22 Fábrica de Gas junto a las murallas que rodeaban la ciudad.

Fig. 23 Fábrica de la Luz en la Alameda de San Antón

LA BATALLA DE FLORES

La Batalla de Flores, valga la redundancia, era una auténtica batalla de flores, donde el público se divertía a lo grande, y el ambiente era espectacular. Como todo espectáculo público tenía sus bases por las que se regía para celebrarse y éstas decían que a las cinco y cuarto los carruajes que se habían inscrito debían encontrarse en la Plaza de España y en la primera mitad de la parte Sur de la Alameda de San Antón. Una vez allí concentrados debían esperar el disparo de dos cohetes, que era la señal por la que se les decía que debían ingresar en el espacio habilitado para la carrera, por orden de numeración siguiendo el centro del paseo. La batalla daba comienzo cuando el Jurado daba la orden de empezar disparando tres cohetes.

Podían participar tres tipos de vehículos, carrozas, coches y autos que debían de inscribirse en el registro de la Comisión de Festejos Para garantizar que hubiera carrozas de calidad el Ayuntamiento encargaba a través de la Comisión de Festejos varias de ellas, y éstas eran tiradas por caballos que también se engalanaban como no podía ser de otra manera. Se podían admirar, desde una gran tetera china decorada con flores, hasta un camello de cuatro metros de altura con dos chicas vestidas al estilo árabe dentro de sus alforjas. Era tal el esmero en conseguir carrozas espectaculares, que el diseño de

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 653-678 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Fig. 24 Publicidad de las fábricas de loza y cristal

Fig. 25 Publicidad de fábricas a principios del siglo XX

algunas de ellas fue realizado por distintos artistas, entre ellos el pintor Andrés Barceló discípulo predilecto de Ussel de Guimbarda.

Existían diferentes premios en metálico y no se permitía la entrada en la carrera de la batalla a los coches que no fueran engalanados según las bases, y además debían llevar una tarjeta con el nombre del dueño que podían comprar en el Ayuntamiento hasta las doce del

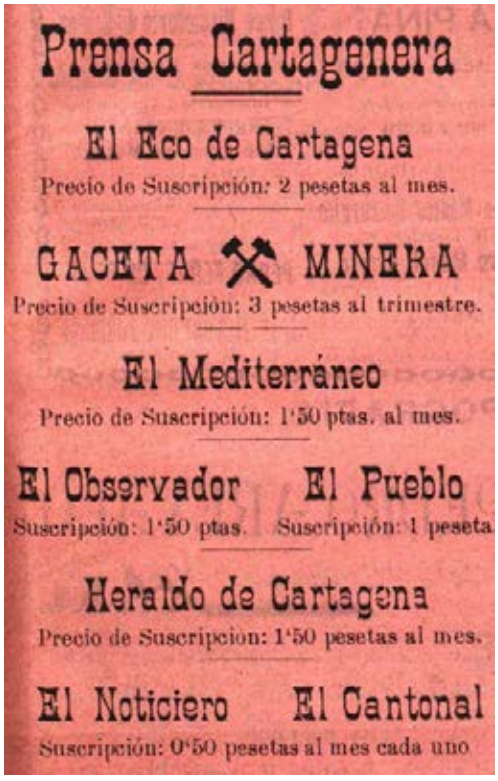


Fig. 26 Publicidad de los periódicos de Cartagena en 1900

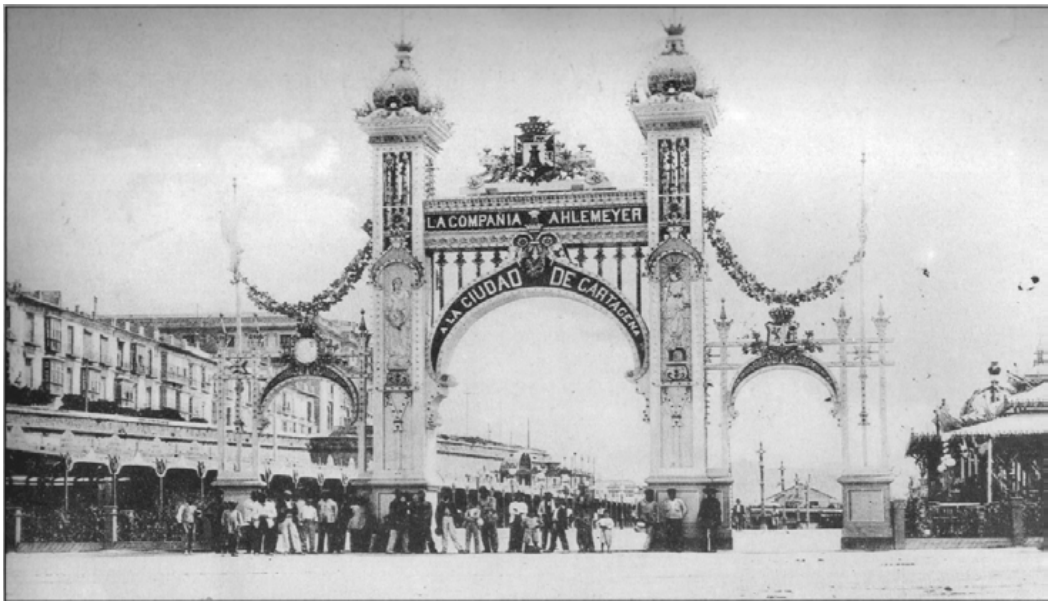


Fig. 27 Arco de la Compañía Ahlemeyer en la Feria de 1902

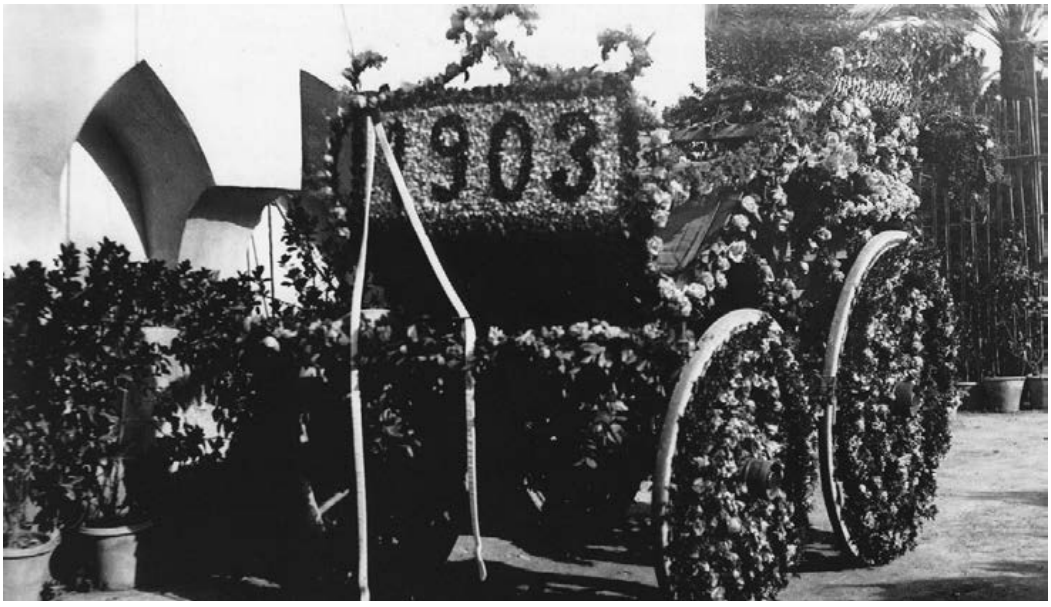


Fig. 28 Carruaje listo para desfilar en la Batalla de Flores

día de la fiesta. Las armas, por así decirlo, eran ramos de flores, confetis y serpentinas que se podían adquirir en puestos cercanos al lugar de la batalla y solamente la Comisión había llevado miles de ramos de flores. Se vendían tickets que valían por 25 ramos de flores y en cuanto a los suministradores citaré los nombres de los conocidos floristas de la época D. Manuel Martínez, D.ª Ascensión Hernández y D. José Jara Costa, éste último tenía un huerto que se llamaba de San José en Los Dolores. Había tribunas con sillas en tres filas y con diferentes precios que iban desde 1,50 pesetas la primera fila a 0,50 por la tercera, las entradas se vendían en un kiosco de flores que había delante de la Iglesia de Santo Domingo.

La celebración consistía en el paso de las

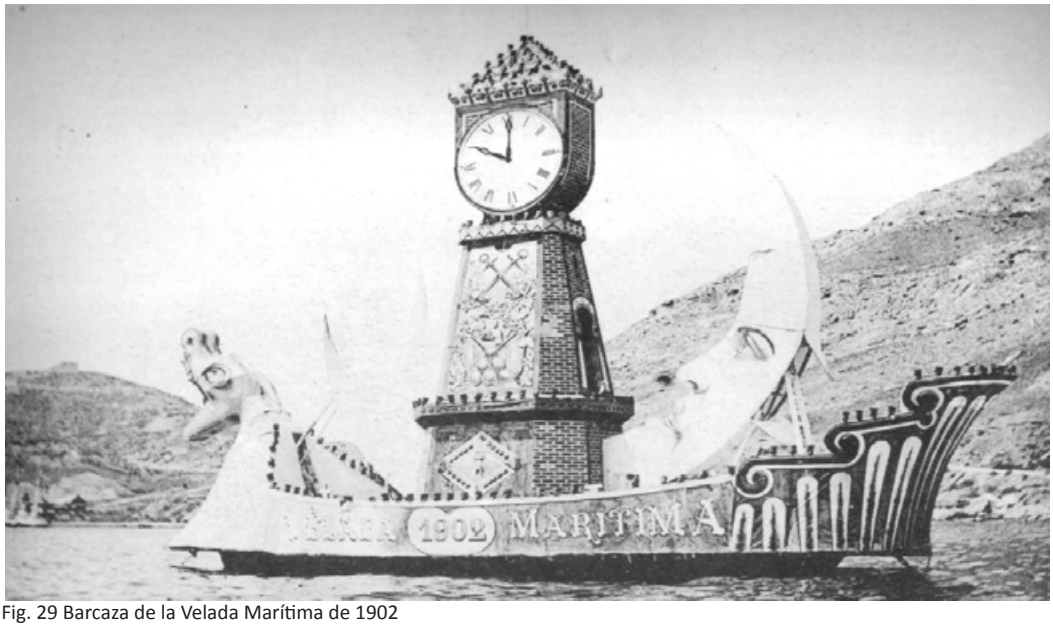


Fig. 29 Barcaza de la Velada Marítima de 1902

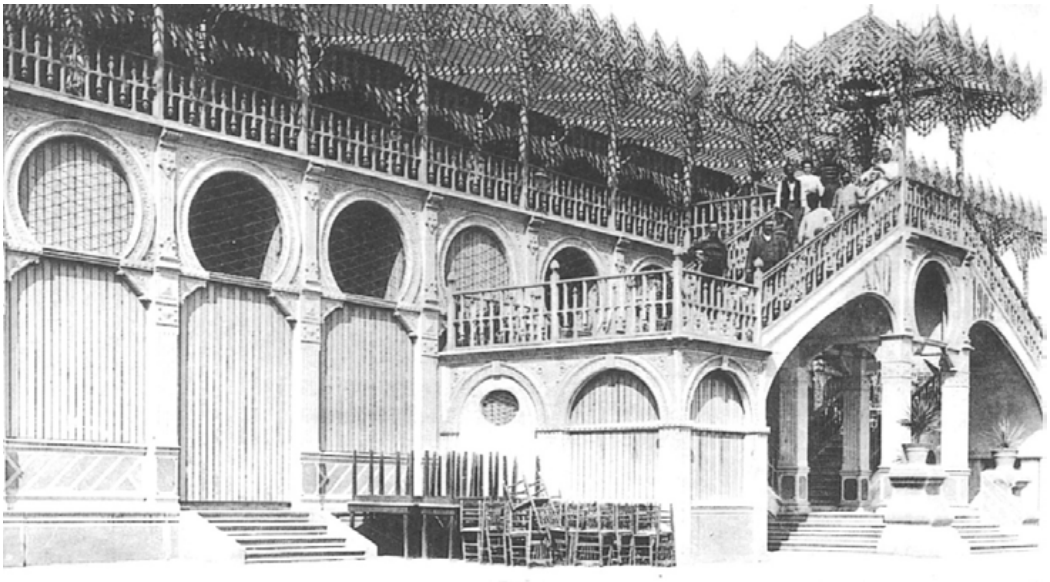


Fig. 30 Balneario de San Bernardo conocido como "El Chalet"

carrozas y vehículos por el recorrido previamente fijado, al que seguían dando vueltas hasta que sonaban tres cohetes que significaba el final de la batalla. La batalla en sí consistía en el lanzamiento de ramos de flores, serpentinas y confetis recíprocamente entre los participantes en vehículos y carrozas y el público asistente.

LA VELADA MARÍTIMA

Era un acontecimiento único en España y auténtica seña de identidad de las fiestas de verano en Cartagena. Las barcazas decoradas surcaban iluminadas las aguas del puerto ante la atenta mirada de un jurado en el que participaron notables arquitectos modernistas como Tomás Rico, Francisco de Paula Oliver Rolandi o Víctor Beltrí. Los orígenes de la velada se remontan al año 1894,

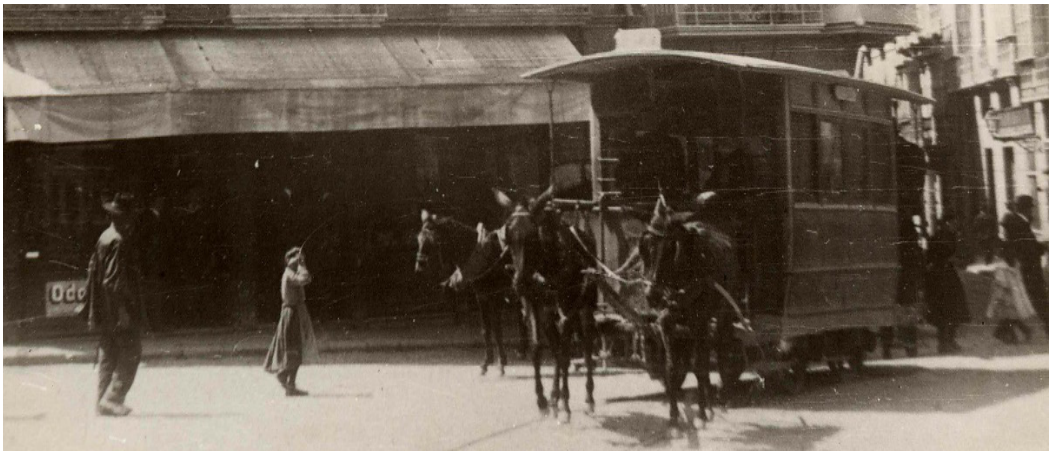


Fig. 31 Tranvía de sangre en una calle céntrica de la ciudad

año en el que se incluyó en el programa de fiestas la llamada Serenata a la Veneciana, precursora de la misma y que consistió en el paseo por el puerto de embarcaciones particulares iluminadas con farolillos mientras que la banda de Infantería de Marina interpretaba escogidas piezas de su repertorio sobre una pontona también iluminada.

Hubo que esperar dos años para ver cómo se celebraba la primera Velada Marítima, la primera que recibió ese nombre, y en la que hubo dos modalidades, el concurso llamado oficial formado por barcos de instituciones y que aspiraban como premio a una obra de arte y la segunda era el concurso particular en el que los premios eran en metálico. La ganadora del oficial fue una nave llamada de la Vitoria con la popa en forma de porcelana china y la proa en un jardín en cuyo centro se levantaban unas palmeras, por ello recibió un objeto de arte regalo del Ministro de Marina. El ganador del concurso particular fue un bote con un precioso kiosko japonés formado por farolillos de colores, de gran efecto, tirado por un cisne.

A partir de ese año se celebró casi todos los veranos y precisamente en 1916, año donde finaliza la época analizada en esta ponencia, fue cuando un periódico nacional le dedicó toda una página entera en su edición.

El repaso a la Feria de Verano no estaría completa sin la mención a los balnearios situados en el puerto de Cartagena como lugares de esparcimiento y descanso. Al ser verano la burguesía cartagenera necesitaba tomar sus baños y para ello se construyeron dos magníficos balnearios. El primero de ellos el de San Bernardo, conocido como "el chalet", se realizó en estilo neoárabe acorde con la corriente arquitectónica imperante. El segundo fue "San Pedro del Mar" algo más austero en su decoración pero igual de útil para mitigar el calor que se soportaba en la ciudad. Los dos contaban con sendas lanchas que salían de la dársena de botes para llevar a los clientes a sus instalaciones y con restaurantes de primera calidad pues algunos eran sucursales de los que ya existían en Cartagena. En esta época incluso la compañía ferroviaria MZA anunciaba trenes especiales para que sus clientes de Madrid y Albacete pudieran venir a darse sus baños de mar. Pero además hubo poblaciones del Mar Menor como Los Nietos que también contaron con su balneario, en este caso el de Santa Eloísa.

7. LOS TRANVIAS

Los tranvías fueron una parte importante del paisaje de la ciudad durante más de medio siglo, de ahí que aparezcan frecuentemente en fotografías antiguas. Los tranvías empezaron siendo de tracción animal, concretamente por mulas, de ahí que se les conociera popularmente como "de sangre", para diferenciarlos de los que luego vendrían que fueron los eléctricos. El nombre de la compañía era "Tranvías de Cartagena Sociedad Anónima Belga" y su director gerente más conocido fue D. Joaquín Díaz Zapata. Entre el personal a su cargo había 3 revisores, 9 conductores de plazas y 8 suplentes; 4 encuartes, 5 limpiavías y 1 ordenanza. El servicio de cuadra lo integraban 1 jefe, 4 mozos, 1 carretero y 1 talabartero. Las cocheras estaban en el Barrio de San Antón y fueron construidas para D. Diego Cánovas según proyecto del arquitecto D. Tomás Rico Valarino de 1892, en el proyecto había un espacio destinado

Fig.32 Escuelas Graduadas de la calle Gisbert.

para los carruajes y como no otro para las cuadras de los animales. Como el principal motivo de instalar el tranvía era conectar la ciudad con los barrios había tres líneas, una que comunicaba Cartagena con Santa Lucía, otra dirección Los Dolores y la última dirección a Barrio de Peral.

8. ACONTECIMIENTOS IMPORTANTES EN LA CIUDAD

En este último apartado se van a destacar acontecimientos importantes ocurridos en la ciudad, algunos de los cuales tuvieron repercusión en los medios a nivel nacional e internacional. La presencia de grandes personalidades de España y el extranjero en algunos de ellos nos da una idea de lo bien valorada que estaba la ciudad.

LAS ESCUELAS GRADUADAS

El mes de diciembre de 1900 se colocó la primera piedra de las Escuelas Graduadas de la calle Gisbert, un centro de enseñanza impulsado por el alcalde de la ciudad Mariano Sanz Zabala. El diseño de las mismas corrió a cargo del arquitecto municipal Tomás Rico Valarino quien desarrolló magistralmente su dominio del ladrillo visto y dotó a las aulas de un buen sistema de ventilación. Este último detalle era importante para evitar contagios ya que había grandes problemas de higiene y salubridad debido a las temidas epidemias. Durante el tiempo que duró su construcción dos maestros, Enrique Martínez Muñoz y Felíx Martí Alpera fueron subvencionados por el Ayuntamiento para realizar un viaje por las escuelas de varios países de Europa y tomar ideas para aplicarlas en las futuras escuelas. Por fin en octubre de 1903 se inauguró el centro escolar y fue pionero en la implantación del sistema gradual finalizando así con la mezcla de niños de diferentes edades en una misma aula. La repercusión de las Escuelas Graduadas de Cartagena, consideradas las primeras de España, fue tal que el famoso político Joaquín Costa dijo de la ciudad que era "La Covadonga de la Enseñanza". A partir de ese momento todas las escuelas de España imitaron el modelo de las de Cartagena que no solamente fue pionero en este apartado. En 1907 incorporó la enseñanza naval elemental en sus clases y gracias a ello muchos jóvenes acabaron siendo marinos o ingresando en la Armada.

DERRIBO DE LAS MURALLAS

Las murallas construidas en el siglo XVIII para fortificar la ciudad y defenderla de posibles invasiones ahogaban higiénicamente la ciudad e impedían su desarrollo. En la mente de los políticos cartageneros de finales del siglo XIX estaba el poder llevar a cabo el Plan de Ensanche, Reforma y Saneamiento redactado en 1897. Por eso no es extraña la alegría que causó en la ciudad la noticia de la autorización del derribo de las murallas, derribo que comenzó el 17 de mayo de 1902 empezando por la demolición de las Puertas de Madrid. Un acto al

Fg.33 Puertas del Muelle fotografiadas al principio de su demolición

Fig. 34 Sede del Banco de Cartagena en la plaza de San Francisco

que acudieron miles de cartageneros convocados por el alcalde Angel Bruna y en el que se utilizó un zapa pico de plata para dar comienzo al mismo. Poco a poco fueron cayendo grandes tramos de la muralla, especialmente la denominada Muralla de Tierra, mientras que el paño que daba al mar se mantuvo excepto las Puertas del Muelle que también fueron demolidas. Curiosamente las últimas en caer fueron las Puertas de San José que fueron derribadas en 1916 coincidiendo todo el derribo con los años analizados en esta ponencia.

EL BANCO DE CARTAGENA

El 29 de Marzo de 1900 se fundó el Banco de Cartagena con diez millones de pesetas de capital inicial dividido en veinte mil acciones de quinientas pesetas cada una. Al frente del mismo se situó D. Alvaro Figueroa, Conde de Romanones y vinculado a nuestra ciudad por intereses mineros. Que la entidad bancaria era una apuesta de los ricos propietarios mineros lo demuestra el hecho de que en el primer

Fig. 36 La comitiva con los restos de Peral desfilando por Madrid.

Consejo de Administración figuraran varios de ellos como Miguel Zapata, Ramón Cendra o Justo Aznar por citar algunos.

Rápidamente el Banco de Cartagena extendió sus tentáculos por gran parte de la geografía española, especialmente Andalucía, llegando a tener sucursales en Sevilla, Melilla y San Fernando entre otras. La sede del Banco en nuestra ciudad se instaló en un bello edificio de dos pisos de altura y en cuya fachada figuraron los escudos de las ciudades de Cartagena, Murcia y Lorca y el caduceo como símbolo del comercio. Este último detalle hay que decir que fue muy habitual en diferentes edificios construidos en aquella época e incluso en bellos panteones construidos en el cementerio de los Remedios de Cartagena. El recorrido de la entidad terminaría en 1923 al integrarse en el Banco Internacional de la Industria y el Comercio.

EL REY DE INGLATERRA Y EL PALACIO CONSISTORIAL

El 8 de Abril de 1907 fue un día histórico para la ciudad pues el Rey de Inglaterra Eduardo VII fondeó su yate en aguas cartageneras para

Fig. 35 El Palacio Consistorial de Cartagena, un edificio impresionante.

entrevistarse con nuestro rey Alfonso XIII. Un hecho al que se le conoció como "los acuerdos de Cartagena" y en los que ambas autoridades fijaron criterios de actuación sobre sus políticas en el Mediterráneo. El puerto se engalanó de forma especial e incluso se levantó un artístico arco en el muelle por el que desembarcó nuestro soberano. La ocasión fue aprovechada por el consistorio cartagenero para inaugurar improvisadamente y sin estar terminado el espléndido Palacio Consistorial cuyas obras duraron más de siete años y que costó un millón de pesetas de la época, todo un potosí. En el diseño del mismo participaron los arquitectos Tomás Rico, Francisco de Paula Oliver Rolandi y Julio Egea y contó con todos los adelantos del momento. Pocas ciudades pueden presumir de un Palacio Consistorial como el que se construyó en Cartagena, un edificio triangular en el que todas las fachadas son diferentes entre sí y donde el mármol es el principal protagonista. Un edificio ostentoso para una sociedad ostentosa como era la que vivía en la Cartagena de 1900.

LOS RESTOS DE PERAL

El insigne inventor cartagenero Isaac Peral a cuya genialidad debemos el primer submarino del mundo con torpedos falleció en Berlín en 1895. Sus restos fueron trasladados a una tumba en el cementerio de la Almudena y allí reposaron hasta 1911, año en el que tras duras gestiones hechas por el cartagenero Manuel Dorda los restos se trasladaron a Cartagena. Fue el 29 de Abril de 1911 cuando una comitiva formada por infantes de Marina y marineros salió del camposanto madrileño en dirección a la estación de tren del Mediodía. Una vez en Cartagena una multitud recibió el féretro que tras recibir honores fue trasladado al cementerio de los Remedios de la ciudad.

LA VISITA DE POINCARE

El 10 de Octubre de 1913 el puerto de nuestra ciudad fue elegido para que el presidente de la República Francesa, Raymond Poincaré, abandonara nuestro país tras visitar a S.M Alfonso XIII en Madrid. De hecho, nuestro monarca quiso acompañar al mandatario francés hasta su último destino en España, y ello provocó que Cartagena se vistiera de gala para tan magno acontecimiento. Dos días antes el Casino de Cartagena celebró un baile en honor a los marinos de la escuadra francesa que había venido a recoger a su máximo representante. En el muelle de Alfonso XII se construyó un salón de descanso para ambas personalidades y la decoración del mismo, en estilo Luis XVI, fue llevada a cabo por el constructor cartagenero de muebles de lujo Andrés Plazas. Tampoco faltó la iluminación especial en edificios tan significativos como el Palacio Consistorial, el Banco de Cartagena o la modernista Casa Maestre de la glorieta de San Francisco. A la llegada de la comitiva al muelle los barcos de las escuadras española y francesa, junto con la batería de la plaza, hicieron al cañón el saludo de ordenanza. Realizadas las presentaciones de rigor al

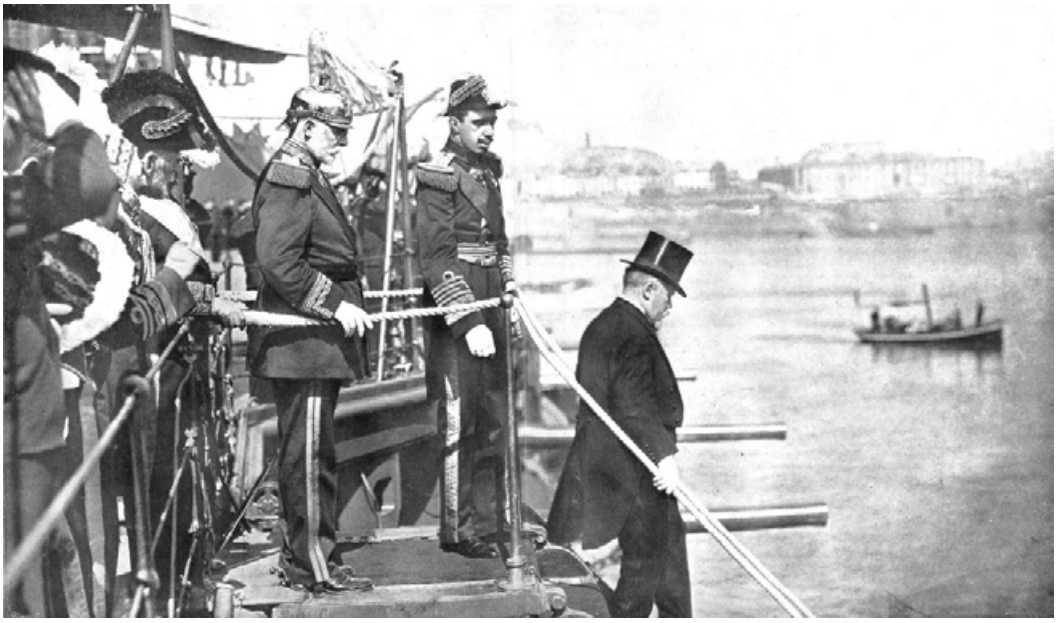


Fig. 37 Alfonso XII despidiendo a Poincaré en el acorazado "España"

alcalde y demás autoridades civiles, militares y eclesiásticas, Alfonso XIII y Monsieur Poincaré presenciaron el desfile del Regimiento de Infantería de España cuya banda interpretó "La Marsellesa" en honor al ilustre invitado. A continuación cada mandatario embarcó por separado para dirigirse, nuestro monarca al acorazado "España", y el presidente francés al acorazado "Diderot". Posteriormente Mr Poincaré se reuniría en el primero de los barcos mencionados con Alfonso XIII para tratar de temas políticos y económicos que vinculaban a ambos países. Tras el banquete organizado en el "Diderot" en honor a Alfonso XIII la escuadra francesa se hizo a la mar siendo escoltada por la escuadrilla de torpederos españoles.

9. CONCLUSIÓN

A la vista de lo narrado en esta ponencia la única conclusión posible es que Cartagena era una gran ciudad dotada de unas muy buenas infraestructuras y con una vida cultural, artística y social que no tenía nada que envidiar a las capitales de provincia del momento. Pero esa riqueza que menciono no habría sido posible sin la conjunción de diversos factores y entre ellos la emergencia de una burguesía gracias a otra riqueza, la minera e industrial que fue la que nos dejó los bellos edificios modernistas en la ciudad. No es extraño por todo ello que uno de los historiadores más importantes de España y nacido en Cartagena, José María Jover Zamora, calificara esta época como la Edad de Plata de la Historia de Cartagena. Un periodo irrepetible en el que espero haber introducido al lector de esta ponencia que habrá conocido un poco más cómo era la Cartagena Modernista.

BIBLIOGRAFIA

Estrada y Maureso, Manuel y Nicasio (1902), Guía de Cartagena.

Ferrández García, Juan Ignacio(2010) Historias de Cartagena I.

Lorenzo Solano, José A. (1989) Biografía de José Maestre Pérez

Martínez, Pascual (1911) Cartagena y su Caridad.

Santos García Fernández, Alfonso (2004) Cines y Teatros de Cartagena: su historia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL ESGRAFIADO MODERNISTA EN LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS MAESTROS DE OBRAS DE BARCELONA. LOS CASOS DE JOSEP GRANER Y JOSEP PÉREZ TERRAZA

THE ART NOUVEAU SGRAFFITO IN THE ARCHITECTURAL PRODUCTION OF THE MASTERS OF WORKS IN BARCELONA. THE CASES OF JOSEP GRANER AND JOSEP PÉREZ TERRAZA

Daniel Pifarré Yañez

Daniel Pifarré Yañez, GRACMON – Universitat de Barcelona, danipifarre@gmail.com

RESUMEN

En el contexto de la fiebre constructiva que se vive en el Ensanche de Barcelona a finales del siglo XIX y principios del XX, no sólo merecen nuestro interés las grandes obras que nos han dejado los arquitectos más prestigiosos del momento. Es importante prestar atención al papel que adquirieren los maestros de obras -un sector profesional paralelo al de los arquitectos que sigue bien vigente en la Barcelona del modernismo-, no sólo por el gran número de encargos que reciben, sino también por el encumbramiento que hacen de varias de las técnicas de decoración aplicada a la arquitectura. Entre todas ellas tomamos aquí la del esgrafiado como el ejemplo de solución decorativa que se populariza gracias, precisamente, al abundante uso que de ella hacen los maestros de obras. El esgrafiado como técnica de revestimiento mural se introduce en Barcelona a partir del siglo XVII proveniente de Italia, aunque no es hasta el siglo XVIII cuando vive una de sus etapas de mayor esplendor artística, enriqueciendo numerosas fachadas, tanto de palacios urbanos como de modestas vivienda. Durante buena parte del siglo XIX el esgrafiado cae en desuso, sólo para volver a cobrar protagonismo con la llegada de los ideales y la estética del modernismo. Es en este marco cronológico cuando encontramos en Barcelona, y especialmente en el distrito del Ensanche, los casos de esgrafiados más ricos y sugestivos, no sólo en las fachadas principales de los edificios de viviendas, sino también en los espacios interiores de uso común, como pueden ser los vestíbulos, los patios de luces o las escaleras de vecinos. De entre los maestros de obras que incorporan más esgrafiados en sus obras sobresalen los prolíficos Josep Graner i Prat y Josep Pérez Terraza, dos casos muy peculiares con soluciones estilísticas eclécticas y de difícil clasificación.

Palabras clave: Esgrafiado, arquitectura modernista, maestros de obras, Barcelona

ABSTRACT

In the context of the construction boom experienced in the Eixample of Barcelona at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, it is not just the greatest works left by the most prestigious architects which deserve our attention. Also important is the role played by the masters of works –a professional sector parallel to the architects, which remains very active during the modernisme period in Barcelona-, partly because of the numerous projects they were engaged in, and also due to the support they gave to many of the different decorative techniques applied to the architecture. Among them, we take here sgraffito as the example of a decorative solution popularised thanks largely to the abundant amount used by those masters of works. Sgraffito, as a wall covering technique, arrived in Barcelona from Italy during the 17th century, although it was not until the 18th century that it reached its peak of artistic splendour and was used to beautify many façades, not only of urban palaces but also of modest residential buildings. During a great part of the 19th century, the technique of sgraffito fell into disuse, only to be recovered thanks to the ideals and tastes of the Art nouveau. In this chronological time frame, we find in Barcelona, and especially in the Eixample district, the richest and most suggestive cases of sgraffitos, the use of which extends beyond the façades of residential buildings, and into the interior spaces of communal use, such as entrance halls, courtyards and staircases. Among the masters of works who utilize sgraffitos most predominantly in their projects we have two main examples which stand out above the others: the prolific Josep Graner Prat and Josep Pérez Terraza. Both are very peculiar cases, with eclectic stylistic solutions which are difficult to classify.

Keywords: Sgraffito, Art nouveau architecture, masters of works, Barcelona

Figuras 1 y 2. Fachada principal y detalle del esgrafiado de la Casa Josep Magret (J. Graner, 1900).

El escenario que presenta el contexto constructivo de la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del siglo XX suele tener, por lo general, a las figuras de los grandes arquitectos como protagonistas esenciales. Ellos y sus obras son los máximos difusores de los nuevos gustos que adquiere buena parte de la sociedad para la que trabajan, la burguesía de Barcelona y alrededores –o en un mayor contexto, la burguesía catalana. Junto a los arquitectos más reputados y prolíficos del momento, entre los que no solamente encontramos la famosa "tríade" de Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch, sino también figuras imprescindibles como son Josep Vilaseca, Pere Falqués, Enric Sagnier, Josep Domènech i Estapà, Jeroni Granell i Manresa, Adolf Ruiz i Casamitjana, Josep Maria Jujol i Gibert o Manuel Joaquim Raspall, entre muchos otros. A parte, bien es sabido que en la creación de las obras arquitectónicas del modernismo también es esencial la participación de una serie de artífices –ya sean artistas o artesanos– relacionados con la dicha disciplina de la construcción. Estos profesionales de las artes decorativas y aplicadas a la arquitectura, ya sean escultores, pintores, decoradores, vidrieros, ebanistas, estucadores, forjadores, ceramistas, etc., colaboran con los arquitectos a fin de crear una obra lo más singular y diferenciada posible, y poder satisfacer así al cliente correspondiente. A parte, es importante recordar que dentro de la trama urbana de la ciudad, el Ensanche barcelonés es, como la nueva ciudad burguesa que representa, el principal foco geográfico donde se experimentan las nuevas construcciones –y también renovaciones– del modernismo. El Ensanche es la zona donde las familias más acaudaladas de la burguesía deciden establecer sus nuevas residencias, a modo de palacete urbano –integrado muchas veces dentro de un edificio de viviendas. I es también aquí donde encontramos otra tipología constructiva, más sencilla y convencional, que es la de los edificios de rentas de habitualmente cinco plantas. Y es al hablar de esta tipología constructiva cuando surge en nuestro discurso la figura del maestro de obras, un rango profesional muy cercano al del arquitecto y que, junto a este, es el encargado que afrontar la mayoría de los proyectos arquitectónicos del Ensanche.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 679-688 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 3. Vestíbulo de una de las Casas Joan Lladó (J. Graner, 1906-1908).

A fin de situar esta figura en su contexto apropiado, cabe recordar que el del maestro de obras, o maestro de casas, es un oficio que encontramos ya definido en época medieval, siempre ligado a la práctica de los especialistas de la construcción. Aunque son obreros libres e independientes, en Barcelona, y desde el siglo XIV hasta principios del XIX, las Ordenances del gremi de Mestres d'obres, paletes i picapedrers rigen este colectivo. Durante el siglo XVIII, y al instaurarse las primeras academias que regulan las enseñanzas de arquitectura, encontramos ya en la ciudad una convivencia entre los arquitectos oficiales y las asociaciones de los maestros de obras. En 1849 se crea la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, con disciplinas propias, que incluyen las correspondientes a los maestros de obras, y con importantes profesores como los arquitectos Elies Rogent i Amat y Francesc de Paula del Villar i Lozano. Es en este momento, y con las abundantes tareas de urbanización y construcción de los nuevos solares desamortizados del casco antiguo y del derribo de las murallas, cuando empiezan a surgir las primeras discrepancias por las responsabilidades constructivas entre los arquitectos (surgidos de l'Escola Especial d'Arquitectura, que depende directamente de la Real Academia de San Fernando de Madrid) y los maestros de obras. Ambos grupos de profesionales van intercambiando la defensa de sus capacidades y responsabilidades, aunque es cierto que el maestro de obras es verdaderamente quien controla y dirige la construcción de las viviendas.

Por lo que se refiere a la construcción del Ensanche, las primeras edificaciones son responsabilidad precisamente de los maestros de obras, cuyos conocimientos –desde la teoría hasta la práctica– dan probada excelencia en el arte de la arquitectura. En los primeros periodos de urbanización, estos profesionales suelen combinar grandes proyectos residenciales con edificios de viviendas más sencillos, y a partir del 1900 se especializan principalmente en la segunda dicha tipología. La formación de estos maestros de obras se fundamenta en un dominio firme de la geometría descriptiva por tal de poder representar gráficamente un objeto tridimensional, de la matemática aplicada en la arquitectura y de la estereotomía para poder desmontar y reconocer cada uno de los elementos que componen la estructura de un edificio. A parte, con la vinculación de los arquitectos Elies Rogent y Francesc de P. del Villar, se integran nuevas materias en el estudio de los maestros de obras, como Composición y Dibujo, Materiales y Mecánica. Este contenido curricular es lo suficientemente excelso como para recibir la adecuada información profesional, y así lo demuestran algunos de los edificios de mayor envergadura construidos en el Ensanche por maestros de obras. A modo de ejemplo, citamos a los siguientes maestros de obras y algunos de sus correspondientes proyectos: Pere Bassegoda i Mateu (1817-1908), con las Casas Ròmul Bosch i Alsina (1892) y Rossend Arús (1895); Tiberi Sabater i Carné (1852-1929), con la Casa Olano (conocida también como Casa Elcano o Del Pirata, 1880-1885) y el Palacio Marcet (1887); o Joaquim Codina Matalí (?-1910), con las Casas Eduard Filvà (1899-1900) y Manuel Malagrida (1908).

Más allá de los maestros de obras que reciben los proyectos más visiblemente costos de las zonas centrales del Ensanche –como son los ejes del Paseo de Gracia y la Gran Via de les Corts Catalanes–, encontramos otros maestros de obras que reciben proyectos más modestos y, como ya hemos menciona-

do antes, basados principalmente en edificios de viviendas, la mayoría de ellos situados entre medianeras. Son inmuebles de vecinos emplazados en zonas más periféricas, y por lo tanto, de más bajo coste. Aun así, muchos de ellos responden a los prototipos de la arquitectura doméstica del modernismo, incorporando muchas de las soluciones decorativas que vemos también en las obras de los arquitectos más singulares. De todas maneras, cabe mencionar aquí que una vez llegamos al siglo XX, la mayoría de estos maestros de obras, que pertenecen a una generación que ha tenido la arquitectura academicista y los cánones clásicos como referencia, se ven en la obligación de claudicar frente a las nuevas tendencias que supone el modernismo, a fin de no caer en el desfasamiento generacional. Y lo hacen mayoritariamente a partir de incorporar soluciones epidérmicas que en nada afectan a la estructura tradicional. De entre estas soluciones decorativas, y en lo que a revestimiento mural de refiere, la técnica del esgrafiado es una de las que goza de mayor popularidad, no sólo por sus múltiples posibilidades de adaptación y diseños, sino también por su coste poco elevado en comparación con otros revestimientos decorativos –piedra natural, cerámica vidriada, etc.

El esgrafiado es una técnica decorativa de larga tradición en Barcelona, muy apreciada y utilizada desde tiempos atrás. Tal y como lo entendemos técnicamente en la actualidad, este método de revestimiento mural surge en la Florencia del Quattrocento, con la finalidad de embellecer las fachadas de edificios de diferente tipologías –no solamente de palacios nobles, como podría pensarse. Pero no es hasta medianos del siglo XVII cuando la técnica se introduce en Cataluña, y con especial profusión en Barcelona. Durante el siglo XVIII, el esgrafiado alcanza unos niveles de uso y calidad muy altos, es el llamado "esgrafiado setecentista". Los temas decorativos que suelen utilizarse son de gusto clasicista, ya sean estructuras y elementos provenientes de la arquitectura –hornacinas, frontones, columnas, pilastras, cariátides, etc.–, como motivos figurativos independientes o formando parte de escenas alegóricas o galanes. Espléndidos ejemplos de este fenómeno son las fachadas de las Casas Gremiales de los Veleros (1758-1763) y de los Revendedores (1685; 1781, esgrafiados), o del Palacio Moxó (1770). Durante buena parte del siglo XIX, el esgrafiado cae prácticamente en desuso, y se impone la moda de los estucados lisos o imitando almohadillados, y de las terracotas figurativas. Pero la voluntad de recuperación de algunas técnicas decorativas del pasado surgida a finales del siglo XIX con el modernismo, sitúa al esgrafiado –junto con la forja, la vidriera o la cerámica– como una opción recurrente para la ornamentación de las superficies murales.

En el modernismo, el esgrafiado presenta varias diferencias respecto al del siglo XVIII. En primer lugar, este método de revestimiento logra traspasar sus límites del exterior, es decir, de la fachada, para ser incorporado al interior de los edificios de viviendas. Los espacios concretos más habituales en que se utiliza son aquellos de uso común entre los vecinos: el vestíbulo de entrada, el patio de luces y la escalera vecinal. La concepción de los diseños sobre el muro también adopta sus propias disposiciones, siendo la conocida como "a modo de tapiz" la más característica de todo el modernismo. Esta concepción de los diseños aplicados sobre la pared consigue transmitir una continuidad sin barreras tectónicas, como "ilimitada", y con un fuerte sentido textil, casi como un tapiz. A parte, también encontramos esgrafiados a modo de plafones, cintas –o cenefas–, enmarcados, y otras disposiciones más libres, como son las de a modo de galería o escenas sin enmarcar. El cambio más significativo que experimenta el esgrafiado en el modernismo es, sin duda, el de los repertorios ornamentales. Como sucede con la mayoría de las diferentes técnicas decorativas, a través del esgrafiado se representa el tema favorito de este periodo artístico, que es el de la Naturaleza. El rico mundo de la flora, con su amplia variedad de flores, hojas y frutos, se hace patente en buena parte de los conjuntos decorativos esgrafiados. También, aunque en menor medida, el de la fauna, que utiliza mayoritariamente el género de los insectos para representarlos siempre en entornos también florales. Finalmente, encontramos otros subgéneros como son el animalario fantástico, la figura humana y las alegorías, y las formas geométricas.

En definitiva, el esgrafiado funciona como una solución que aporta belleza, vistosidad y riqueza ornamental a los edificios del modernismo, y esas cualidades resultan imprescindibles, no para presentar una arquitectura monumental que persigue la sublimación de la categoría social de sus propietarios,

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 679-688 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4. Fachada de la Casa Florentí Sánchez (J. Pérez Terraza, 1896-1898).

sino sencillamente para complementar una arquitectura doméstica que encuentra en la expresión formal de los elementos aparentes el medio más atractivo para captar inquilinos y compradores.

Una cuestión que no debemos olvidar es que una de las características intrínsecas de los arquitectos modernistas –y también de los maestros de obras– es su afán por intervenir en el diseño, o idea general, de casi todos los elementos que integran el proyecto, ya sean exteriores, interiores, o de concepción exenta. El diseño de los esgrafiados no es una excepción, y sabemos que muchos de ellos nacen de la mesa de trabajo de estos profesionales. Algunas otras veces encontramos esgrafiados de diseño más estandarizado, composiciones recurrentes que los talleres de estucadores suelen proporcionar a los encargados de las obras según sus gustos y preferencias.

Echando un vistazo a las autorías de los proyectos arquitectónicos llevados a cabo en buena parte del Ensanche entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, nos damos cuenta que, no solamente muchos de ellos llevan la firma de un maestro de obras, sino que en muchas ocasiones encontramos como una misma serie de nombres se va repitiendo a menudo. Entre todos ellos, nosotros queremos hacer especial referencia a dos de estos profesionales en particular, por diferentes motivos. Primero, por el abundante uso que hacen de la técnica del esgrafiado en sus prolíferas trayectorias. También porqué, precisamente gracias a ese cuantioso uso del esgrafiado, pueden generar un cierto impulso del mismo en los programas decorativos de las obras de sus colegas. Y finalmente, por las diferentes tendencias estilísticas que representan entre ellos y los esgrafiados en

muchos de sus proyectos. Los dos maestros de obras a los cuales nos referimos son Josep Graner y Josep Pérez Terraza, dos figuras de la arquitectura que ejemplifican muy bien la elaboración de proyectos casi de manera industrial.

La actividad profesional de Josep Graner i Prat (Casserres, Berguedà, 1844-1930) es poliédrica, y se dilata a lo largo de muchas décadas. Obtiene el título de maestro de obras en 1872, y casi toda su obra arquitectónica se reparte entre Barcelona y la cercana localidad de Montcada i Reixac. Y es que en este segundo municipio Graner ejerce de asesor urbanístico entre 1880 y 1915, regulando su crecimiento urbano –que no para de crecer debido a la llegada del ferrocarril en 1854– y siendo el autor de muchos chalets de veraneo, la mayoría de ellos hoy en día derribados. Sus proyectos en Barcelona, en cambio, responden básicamente a la tipología de edificios de viviendas entre medianeras, muchos de ellos en la periferia del Ensanche, pero también en los barrios de la Barceloneta o de Gracia.

Al repasar todo el catálogo de la obra de Graner, vemos una clara evolución de los cánones estéticos que imperan en cada década, hecho que podemos extrapolar a sus mismos esgrafiados. Desde una arquitectura de concepción neoclásica, propia de los maestros de obras ochocentistas; pasando por el periodo modernista, en que los elementos historicistas y florales suelen sobreponerse en las fachadas en un intento de romper con la rigidez clásica y dotar los edificios de mayor libertad compositiva y colorismo; hasta desembocar en una nueva simplificación de las formas y la ornamentación en la segunda década del siglo XX, en sintonía con la estética noucentista.

Si nos referimos a la utilización del esgrafiado, el periodo más brillante en la carrera de Josep Graner es sin duda la del modernismo, pues es cuando deviene más cuantiosa. Por lo general, la tendencia estilística que estos suelen adoptar es la del Art nouveau, aunque en los esgrafiados de Graner encontramos una buena variedad de gustos e influencias.

Uno de los primeros proyectos arquitectónicos en Barcelona donde este maestro de obras incorpora esgrafiados es la Casa Teresa Faner (calle Valencia, 570; 1901-1902). Para revestir la parte central de la fachada, Graner dispone unos diseños a medio camino entre los plafones y los tapices, de marcado carácter vegetal y concepción realista, y que incluyen tallos de formas sinuosas y medallones con flores comunes. Para el coronamiento, en cambio, se decanta por una sencilla cenefa a base de ramilletes de líneas esquematizadas que poco tienen que ver con los motivos anteriores. También se esgrafía en grandes dimensiones "any 1902", en clara referencia a la fecha de finalización del edificio –una práctica muy habitual para los coronamientos con esgrafiados o con aplicaciones escultóricas.

Los esgrafiados exteriores del conjunto de Casas Sala-Sagristà-Sabata (calles Enric Granados, 96-98/Córcega, 246-248; 1900-1904) ocupan toda la superficie mural lisa. Según la parte de la calle donde dan, los esgrafiados adoptan un cromatismo de fuertes tonalidades magentas, o de azulados más apagados. Todos ellos muestran unos mismos diseños, dispuestos a modo de tapiz, muy tupidos y densos, y basados en unas recreaciones vegetales de líneas vigorosas y dinámicas, muy del gusto del Art nouveau. Los tallos adoptan una gran variedad de formas, y entre los motivos vegetales distinguimos la flor del clavel, representada de manera sintetizada. Para el coronamiento semicircular del chaflán, el plafón esgrafiado también muestra una compleja recreación vegetal, aunque la presencia de un jarrón central y de varias espigas de trigo le aportan un cierto gusto clasicista. Aquí también se esgrafía el año de finalización de la finca, aunque con unas medidas mucho más inferior que en el caso anterior citado.

Un caso curioso de esgrafiado en la obra de Josep Graner lo encontramos en el barrio de la Barceloneta. Para las fachadas de las Casas Josep Magret (calle Atlántida, 47; 1900) (fig.1 y 2) y Josep Torras (calle Baluard, 6; 1900) se usa el mismo diseño a modo de tapiz, aunque en cada una se coloca en una direccionalidad distinta, con una diferencia de 90°. De nuevo se tratan de recreaciones vegetales, estructuradas por sinuosos tallos, y con abundantes hojas lobuladas y flores cercanas al aciano. Estas actuaciones decorativas en las fachadas de modestas casas de viviendas, situadas en los barrios de la ciudad antigua, debemos entenderlas como "operaciones de maquillaje" para actualizarlas según la moda del momento, hacerlas más atractivas, y a la vez transformar y embellecer el paisaje urbano de una ciudad como Barcelona, que en ese momento ya aspira a devenir europea, moderna y cosmopolita.

Figura 5. Detalle de la Casa Florentí Sánchez (J. Pérez Terraza, 1896-1898).

Aunque no siempre es así, muchas composiciones esgrafiadas en las fachadas de Graner son, como hemos visto, tupidas y con mucha densidad de motivos representados. Uno de los casos que mejor ejemplifica el nivel máximo de densidad esgrafiada es el de la fachada de la Casa Cosme Toda (calle Viladomat, 84; 1905, proyecto). Toda la superficie trabajada recrea una planta enredadera de marcada verticalidad, y con abundante profusión de tallos y follaje. Este caso también nos muestra una clara sugestión a superficie entapizada, pues el diseño esgrafiado transmite unas connotaciones directamente ligadas con lo textil y lo bordado.

En lo que a las actuaciones con esgrafiados en el interior de los edificios se refiere, la obra de Josep Graner también ofrece diferentes casos según la cantidad y calidad de superficie esgrafiada, como también de la originalidad de los diseños que representan. Mientras que por ejemplo el vestíbulo de entrada de la Casa Estanislau Riu (calle Aragó, 231; 1909-1910) ofrece una cenefa lateral de diseño vegetal muy estandarizado –la encontramos repetidamente en muchos otros vestíbulos del Ensanche–, el conjunto del vestíbulo de la Casa Pau Martí (calle Aribau, 105; 1906, proyecto) es altamente interesante y único. Aquí, buena parte de la superficie mural lateral se reviste con una gran recreación vegetal a semejanza de un rosal, dispuesto a modo de galería. Vemos como se establece un interesante juego de enredos y superposiciones entre las ramas, tallos, hojas y flores de rosal, haciendo de esta técnica aplicada la gran protagonista de todo el espacio interior.

Así mismo, las gemelas Casas Joan Lladó (ronda Sant Antoni, 45-47; 1906-1908) nos ofrecen sendos vestíbulos de entrada que ejercen de buenos iconos de lo que representa la integración de las artes aplicadas en el modernismo (fig.3). Aunque en la actualidad cada uno de los vestíbulos luce distinto cromáticamente debido a diferentes criterios de restauración, ambos espacios conservan la esencia de lo que fueron a principios del siglo XX. En ellos vemos como las superficies murales se revisten de cerámicas vidriadas en el arrimadero, esgrafiados en la parte central, yeserías en las escocias, y un gran lienzo pictórico en el techo. A parte, también encontramos elementos artísticos en las puertas de entrada con forma de vidrieras, metalistería y elementos de ebanistería. El conjunto forma un todo muy integrador, donde todas las artes gozan de un protagonismo muy igualitario. Si nos fijamos en la composición esgrafiada, se resuelve a modo de galería, con sus correspondientes pilares/columnas, antepechos y entablamentos, todos enmarcando flores de margarita, tallos y follaje variado.

La exuberancia decorativa de los vestíbulos de entrada de Graner difícilmente la vemos correspondida en los patios de luces o escaleras de vecinos, donde los esgrafiados suelen ser más sobrios y escasos. Queremos citar aquí el ejemplo de la Casa Josep Padró Bujons (calle Mallorca, 172; 1903, proyecto), en que las cuatro paredes del diáfano patio de luces se complementan con enmarcados, cenefas y plafones de diseño floral y estandarizado.

A partir de la segunda década del siglo XX, las formas de la arquitectura y de las artes decorativas de Josep Graner evolucionan hacia un clasicismo que, aunque mantiene un cierto grado de suntuosidad, se conecta ya perfectamente con los gustos imperantes del noucentisme. A modo de últimos ejemplos, los esgrafiados interiores de las Casas Antonia y Manuel Maucci (calle Mallorca, 166-168; 1919) nos muestran una serie de plafones, enmarcados y composiciones a modo de galería, formados a partir de motivos claramente clasicistas –medallones, guirlandas florales y perladas, coronas de laurel, jarrones, copas, etc.

Estrictamente contemporáneo a Josep Graner –obtienen el título de maestros de obra en el mismo año 1872–, Josep Pérez Terraza (Mérida, 1852-Barcelona, 1906) es, sin

lugar a dudas, el maestro de obras más prolífico en proyectos arquitectónicos de todo el Ensanche barcelonés. Su obra es muy poco unitaria estilísticamente, y los diseños de los esgrafiados que utiliza para revestirla así lo demuestran. Durante los últimos años del siglo XIX lo vemos emprando básicamente esgrafiados con repertorios ligados al eclecticismo, y lo hace de manera cuantiosa y reiterativa. Pérez Terraza es uno de los precursores de unir en el Ensanche los parámetros de la arquitectura de gusto ecléctico con el uso de los esgrafiados de manera monumental, convirtiendo muchas veces estos últimos en los protagonistas absolutos de las decoraciones de fachadas e interiores. Con el cambio de siglo, empieza su evolución hacia las formas del Art nouveau, introduciendo en sus repertorios los recurrentes motivos vegetales, sinuosos y preciosistas. Aun así, al mismo tiempo también encontramos diseños de gusto más clasicista, lo que nos demuestra su empeño en seguir siendo ecléctico, ofreciéndonos una amplísima variedad de composiciones esgrafiadas, ya sean de repertorios estandarizados, como de soluciones más singularizadas. Su obra, de todas formas, no nos permite ver una evolución más allá del modernismo, pues muere en una fecha muy temprana, en 1906.

Las muestras que nos ofrece la obra esgrafiada de Pérez Terraza antes de llegar al siglo XIX son, como hemos dicho, de líneas eclécticas y bastante ligadas aun a las concepciones academicistas. Uno de los motivos de los que más éxito goza en los repertorios decorativos es el de la cruz andina –con sus distintas versiones según el número de "dientes" o peldaños entre las astas, y la pequeña forma cuadrangular de su interior–, y Pérez Terraza no es indiferente a este hecho. Siempre dispuesta a modo de tapiz, vemos dos versiones diferentes de cruz andina en las fachadas de las Casas Jaume Sahís (calle Ausiàs March, 52; 1896-1897) y Antoni Gibert (calle Balmes, 90; 1896-1897), entre otros casos. En el segundo de estos ejemplos, a parte del tapiz, también vemos en la superficie de la última planta unos interesantes plafones con sendas recreaciones vegetales a base de follaje poco realista.

Contemporáneo a estos dos proyectos, queremos destacar también el conjunto esgrafiado de la fachada de la Casa Florentí Sánchez (calle Bailén, 107; 1896-1898) (fig.4). De nuevo aquí, para dar plasticidad a un edificio de aspecto académico, se disponen tres plafones esgrafiados a lo largo del eje central. En los dos principales encontramos de nuevo recreaciones vegetales con hojas de acanto, palmitas y medallones centrales –el interior del primero de ellos contiene una cabeza humana de perfil, posiblemente de una dama. Es el plafón del coronamiento el que transfiere el toque original al conjunto. En el interior de otro medallón circular se esgrafía la figura híbrida de una bestia fantástica: a un cuerpo de caballo se le añade una cabeza y cuello de dragón –con una larga lengua–, y alas de formas vegetales (fig.5). Dicha representación es habitual en la Barcelona de fin de siglo, ya que el mundo de los seres fantásticos y mitológicos es una constante en la iconografía del imaginario visual del modernismo.

Es justo con el cambio de siglo cuando en los esgrafiados de Pérez Terraza empezamos a encontrar unas manifestaciones estilísticas ligadas directamente con el Art nouveau, donde las líneas sinuosas y los motivos vegetales son los principales protagonistas. Aun así, nuestro maestro de obras no abandona por completo las concepciones eclécticas en sus obras.

Si nos fijamos en el coronamiento de la Casa Jaume Sahís (calle Aragó, 131; 1901-1903), vemos como la superficie del interior de los arcos recto-lobulares se reviste con un esgrafiado totalmente vegetal. Se trata de una recreación a base de gran cantidad de tallos, de formas coup de fouet, con hojas, posiblemente de trébol, y flores de pétalo ancho, posiblemente amapolas. Aunque se trata de una única gran recreación vegetal, en el centro de cada arco se dispone un motivo con forma de jarrón achatado, de donde brotan los tallos. El jarrón del arco central también sirve como cartela para esgrafiar en su interior el año final de las obras (1903).

Otra de las Casas Jaume Sahís (calle Bruc, 127; 1900) es la que nos ofrece el conjunto de esgrafiados posiblemente más interesantes de toda su obra. Por toda la fachada de este edificio se disponen plafones esgrafiados con originales diseños vegetales. Los de la parte superior muestran grandes ramilletes a base de sinuosos tallos, hojas de helecho y flores de lirio de concepción bastante realista. Los muros de las cuatro plantas centrales se recubren con diferentes plafones, pero muy parecidos entre ellos, todos con recreaciones vegetales fantasiosas. A partir de largos

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 679-688 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figuras 6. Fachada de la Casa Jaume Sahís (J. Pérez Terraza, 1900).

Figuras 7. Pared del vestíbulo de la Casa Jaume Sahís (J. Pérez Terraza, 1900).

tallos, se crean unos encuadres que ocupan buena parte del propio plafón. También incluyen distintos motivos florales de gran originalidad y fantasía, con corolas de pétalos muy decoradas. El vestíbulo de entrada también se decora con profusión de esgrafiados. Las paredes laterales del primer gran espacio contienen una misma escena esgrafiada de gran fantasía e impacto visual: una inmensa ave, posada sobre unas ramas, se dispone a devorar una planta. Posiblemente se trata de un ave fénix, pues su cuello es muy largo y delgado, y sus garras y pico afilados, como es habitual en las representaciones de este ser mitológico, y muy especialmente en la simbología de la Renaixença y del modernismo. La planta que se come el ave pertenece a una cenefa de recreaciones vegetales a base de hojas, flores y capullos de diente de león. En un segundo especio del vestíbulo, en cambio, se dispone un sencillo esgrafiado en tapiz con flores estándar.

De la vertiente más Art nouveau del esgrafiado de Pérez Terraza encontramos muchos otros ejemplos. Nosotros queremos mencionar las fachadas y los vestíbulos de entrada de las Casas Esteve Parera (calle Aribau, 152; 1903-1905) y Antoni Masana (calle Aribau, 188; 1905). Vemos recreaciones vegetales de marcada verticalidad, y la línea sinuosa de los tallos y la abundante presencia floral son las protagonistas. El vestíbulo de otra de las Casas Esteve Parera (calle Aribau, 150; 1906-1907) merece un comentario a parte. Y es que en las paredes laterales de este espacio de recibimiento se esgrafía un paisaje natural protagonizado por las figuras de dos grandes pavos reales. Este animal resulta representado muy frecuentemente a través de varias técnicas decorativas del modernismo en Ca-

taluña, en la mayoría de casos como alegoría de la Belleza, llegando hasta a convertirse en un símbolo de este movimiento cultural –como sucede también en Inglaterra y su Aesthetic movement. En este vestíbulo, aunque los pavos se representan con las colas plegadas, estas son el principal foco de atención, ya sea por su longitud y frondosidad, como por los motivos en forma de ojo tan característicos en ellas.

Para concluir con la obra del maestro Josep Pérez Terraza y sus esgrafiados, queremos fijarnos en aquellos que, aunque pueden considerarse de gusto Art nouveau, presentan connotaciones bastante clasicistas, por lo que encontramos, una vez más, una intención de eclecticismo.

La Casa Frederic Vallet Xiró (calle Mallorca, 207; 1906) ofrece en su exterior e interiores comunes un conjunto de esgrafiados altamente interesantes. Mientras que en la superficie inferior de las tribunas se esgrafían unas recreaciones vegetales conformadas por follaje sinuoso y flores muy estandarizadas, el vestíbulo de entrada ofrece unos diseños mucho más originales. Todos los tramos de las paredes laterales presentan escenas con diversas recreaciones vegetales y la doble figura de una grulla coronada –ave gruiforme de la familia de las Gridae y que habita en la sabana africana. El elemento más característico de este animal es precisamente su cresta en forma de corona, por lo que se podría llegar a confundir con un pavo real. Entre la vegetación, vemos los mismos motivos que en la tribuna, a parte de una gran guirlanda de abundante follaje y flores de rosa, y cenefas más fantasiosas. En general es una escena que transmite al espacio cierta elegancia y suntuosidad. Para la escalera de vecinos se dispone una cinta con motivos vegetales en su interior, la cual recorre todo los tramos del techo, y su diseño es muy común en otros edificios de viviendas. El patio de luces presenta unos esgrafiados a base de guirlandas de follaje y flores de adelfa, de gusto muy clasicista.

Un último caso es el de los vestíbulos de entrada de las diferentes Casas Dolors Xiró (chaflán de las calles Enric Granados, 22-28 y Valencia, 203; 1902-1904). Buena parte de la superficie de sus paredes laterales se ve cubierta por un esgrafiado que combina diferentes disposiciones. Vemos grandes cenefas a base de recreaciones vegetales fantasiosas, y que incluyen hojas de castaño y flores de lirio y margarita. Toda la parte central de la pared muestra un fondo estriado, y repartidas sobre este, hojas de platanero y medallones vegetales. Es precisamente por el fondo estriado que el conjunto transpira un aire clasicista importante, a la vez que lo dota de elegancia y plasticidad.

CONCLUSIONES

Este recorrido por los esgrafiados en los proyectos de los dos maestros de obras más prolíficos de la Barcelona del modernismo nos permite entender la magnitud que adquiere esta técnica de decoración mural en la arquitectura del momento. Ambos profesionales la utilizan con el fin de transmitir más monumentalidad y plasticidad al edificio, a la vez que como reclamo visual para transferir a las casas un cierto lujo. A parte, los diseños de los que se sirven van desde lo que podemos considerar como más exclusivo o singular, hasta los repertorios más estandarizados y que pueden encontrarse en muchísimas otras casas de viviendas. Josep Graner y Josep Pérez Terraza no son, de todas formas, los únicos maestros de obras que usan habitualmente el esgrafiado en sus proyectos. Nombres como los de Isidre Reventós y Amiguet, Maurici Augé y Robert, o Josep Masdéu y Puigdemasa, son algunos de los profesionales de este rango en cuya obra, el esgrafiado toma un papel destacado y predominante.

BIBLIOGRAFÍA

ARAGÓ Y CABAÑAS LL.Mª. (1998). El creixement de l'eixample. Registre administratiu d'edificis. 1860-1928. Barcelona.

BASSEGODA Y NONELL J. (1972). Los maestros de obras de Barcelona. Barcelona.

FIGUERAS L. (2009). "L'arquitectura dels mestres d'obres a l'Eixample de Barcelona". En L'Eixample. Gènesi i Contrucció. Barcelona, pp. 13-34.

LACUESTA R. (2003). "El nivel dels modernistes menors". En El modernisme. A l'entorn de l'arquitectura. Barcelona, pp. 121-138.

PIFARRÉ D. (2016). Els esgrafiats del modernisme a Barcelona. Obres i repertoris ornamentals. Barcelona, tesis inédita hasta la fecha.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL PUERTO COMO ESPACIO DE REPRESENTACIÓN Y RECREO DE LA BURGUESÍA DE ENTRE SIGLOS: EL CASO DE ALICANTE (1890-1925)

THE HARBOUR AS REPRESENTATION AND RECREATION AREA FOR THE BOURGEOISIE BETWEEN THE XIXTH AND THE XXTH CENTURY: THE CASE OF ALICANTE (1890-1925)

Pablo Sánchez Izquierdo

Pablo Sánchez Izquierdo, Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, pablo.sanchez@uv.es

RESUMEN

Normalmente los espacios de representación burguesa han estado relacionados con los centros urbanos. Estas zonas se reformaron gracias al desarrollo de la industria pero se mantuvieron geográficamente alejadas de los emplazamientos fabriles.
Sin embargo, la zona mediterránea permite estudiar estos lugares de representación desde una nueva perspectiva que contemple la relación directa entre la ciudad y el mar como motor económico de desarrollo y enclave de intercambios culturales. En este trabajo presentamos el caso particular de Alicante, en cuyo puerto se erigieron las residencias más modernas, así como el Casino y los negocios del gusto de la burguesía. También las fiestas más importantes se desarrollaron en el paseo marítimo, como las recepciones oficiales o las batallas de flores.
Evidentemente, todo esto constituyó un tema recurrente para la creación artística, pues numerosos pintores establecieron sus estudios cerca de las dársenas y representaron en sus obras la vida burguesa a orillas del Mediterráneo mientras que escritores como Gabriel Miró o Carmelo Calvo enmarcaron sus narraciones en la zona portuaria alicantina.

Palabras clave: Alicante, Puerto, Representación, Burguesía, Cultura, Sociedad

ABSTRACT

Normally, the bourgeoisie representation spaces have been related to the city centers. These zones were reformed as a result of the industry development but remained geographically separated of the factories.
However, the Mediterranean zone allows us to revise these representation spaces from a new perspective which studies the direct relationship between the city and the sea as an economic engine and a cultural exchanges enclave. In this paper, we present the particular case of Alicante, in which harbor the bourgeoisie built its houses, the Casino, and some modern stores. The most important celebrations were also developed in the maritime promenade, as the official receptions or the flowers battles.
Obviously, all of this constituted a recurring theme for the artistic creation. Many painters built their workshops near from the docks and represented in their paintings the work and the life in the port. Also, some writers as Gabriel Miró or Carmelo Calvo based their stories in the harbor of Alicante.

Keywords: Alicante, Harbor, Representation, Bourgeoisie, Culture, Society

1. INTRODUCCIÓN. LAS CIUDADES-PUERTO

Entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX la gran mayoría de puertos españoles experimentó una mejoría en sus instalaciones gracias a la Ley de Puertos de 1880, que clasificaba las dársenas en tres grupos: de interés general, de primer orden y de segundo orden. Evidentemente, los fondeaderos que lograron una mejor clasificación pudieron mejorar sus instalaciones para facilitar las actividades comerciales de los buques atracados en sus muelles, lo que a su vez reportó amplios beneficios para el desarrollo urbanístico de la ciudad. Así, los muelles que antaño habían constituido zonas poco cuidadas dentro de los entramados de las ciudades, pasaban a convertirse en la fachada principal de las mismas.[1]

Obviamente, en aquellas zonas donde el puerto se hallaba estrechamente ligado al centro de la población las mejoras en el trazado urbano fueron más evidentes que en

las poblaciones en las que las dársenas se encontraban alejadas de los núcleos de las ciudades. Este hecho se vio además acrecentado en las localidades que contaban con un puerto de dilatada dedicación a actividades comerciales, donde el gran desarrollo de sus zonas marítimas propició la aparición de nuevos complejos residenciales construidos a lo largo de jardines y paseos peatonales. Así pues, las mejoras de los puertos facilitaron la transformación de las parcelas urbanísticas colindantes a ellos, haciendo de estos espacios lugares atractivos para el esparcimiento de la sociedad burguesa que, además de dedicarlos para su recreo y divertimento, comenzó a apropiarse de ellos como lugares de representación a través de la construcción de lujosas residencias en sus aledaños.

De este modo, la población instalada en los alrededores de las dársenas de las ciudades marítimas se benefició de las condiciones privilegiadas que ofrecían los emplazamientos portuarios, como la llegada de mercancías, el intercambio cultural, la suavidad del clima y la posición medianamente alejada del trasiego del centro urbano que hacía de la zona un lugar apropiado para el esparcimiento y el paseo.

En el contexto español fueron bastantes las ciudades-puerto que durante el entresiglos experimentaron un notable desarrollo urbanístico de sus fachadas marítimas, como los paseos de Pereda y Castelar en Santander, la avenida del Puerto de La Coruña, el barrio de la Magdalena de O Ferrol, el parque de San Telmo de las Palmas de Gran Canaria, o los entornos portuarios de Gijón y Bilbao por citar sólo algunos ejemplos.[2]

Por otro lado, el contexto mediterráneo español nos ofrece la posibilidad de estudiar este fenómeno de mejora urbana asociada al desarrollo de las zonas portuarias en grandes ciudades como Barcelona, pero también en otras donde el estudio de la vida burguesa asociada a la corriente artística y cultural del modernismo constituye un tema de trabajo aún por desarrollar, como Melilla, Tarragona, Málaga, Mahón, Cartagena o Alicante.

Esta última urbe no ha sido estudiada como modernista, si bien su zona marítima se convirtió en el espacio de recreo y representación para la burguesía local del entresiglos. Además, en su puerto se erigieron las residencias más modernas del momento y aparecieron locales del gusto de la burguesía. También las fiestas más importantes se desarrollaron en el paseo marítimo, como las recepciones oficiales o las batallas de flores. Evidentemente, la fachada marítima de la ciudad se convirtió en un tema recurrente para la creación artística: numerosos pintores establecieron sus estudios muy cerca de las dársenas y representaron en sus obras el trabajo y la vida burguesa a orillas del Mediterráneo; y escritores como Gabriel Miró enmarcaron sus narraciones en la zona portuaria alicantina.

2. EL PUERTO DE ALICANTE EN LA HISTORIA DE LA CIUDAD

Al abordar el tema de las transformaciones urbanas de Alicante, resulta imposible pasar por alto la importancia del puerto a lo largo de la historia de la ciudad. Sin entrar en detalles ni en polémicas en torno a los primeros pobladores de la zona geográfica en la que se asienta la urbe actual, debe destacarse que desde la ocupación islámica de la Península Ibérica, *Medina Laqant* ya era conocida por sus astilleros de los que se decía que servían para construir "naves para largos viajes y barcazas". Con la dominación cristiana, la importancia del puerto fue consolidándose y la ciudad obtuvo toda suerte de favores mercantiles de reyes como Alfonso X, quien conquistó la ciudad en 1248 y eximió de pago de ancoraje en Alicante a todo navío natural de la ciudad en 1252. Constituido como principal salida de la Corona de Castilla hacia el mar y considerado como "uno de los mas sennalados que ha en Espanna", el puerto de Alicante dotó de gran prosperidad económica, mercantil y militar a la ciudad. De este modo podemos afirmar que el comercio marítimo contribuyó al crecimiento de la urbe hasta el punto de que en 1490 el rey Fernando II de Aragón otorgase a Alicante el título de ciudad.

El interés por el puerto por parte de los monarcas fue continuado a lo largo de la historia, sucediéndose las reformas en sus instalaciones a partir del último cuarto del siglo

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 689-698 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura1. Vicente Bañuls Aracil, *Monumento a Canalejas* (1914). Fotografía del autor.

XVI con el fin de reforzar el papel comercial y militar de Alicante, como la construcción del *Fuerte de San Carlos* en 1691. Así pues, se conocen proyectos de obras y ampliaciones del recinto marítimo desde el último cuarto del siglo XVI hasta propuestas de amurallamiento entre el puerto y la urbe de los siglos XVII y XVIII que ponen de manifiesto la necesidad de proteger la principal fuente de riqueza de la ciudad.[3] Igualmente, con el paso de los años, los diques alicantinos se asociaron al poder de la ciudad y en sus entornos aparecieron los edificios más representativos del momento como la Casa Consistorial (1699-1780) o el Consulado Marítimo y Terrestre (hacia 1795).[4]

No cabe duda de que el desarrollo de la ciudad a lo largo de la historia estuvo estrechamente ligado al afianzamiento del puerto que, de este modo, condicionó las reformas que se acometieron en una urbe que crecía en los terrenos contiguos a los muelles. No obstante, la manera de valorar el puerto desde la Edad Media hasta el siglo XVIII como plaza militar y comercial distó bastante del modo en el que la burguesía se apropió del espacio a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Para comprender este cambio de función de la zona marítima es fundamental valorar cómo los planteamientos urbanísticos militares que se habían aplicado al puerto desde hacía siglos comenzaron a quedar obsoletos, sobre todo tras la Guerra de la Independencia, debido al sesgo que estaban adquiriendo los enfrentamientos armados en toda Europa. De hecho, Alicante dejó de ser considerada plaza fuerte en 1858 y por Real Decreto de Isabel II comenzó el derribo de las murallas. Esto facilitó que la ciudad comenzase a crecer y a expandirse y a su vez provocó que la zona portuaria perdiese la representatividad militar que durante tantos años había ostentado, quedando únicamente como zona para intercambios comerciales alejada de la vida cotidiana de la población alicantina.

3. LA BURGUESÍA, EL CAMBIO DE SIGLO Y EL PUERTO DE ALICANTE

Durante los años en los que el puerto mantuvo su importancia militar, la burguesía local se había asentado en zonas alejadas de los muelles, adquiriendo otros espacios más céntricos para establecer sus residencias y zonas de recreo. Como ejemplos del establecimiento de la burguesía en el centro urbano durante los años en los que el puerto todavía conservó su estatus de espacio de representación del poder militar, cabe mencionar algunas construcciones como el *Teatro Principal* (1847), el *Paseo de la Reina* (proyecto de 1825) y residencias como el *Palacio Salvetti* (1887).

La burguesía no se instalaría definitiva-

mente en la zona portuaria hasta finales del siglo XIX debido a dos razones: en primer lugar, el hecho de que el puerto hubiese sido a lo largo de la historia un emplazamiento comercial y militar había provocado que la burguesía ocupara otras zonas para su esparcimiento. Por otro lado, tras la demolición de las murallas, la idea de crear un paseo marítimo en el que establecer a las clases acomodadas se dilató durante todo el siglo XIX por las exigencias derivadas del trazado urbanístico heredado del recinto amurallado anterior.

De hecho, en 1895, el Arquitecto Municipal José Guardiola Picó relató en *Reformas en Alicante para el siglo* XX cómo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se había limpiado el paseo del Malecón, que hasta el momento se había sido un depósito de "toda clase de inmundicias" con "paseos estrechos y raquíticos entre mal llamados jardines". Gracias a su limpieza, la fachada marítima de Alicante pasó a ser "un paseo de carácter especial que encanta al forastero que por allí transita". Los progresos más notables en el urbanismo alicantino se lograron desde 1891, mejorando las principales arterias de la ciudad, pero también la zona marítima en la que aparte del paseo del Malecón se habían reformado la zona de la playa del Postiguet y sus balnearios (1890-1892), así como la antigua plaza de las Barcas (hoy plaza de Gabriel Miró) y el Paseo de Canalejas (1886-1908).[5]

Según Guardiola aún quedaban reformas por concluir en toda la ciudad, aunque se puede deducir de su tratado que la zona portuaria se encontraba en disposición de ser ocupada por una burguesía que paulatinamente se estaba apropiando de la fachada marítima de Alicante como espacio de recreo y representación. Sin ir más lejos, Inés Antón Daya sitúa en 1886 las primeras celebraciones burguesas en el puerto de la ciudad con motivo de las fiestas de la Virgen del Remedio. En estas fechas se decidió organizar veladas martítimas, un tipo de evento que consistía en lanzar al mar barcos ricamente decorados para el deleite de los espectadores.[6]

Este tipo de divertimento se extendería desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta los primeros años de la siguiente centuria y fue ilustrativo de la paulatina apropiación del puerto de Alicante por parte de la burguesía local para su esparcimiento. Así pues, en el año 1881 ya se había construido el *Casino* en los aledaños de los muelles, mientras que en 1911 se inauguraría el nuevo edificio de estilo árabe del *Real Club de Regatas*, que hasta 1909 había tenido su sede en una pequeña caseta a modo de palafito. Del mismo modo, los balnearios de la playa del *Postiguet* vivieron sus años dorados con el cambio de siglo. Es cierto que estas últimas instalaciones ya existían previamente y que la burguesía disfrutaba de ellas antes de las reformas acometidas en el puerto de la ciudad, pero el acondicionamiento de las dársenas propició la llegada de un mayor número de visitantes a los establecimientos para el baño, que reformaron sus fachadas tomando programas decorativos muy próximos a los historicismos y al *Art Nouveau*. Igualmente el mobiliario urbano comenzó a dar muestras de una paulatina renovación en consonancia con los estilos artísticos del momento y las distintas zonas de recreo se engalanaron con esculturas del artista local Vicente Bañuls (1866-1935) tales como el *Monumento a los Mártires de la Libertad* (1907), el *Monumento a Canalejas* (1914) o *Gratitud* (1918).

El caso particular del *Monumento a Canalejas* (Figura 1) es especialmente interesante para el desarrollo de la temática de este trabajo, pues fue erigido como muestra de la gratitud profesada por el pueblo alicantino al político gallego, que fue diputado en Cortes por Alicante (a través del distrito de Alcoy) desde 1891 hasta 1910. Desde su acta en el Congreso de los Diputados, José Canalejas (1854-1912) promovió distintas medidas para favorecer el desarrollo urbano y económico de Alicante, siendo quizás una de las más importantes el saneamiento y acondicionamiento de las dársenas de la ciudad para hacer de la zona espacio transitable, salubre y apropiada tanto para los trabajos tradicionales del puerto como para el desarrollo de la vida urbana. En muestra de la gratitud de Alicante hacia la figura del diplomático se formó una comisión encargada de promover el levantamiento de un monumento en su memoria

Figura 2. Joaquín Agrasot Juan, Puerto de Alicante (1875). MUBAG. Diputación Provincial de Alicante.

que, si bien en un principio se encomendó al escultor local Vicente Bañuls y al valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), acabaría siendo obra sólo del artista alicantino por razones que todavía se desconocen.[7]

El conjunto escultórico, más allá del homenaje a Canalejas que aparece representado en bronce, aglutina gran parte de los temas que abordamos en el presente trabajo. Por un lado, en el tratamiento de las figuras y de alguno de los relieves se aprecia la vinculación estética de Bañuls al modernismo. Por otro lado, el monumento es reflejo del sentir ciudadano ante el acondicionamiento del puerto tanto para las actividades marítimas como para el desarrollo de la vida burguesa en su entorno, pues los distintos grupos de figuras incorporan mensajes en torno a esta idea: en la parte posterior del monumento una madre señala a su hijo la palabra "gratitud" en señal del reconocimiento del pueblo alicantino a las labores de Canalejas; en el flanco izquierdo del conjunto se ubicó una alegoría en relieve sobre el saneamiento en la que de unos huesos humanos surgen dos bebés a cuyo lado una mujer desnuda se despereza entre flores y frutas como símbolo del renacer del puerto de la ciudad; en el costado derecho se colocó un relieve alegórico del comercio con un pescador acompañado de sus utensilios de trabajo, el caduceo de Mercurio y representaciones de un faro y del trabajo de los operarios en las dársenas. Por último, y coronando el conjunto, una figura masculina teje una red de pesca.

Por otro lado, conforme avancen los años el puerto se convertirá en el lugar predilecto para la celebración de todo tipo de festividades, pues a las ya mencionadas veladas nocturnas cabe añadir las batallas de flores, que poblaban el entorno del malecón de vistosas carrozas; o las recepciones oficiales, como la ofrecida al rey Alfonso XIII en 1911 y en la que se inauguró el *Real Club de Regatas* de estilo neoárabe, el recinto de *Tiro de Pichón*, cuyos pabellones eran de marcado estilo modernista, y se pasó revista a las tropas en los aledaños del muelle de Poniente bajo un templete de inspiración *Art Nouveau*.

No cabe duda de que el entorno del puerto se había convertido en una de las zonas predilectas para el recreo de las clases acomodadas de la ciudad que comenzaban a demandar establecimientos que para su esparcimiento más allá del *Casino* o el *Real Club de Regatas*, instituciones a las que únicamente tenían acceso quienes pudiesen pagar una cuota de socio. Por esta razón, a partir de

1890 comenzaron a aparecer negocios y espectáculos accesibles a gran parte de los transeúntes de la zona. De entre todos ellos cabría mencionar el *Teatro de Verano* (1900), numerosas tómbolas y alguna tienda del gusto de la burguesía como el Salón Rivera (hacia 1897), donde se comerciaba con piezas artísticas y objetos japoneses y chinos.

Es evidente que esta zona se convirtió en un lugar idóneo para el desarrollo de la vida burguesa, por lo que fueron muchas las familias que trasladaron sus residencias a la zona en busca de una mayor visibilidad social, así como de los beneficios de vivir cerca del mar. Por esta razón, desde finales del siglo XIX comenzarán a aparecer residencias burguesas como la *Casa Alberola* (1894), de José Guardiola Picó o el *Palacete Bardín* (1901), de Enrique Sánchez Sedeño. Por otro lado destacaron residencias como el *Edificio Esquerdo* (1903), de Enrique Sánchez Sedeño o la *Casa Caturla* (hacia 1906), de autor desconocido pero de un carácter modernista indiscutible. Ambas, pese a no erigirse en la fachada marítima de Alicante, fueron construidas en la Rambla de Méndez Núñez, un lugar de paso obligado para todo aquél que quisiera acceder al puerto desde el centro de la ciudad.

Este interés por trasladarse a residir a la zona de los antiguos muelles se prolongó hasta los años veinte y favoreció que en la fachada marítima se pudiese observar un amplio abanico de propuestas estilísticas desde el eclecticismo hasta la arquitectura afrancesada, pasando por el *Art Nouveau*. Ejemplo de ello son las casas *Lamaignere* (1917) y *Carbonell* (1925), ambas de Juan Vidal Ramos y elementos indisociables del imaginario popular alicantino que contribuyeron a hacer de la zona un reclamo turístico promovido desde las guías de la ciudad.

4. EL TURISMO Y LA PROMOCIÓN DE LA ZONA PORTUARIA

En prácticamente todos los libros de visita publicados para el turista se incide en la belleza del paseo del malecón, ya conocido en aquella época como Explanada de los Mártires. Por esta razón no es de extrañar que prácticamente todos los hoteles construidos entre 1886 y 1900 en la ciudad se ubicaran en su fachada marítima, como el *Roma y Marina* o el *Iborra* (ambos construidos hacia 1896), "(…) desde cuyos balcones se divisan espléndidos panoramas marinos".[8]

Poco a poco, en estas guías se comenzaría a anunciar el paseo de los Mártires como una zona de recreo, así como algunos de los establecimientos emplazados en la zona. Así pues, en un indicador turístico de 1900 se recomendaba visitar tanto el *Casino* como los cafés del malecón por sus vistas al mar,[9] mientras que en 1909 se afirmaba que la ciudad contaba con "(…) hermosos paseos junto al mar que rivalizan con los más famosos de orillas del Mediterráneo, con pintorescos alrededores, motivo de excursiones interesantes (…)".[10] Todo esto hacía del paseo de los Mártires la zona más visitada de la ciudad por parte de "(…) casi la totalidad de los habitantes de esta hermosa tierra levantina ".[11]

No cabe duda de que la zona portuaria alicantina, además de servir como espacio de recreo y residencia a los habitantes de la ciudad, se había convertido en uno de los mayores reclamos para el visitante. De hecho, hacia 1925 se publicó una guía de turismo en la que se reconocía que en la parte moderna de Alicante abundaban magníficos edificios de los que la gran mayoría "hállanse alineados paralelamente a la orilla del mar, en el poético paseo de los Mártires, constituido por tres amplios y dilatados andenes limitados por airosas palmeras".[12]

Evidentemente, la fachada marítima de Alicante era el lugar de representación tanto para la sociedad local como para los visitantes. El constante trasiego de viandantes y la animada vida que en el entorno del puerto se desarrollaba no pasó desapercibida para los artistas locales, muchos de los cuales trasladaron sus estudios cerca de las dársenas con el fin de captar en sus obras el día a día de la sociedad alicantina. En los distintos cuadros que nos aproximan a la vida de la burguesía local incluso se puede apreciar el cambio de uso de la zona, desde un espacio básicamente comercial y militar a un lugar de recreo y representación en el que ver y hacerse ver. Por otro lado, no solo los pintores dieron testimo-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 689-698 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 3. Rafael Monleón y Torres. Rada de Alicante (1881). Museo Nacional del Prado.

nio de cómo las clases acomodadas dedicaron su tiempo libre a recorrer el paseo de los Mártires, pues escritores como Carmelo Calvo o Gabriel Miró también plasmaron en sus escritos la vida burguesa junto al mar.

5. REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA VIDA BURGUESA JUNTO AL MAR

No cabe duda de que el dinamismo social que había adquirido el puerto de Alicante desde finales del siglo XIX hizo del espacio una zona atractiva para la creación artística. Las reformas del entorno posibilitaron que los escultores y arquitectos proyectaran nuevas obras que engalanasen el malecón, mientras que los pintores se beneficiaron de la apertura de la ciudad al Mediterráneo para captar mejor la luz y las tonalidades ofrecidas por el mar.

Por esta razón, muchos artistas trasladaron sus talleres a los alrededores de las dársenas. En algunos casos los estudios no se ubicaron en plena zona portuaria, pero tampoco permanecieron muy alejados de la misma. Este es el caso del taller del pintor alcoyano Lorenzo Casanova (1844-1900), iniciador de la pintura moderna en Alicante, que se instaló en el paseo de Luchana (actual avenida Doctor Gadea), muy cerca del paseo de Canalejas y del puerto de la ciudad, hacia 1887. Casanova, que acogió como discípulos a prácticamente todos los pintores de generaciones posteriores pudo inculcar en ellos el interés por la luz natural que se podía disfrutar en zonas cercanas al mar. Quizás por esta razón, algunos de sus alumnos se instalarían más tarde en las proximidades del puerto para aprovechar los beneficios de la zona para la práctica de la pintura.

En este sentido cabe destacar cómo en 1894 el poeta Carmelo Calvo nos habla del estudio del pintor Heliodoro Guillén (1863-1940) en *Bocetos y Episodios* como un local ubicado en lo alto del Casino desde el cual se podía apreciar el "(…) ancho horizonte que limitan los dos azules del cielo y del mar, puro ambiente, delicioso panorama (…)".[13]

Pero más allá de demostrar cómo algunos artistas optaron por trasladarse al entorno del puerto de Alicante, resulta conveniente destacar cómo fueron partícipes de la vida burguesa que se desarrollaba en la fachada marítima de la ciudad. Por esta razón es crucial valorar la creación artística como testimonio del modo de vida de la sociedad a lo largo de la historia y hacer de ella una fuente más de estudio sobre las costumbres burguesas del entresiglos.

Así pues, la comparación de tres pinturas de Agrasot, de Rafael Monleón y Torres y de Lorenzo Pericás Ferrer, nos ayuda a entender el cambio de consideración al que fue sometido el puerto de Alicante por parte de la bur-

guesía local. En el caso de *Vista del puerto de Alicante* (1875), de Joaquín Agrasot (1836-1919) o *La Rada de Alicante* (1881), de Rafael Monleón y Torres (1843-1900) prima la visión del puerto como un emplazamiento comercial, en el que se da mayor importancia a los barcos y al transporte de mercancías pese a que en la obra de Agrasot aparezcan tímidamente y sin mucha trascendencia las figuras de algunos burgueses paseando por las dársenas (Figuras 2 y 3).

Esta visión contrasta con la ofrecida por Lorenzo Pericás (1868-1912) en *De cháchara. Puerto de Alicante* (hacia 1900), en la que el elemento central lo componen tres damas que dialogan cerca de un pescador (figura 5). Al fondo se aprecia una multitud burguesa paseando que contrasta con la poca importancia otorgada por Agrasot o Monleón al elemento humano en detrimento de la representación del puerto como espacio comercial. Esta tendencia pictórica iniciada por Pericás tendría continuidad durante las primeras décadas del siglo XX gracias a la figura del pintor Emilio Varela, quien en ocasiones representó los aledaños de las dársenas como un lugar poblado de palmeras y habilitado para el paseo.

Del mismo modo que los pintores, los fotógrafos plasmaron los paseos de la burguesía en su nuevo espacio de esparcimiento. En el Archivo Municipal de la ciudad se conserva un buen número de instantáneas que muestran la dualidad de funciones como emplazamiento mercantil y espacio burgués que caracterizó al puerto de Alicante desde finales del siglo XIX. Como muestras de ello pueden citarse algunas instantáneas de Francisco Ramos Martín, que en 1898 plasmó en sus obras tanto los cargueros como el devenir de las familias burguesas por el paseo del Malecón.

Sin embargo, no solo pintores y fotógrafos se inspiraron en el puerto de la ciudad para plasmar en sus obras el devenir de la vida burguesa en el Alicante de entresiglos, pues también algunos escritores enmarcaron sus obras en la fachada marítima de la ciudad. Gabriel Miró, que mantenía o había mantenido una intensa relación con muchos pintores locales como su tío Lorenzo Casanova o su íntimo amigo Emilio Varela, dejó constancia de cómo la zona de las dársenas de la urbe atrajo tanto a alicantinos como a visitantes foráneos que acudían a la ciudad para disfrutar de las delicias de la nueva zona de recreo creada tras el saneamiento de los antiguos varaderos. Miró, bajo el seudónimo de Sigüenza, nos cuenta que " (...) Bajo las palmeras paseaban los enfermos, los ociosos, que llegaban de las tierras hoscas y frías, buscando las delicias del templado suelo alicantino (…)".[14] Así pues, tanto los pintores, como los fotógrafos o los pintores coincidían en el modo de apreciar la vida burguesa en el puerto de la ciudad, reforzando la idea de cómo esta clase acomodada se había apropiado parcialmente un espacio comercial para convertirlo en su zona de ocio y representación social.

Por otro lado, dentro del entorno del puerto de Alicante son destacables las obras ubicadas en el interior del *Casino* y, concretamente, en el *Salón Imperio*. Estas fueron realizadas por Adelardo Parrilla (1877-1953), Vicente Bañuls, Heliodoro Guillén y Lorenzo Pericás y conforman un amplio programa iconográfico compuesto por tondos con pintura de flores (ejecutados por Parrilla), paneles representando las artes liberales (de Bañuls y Pericás), un panel con una batalla de flores (pintado por Pericás) y el techo con personajes que desde el cielo también arrojan flores (de Guillén). De todo el conjunto, las más interesantes para el desarrollo de este trabajo son las que representan el divertimento de las clases acomodadas que tenía lugar en el paseo de los Mártires y que discurría frente a la fachada del *Casino*. La obra de Pericás está compuesta en su parte central por siete mujeres subidas en una carroza desde donde arrojan flores al estilo de las celebraciones captadas en la fachada marítima por fotógrafos como Ramón Vidal Irles en 1906.

6. CONCLUSIONES

Ahora que conocemos los procesos a través de los que el puerto de Alicante dejó de ser sólo un espacio comercial para convertirse también en una zona de recreo y representación para la burguesía local, conviene establecer una serie de conclusiones que resuman el contenido del trabajo.

Figura 5. Lorenzo Pericás, De cháchara. Puerto de Alicante (hacia 1900). Colección Particular.

Es fundamental valorar cómo el crecimiento urbano de las ciudades-puerto quedó determinado por la apertura de los fondeaderos al entramado urbano, ya fuese por el derribo de las murallas como en el caso Alicantino o por la mejora de las vías de comunicación con el centro urbano. La vinculación entre ciudad y puerto favoreció la aparición de zonas ajardinadas de paseo, lugares destinados al esparcimiento y residencias para las clases acomodadas. Todos estos elementos constituyeron las fachadas marítimas que se convirtieron en partes indisolubles de las imágenes de las ciudades portuarias.

Ante tal situación, consideramos oportuno poner de manifiesto el estudio de los espacios portuarios como zonas de representación social de las clases acomodadas que se alejan de la noción tradicional de la burguesía asociada a los centros urbanos, que fueron reformados gracias al desarrollo de la industria pero se mantuvieron alejados geográficamente de esta. Sin embargo el caso de los puertos es distinto, pues mientras que acogieron en ellos a los estratos más altos de la sociedad, mantuvieron la actividad económica que había permitido reformar sus entornos.

El nuevo espacio de esparcimiento atrajo a la burguesía local que ubicó en el entorno del puerto sus espacios de ocio. Ante tal situación, los artistas aprovecharon la oportunidad que les brindaban las fachadas marítimas para erigir en ellas edificios de talante ecléctico o modernista, así como monumentos y esculturas urbanas. Por otro lado, pintores, escritores y fotógrafos aprovecharon el nuevo estilo de vida nacido del acondicionamiento de los diques para retratar la vida burguesa. Estas obras constituyen un corpus de fuentes no sólo artísticas, sino también históricas y sociales que contribuyen al estudio de los modos de vida en el entresiglos y deben de ser valoradas como tal.

NOTAS

1— Sobre la configuración de las ciudades puerto y sus fachadas marítimas véase Delgado C. (2010); Grindlay A.L. (2008); Navarro J.R. (1998), pp. 65-81.
2— Delgado C. (2010).
3— Sobre la evolución histórica del puerto de Alicante recomendamos la lectura de Subirá G. (1987); Hinojosa J.. (1990).
4— Calduch J. (1990), pp. 7-21.
5— Guardiola J. (1895).
6— Antón I. (2014).
7— Hernández L. (1979), pp. 66-69.
8— Alicante (España). Residencia de invierno. Comisión para la propaganda del clima de Alicante. Alicante. 1898, p. 8.
9— Aller J. (1900). Guía de Alicante para el año 1900. Tip. de Such Serra y Cía. Alicante, pp. 6-8.
10—Alicante Estación de Invierno Winter Resort. Ediciones Artísticas de Turismo y Publicidad. Madrid. 1909, p. 3.
11— Indicador de Alicante. Verano de 1910. Artes Gráficas. Alicante. 1910, pp. 16-17.
12— Alicante (España). Estación Invernal. Tip. de Such Serra y Cía. Alicante. Hacia 1925, p. 3.
13— Calvo C. (1894). Bocetos y Episodios. Tip. de Such Serra y Cía. Alicante, pp. 13-18.
14— Miró, G. (1907). Libro de Sigüenza. Casa Editorial Eduardo Domènech. Barcelona, p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

Antón I. (2014). "Las Veladas Marítimas en el Levante español: Alicante y Cartagena. Tradición festiva mediterránea en torno al mar en los siglos XIX y XX". En Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español. Universidad de Murcia. Murcia, pp. 512-542.

Bonet A. (1994). "Las ciudades marítimas españolas y su iconografía". En A.A.V.V (1994). Puertos españoles en la historia. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. Madrid, pp. 29-42.

Calduch J. (1990). La ciudad nueva. Ayuntamiento de Alicante. Alicante.

Delgado C. (2010). "Entre el puerto y la estación. La influencia de las infraestructuras de transporte en la morfología de las ciudades portuarias españolas (1848-1936)". En Scripta Nova nº 330. Universidad de Barcelona. Barcelona. Disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-330.htm>.

Espí A. (1983). Lorenzo Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores. Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Alicante.

Grindlay A.L. (2008). "Ciudades y puertos". En Ciudades nº11. Universidad de Valladolid. Valladolid, pp. 53-80.

Guardiola, J. (1895). Reformas en Alicante para el siglo XX. Imp. de Juan José Carratalá. Alicante.

Hernández L. (1979). Vicente Bañuls Aracil. Un escultor de entresiglos (1865-1934). Villa. Alicante.

Jaén G. (1999). Guía de arquitectura de la provincia de Alicante. Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante.

Hinojosa J. (1990). "Las bases económicas durante la Edad Media". En Moreno F. (1990). Historia de la ciudad de Alicante. Vol. 2. Ayuntamiento de Alicante. Alicante, pp. 241-260.

Navarro J.R. (1998). Puerto y ciudad en la Comunidad Valenciana. Universidad de Alicante. Alicante.

Subirá G. (1987). Evolución histórica del puerto de Alicante. Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Alicante.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MODERNISMO EN LA CIUDAD DE TORTOSA: UN SIGLO DE INEXACTITUDES Y ATRIBUCIONES EQUIVOCADAS

ART NOUVEAU IN THE CITY OF TORTOSA: ONE CENTURY OF INACCURACIES AND WRONG ATTRIBUTIONS

Guillermo Cegarra Beltrí, Valentí Pons Toujouse, Antoni López Daufí

Guillermo Cegarra Beltrí, moderdeco@gmail.com
Valentí Pons Toujouse, vitpons@gmail.com
Antoni López Daufí, lopezdaufi@coac.net

RESUMEN

A pesar de no ser miembro de la Ruta Europea del Modernismo, la localidad tarraconense de Tortosa, capital del Baix Ebre, cuenta con una notable muestra de obras modernistas por las que debería ser incluida en dicha institución. Pocas ciudades pueden presumir de haber tenido arquitectos municipales de la talla de Gaietà Buigas, Pau Monguió, Víctor Beltrí o Francesc Mora, que con los años fueron los principales artífices de la introducción del modernismo en lugares como Montevideo, Teruel, Cartagena o Valencia, y que también dejaron, junto con otros profesionales que trabajaron en Tortosa, un legado digno de ser puesto en valor. No obstante se vienen arrastrando desde hace más de cien años, numerosos errores e inexactitudes en cuanto a la autoría de muchas de estas obras. Unas veces porque otros profesionales foráneos firmaban los planos de los verdaderos autores, bien por la prohibición existente de que los titulares municipales pudiesen realizar obras de tipo particular, como ocurrió en el caso de August Font con Víctor Beltrí, Jaume Gustà con Joan Abril, o Pere Casellas con Pau Monguió, o bien porque el verdadero autor no había podido terminar sus estudios, como en el caso de Francesc Escudé, al que el maestro de obras Josep María Vaquer le firmaba los proyectos. Otras veces los errores proviene de la equivocada interpretación de las firmas, como ocurre con el arquitecto Josep Plantada al que se confundió con el maestro de obras Josep Muntada. Y por último, porque algunos personajes de pocos escrúpulos se dedicaron a auto alabarse, llegando incluso a atribuirse las obras de otros profesionales, creando una gran confusión, que se ha ido arrastrando hasta nuestros días. En esta ponencia hemos tratado de aportar luz y aclarar estas inexactitudes, además de poner en valor la desconocida obra del gran artista Francesc Escudé. Para ello, y partiendo de una lista inicial de obras modernistas en la ciudad de Tortosa, hemos procedido a realizar una revisión exhaustiva de la bibliografía existente, así como a consultar diversos trabajos de investigación, algunos de ellos todavía inéditos.

A continuación pasamos cotejar los planos originales en el Arxiu Comarcal del Baix Ebre y en Arxiu Històric del COAC, de forma que se pudo comprobar el nombre de los arquitectos que los firmaban y la fecha exacta de los proyectos. Así mismo, se procedió a revisar de forma sistemática las distintas publicaciones periódicas existentes en la época en la ciudad, y en las que a menudo se hacían comentarios sobre los verdaderos autores de los proyectos. Tras este trabajo inicial, entre los tres autores se cotejaron las posibles analogías estilísticas de los arquitectos que trabajaron en Tortosa, y a continuación se sacaron conclusiones.

Palabras clave: Tortosa, Escudé, Monguió, Batlle, Brugueras, Plantada

ABSTRACT

Despite not being a member of the Art Nouveau European Route, the town of Tortosa, capital of Baix Ebre, has a remarkable example of modernist works which should allow it to be included in this institution. Few cities can pride themselves on having municipal architects of the level of Gaietà Buigas, Pau Monguió, Victor Beltrí or Francesc Mora, who, over the years, were the main accountable for the introduction of modernism in places like Montevideo, Teruel, Cartagena or Valencia, and along with other professionals working in Tortosa, left legacy worthy of being put in value. However, for over a hundred years, numerous mistakes and inaccuracies about the authorship of many of these works have been made, persisting through time. These mistakes were caused, in some cases, because other foreign professionals signed the plans of the real authors, in other cases due to an existing prohibition on the municipal architects carrying out particular works, as in the case of August Font with Victor Beltrí, Jaume Gustà with Joan Abril, or Pere Casellas with Pau Monguió; or because the real author was not able to finish their studies, as in the case of Francesc Escudé, whose projects were signed by the master builder Josep María Vaquer. Sometimes errors come from the misinterpretation of signatures, as in the case of the architect Josep Plantada who got confused with the master builder Josep Muntada.

And finally, these mistakes were intentionally caused by some unscrupulous individuals were devoted to self-praise, even to the point to attribute to themselves the works of other professionals, creating great confusion which has persisted until today. In this paper we will try to shed light and clarify these inaccuracies, in addition to value the work of the great unknown artist Francesc Escudé.

keywords: Tortosa, Escudé, Monguió, Batlle, Brugueras, Plantada

1. INTRODUCCIÓN

La Ruta Europea del Modernismo es una asociación sin ánimo de lucro, formada por gobiernos locales e instituciones no gubernamentales, unidos por el compromiso común de desarrollar mecanismos útiles y eficientes para la promoción internacional y la protección del patrimonio modernista.

En la Ruta hay actualmente integradas 29 ciudades españolas, de las cuales 22 se encuentran en Cataluña (Web Ruta Europea del Modernismo). Sin embargo la ciudad de Tortosa, pese a contar con más de una veintena de obras modernistas del más alto nivel, no figura todavía como miembro de dicha institución, a pesar de haber solicitado su ingreso. Este hecho poco explicable, hace que tenga sentido poner en valor el magnífico patrimonio modernista que se construyó en esta ciudad mediterránea.

Lamentablemente y tal y como ha sucedido en otras muchas localidades, buena parte de lo construido en Tortosa se ha perdido, bien por el cambio de las modas que ha afectado sobre todo a los establecimientos comerciales, por la especulación inmobiliaria de los años sesenta y setenta, y muy especialmente en esta localidad, por los daños producidos durante la Batalla del Ebro en la Guerra Civil española.

La convulsa situación política vivida tanto en España como en esta localidad durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, años que coincidieron con el nacimiento, la explosión y el declive del modernismo, hizo que se fuesen alternando otros gobiernos locales de distinto signo político, a veces con intervalos de pocos meses. A menudo en Tortosa estos cambios llevaban aparejados que los equipos municipales se viesen también afectados siendo obligados a dimitir en bloque, incluyendo los respectivos arquitectos.

Este hecho hizo que se fueran sucediendo, sin solución de continuidad, jóvenes arquitectos y maestros de obra hasta el increíble número de veintiocho en los cuarenta años que trascurrieron entre 1880 y 1920.

Pocas localidades españolas pueden presumir de haber tenido en nómina a profesionales de la talla de Joan Josep Hervás, Gaietà Buigas, Víctor Beltrí, Francesc Mora o Pau Monguió, que con los años fueron los principales artífices de la introducción del modernismo en lugares como Manila, Uruguay, Cartagena, Valencia y Teruel, respectivamente. Pero lamentablemente, en la mayoría de los casos, salvo con la excepción de estos dos últimos, apenas tuvieron tiempo de realizar alguna obra modernista destacada en la ciudad.

2. UN SIGLO DE INEXACTITUDES Y ATRIBUCIONES EQUIVOCADAS

Para una correcta gestión del patrimonio es imprescindible su correcta identificación y catalogación. Este hecho es particularmente complicado en el caso de Tortosa por los motivos que a continuación vamos a relatar, y que han llevado a que se hayan perpetuado y arrastrado errores de atribución desde hace más de cien años, que es imprescindible clarificar, ya que a pesar de que nos consta la existencia de diversos trabajos de investigación inéditos, a día de hoy, no existen publicaciones que traten en profundidad y con rigor el fenómeno modernista en Tortosa. Ni tampoco, dedicadas a sus principales artífices y a sus emblemáticos edificios.

Por tanto, y en primer lugar, es necesario desmitificar la actuación del controvertido arquitecto Joan Abril Guanyabens, [Mataró, 1852 - Tortosa, 1939]. Titulado en 1879, pronto se afincó en Tortosa, en donde además de ejercer como arquitecto, cultivó la arqueología, el periodismo, el dibujo e incluso la pintura, siendo el principal fundador del museo de la ciudad, lugar a donde iban a parar los hallazgos arqueológicos que se producían en la zona.

En su faceta profesional, y pese a ejercer como arquitecto municipal, nada menos que durante cuatro etapas diferentes (López Daufí, 2013), y como arquitecto diocesano del obispado de Tortosa hasta 1926, no llegó a realizar ninguna obra en la ciudad que podamos considerar plenamente modernista.

No obstante es rara la publicación tanto escrita como digital, sobre el modernismo en Tortosa, o incluso referida a Cataluña, en la que no se le cite como una figura destacada de este movimiento. Incluso los propios autores de esta ponencia hemos cometido este error en el pasado (Cegarra Beltrí, 2005; Pons Toujouse, 2006).

¿Cómo puede esto haber sido posible?. En buena parte se debe a que en 1931, al final de su vida y cuando ya no quedaba ningún coetáneo vivo en la ciudad que pudiese rebatir sus afirmaciones, el propio Abril, publicó un librito sobre su supuesta trayectoria profesional titulado *"Un capítol de la meva actuació a*

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 699-708 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Nombre	Localización	Año	Firma	Autor
Droguería " Vda. E Hijio de Francisco Canivell" (1)	C/ del l´Ángel, 4.	1902	-	Vicenç Benet Vernete (decorador)
Temple de la Reparació (linterna)	C/ Mecé, 4	1902 - 1903	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura y Joan Torras Guardiola
Casa Cristobal Nicolau (López Vergés) (2)	Plaça Agustí Querol, 4	1902 - 1914	Pere Caselles Tarrats	Pau Monguió Segura
Casa Camós	Rambla de Catalunya, 19 - 21 c Valéncia, 15	1903 - 1904	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura
Matadero Municipal	Plaça Escorxador, 3-4 Avinguda Felip Pedrell, 1-5 -C/ Tivenys.	1905 - 1908	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura
Casa Pallarés (Villa Alicia)	Avinguda de la Generalität, 108	1906 - 1907	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura
Casa Matheu (Casa Facundo Segarra)	C/ Cervantes, 2	1907 - 1909	Pere Caselles Tarrats	Pau Monguió Segura
Casa Grego (Casa Fontanet) (3)	Plaça de Nostra Senyora de la Cinta, 5-6.	1908- 1909	Pere Caselles Tarrats	Pau Monguió Segura
Casa Albacar	C/ Cervantes, 21	1909- 1910	Josep Maria Vaquer Urquizú	Josep Maria Vaquer Urquizú
Estatua Mossén Domingo Sol (Pedestal) (4)	C/ Callau, 2 (Originalmente en Plaça de Mossén Sol)	1909- 1911	Agustía Querol Subirats	Agustí Querol Subirats, Víctor Cerveto Riba y Josep Castán
Casa Joan Bautista Borrás (Reforma) (5)	Plaza Alfonso XII - C/ Berenguer (principal) / C/ Genovesos (posterior)	1910	Josep Plantada Artigas	Francesc Escudé Bosh
Casa Bernardo Grego	C/ República Argentina, 15	1910	Ramón Maria Riudor Capella	Ramón Maria Ruidor Capella
Casa Climet	C/ Montcada, 26 (antiguo 32)	1910 - 1912	Josep Maria Vaquer Urquizú	Josep Maria Vaquer Urquizú
Casa Ballester	Plaça Alfons XII, 2	1911	Josep Plantada Artigas	Josep Plantada Artigas o Francesc Batle Amfrés?
Casa Lamonte de Grignon (Fonda Sibní)	C/ de l´Ángel, 6	1911- 1912	Josep Maria Vaquer Urquizú	Francesc Escudé Bosh
Casa Bau y almacén de aceites (6)	C/ Ramon Berenguer IV, 26-28- Sant Joan de la Salle, 11	1912- 1915	Josep Plantada Artigas	Josep Plantada Artigas o Francesc Batle Amfrés?
Casa Salvador Brunet (Academia Cots)	Cervantes 5 - Teodor Gonzalez 32-34	1913- 1916	Josep Maria Vaquer Urquizú	Francesc Escudé Bosh
Casa Sabaté	Plaça d´Alfons XII, 7 - c/Mártins 1640,1	1914- 1916	Josep Maria Vaquer Urquizú	Francesc Escudé Bosh
Parque municipal (lago)	Parc Municipal Teodor González (Avinguda Generalitat, 72)	1918	?	Jose Maria Font o Igansi Brugueras
Casa-Clínica Dr. Llorca	Passeig de l´Ebre, 10 - Rambla de Catalunya, 1	1919	Josep Maria Vaquer Urquizú	Josep Maria Vaquer Urquizú
Parque municipal (escalinatas) (7)	Parc Municipal Teodor González (Avinguda Generalitat, 72)	1921	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura
Chalet Ferran Arasa (lago y glorieta) (8)	Carretera Simpática 23	1922	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura
Casa Piñana	Avinguda de la Generalitat, 105	1923- 1924	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura
Casa c/Nou de la Vall, 2	C/ Nou de la Vall, 2-c/ Bonaire	-	Josep Maria Vaquer Urquizú	Josep Maria Vaquer Urquizú

Tabla 1. Listado de obras modernistas existentes

Notas Tabla 1.
(1) Pintores Alemany, Serret y Forés. Cristales emplomados Casa Rull de Barcelona. Acutalmente muy transformada.
(2) Ampliada per Josep Maria Vaquer (1914)
(3) Pequeña intervención de Ezequiel Porcel (1909)
(4) Esculutara desaparecida obra de Víctor Cerveto i Riva. Estatua actual Ángel Acosta. Pedestal de Josep Castán.
(5) Solo se constryó la planta baja y un piso. Reforma de Josep Maria Franquet (1942). Hoy en día muy transformada.
(6) Referencias en la prensa a Joan Amigó Barriga como autor del proyecto.
(7) Diseño del Parque obra de Joan Abril.
(8) Muy deteriorado.

Tortosa", en la que además de un injustificado autobombo, se atribuía la autoría de no pocas obras de otros profesionales, tal y como han ido demostrando en los últimos tiempos diversos autores (Vidal Franquet, 2009; Salamó Bertomeu, 2011; López Daufí, 2013). El hecho de ser un documento escrito, unido a la dificultad de contrastar estas informaciones con otras fuentes documentales, ha provocado que diferentes investigadores hayan repetido una y otra vez los mencionados errores durante décadas, llegando incluso hasta nuestros días. Sirvan como ejemplo la misma Enciclopedia Catalana donde se dice textualmente: "*Els dos arquitectes que es destaquen per les seves realitzacions modernistes a la ciutat són Pau Monguió i Segura i Joan Abril i Guanyabens"; o* en Bohigas (1983), en Lacuesta y González (1990) o en Arnavat y Cabré (2011), en donde Abril, por motivos de su apellido, encabeza la lista alfabética de arquitectos modernistas catalanes. Además en la primera se le llegan a adjudicar nada menos que cinco obras realizadas en este estilo.

Abril diseñó en 1889 el Templo de la Reparación, pero tanto la cúpula como el templete multicolor modernista que lo corona, generalmente atribuidos él, son obra de 1903 de Pau Monguió con la colaboración del gran estructuralista Joan Torras Guardiola. En algunas publicaciones se menciona su cripta de estilo "gaudinista", lo que es una gran exageración, pues no tiene absolutamente nada que ver con el modernismo, y que en todo caso sería neo-románica.

Abril también fue el autor del primitivo diseño del Parque Municipal Teodor González, incluyendo un lago que nunca se terminó de llenar, pues no se pudieron solucionar los errores constructivos que hacía que el agua se escapara, filtrándose en el terreno una y otra vez. En 1918, durante la época en que Josep María Font fue arquitecto municipal, se construyó un nuevo lago, esta vez sin fugas, en un estilo gaudinista que recuerda al Parque Güell. En 1921 Monguió, durante su segunda etapa como arquitecto municipal, remata el mencionado parque diseñando las escalinatas de acceso a dicho estanque. Las pérgolas y otros complementos fueron añadidos en época reciente, siguiendo el mismo estilo.

Tal vez el más importante artista que ha dado Tortosa ha sido el escultor Agustí Querol Subirats [Tortosa, 1860 – Madrid, 1909]. Tras cursar estudios de Bellas Artes en la Escuela de la Lonja de Barcelona, se trasladó a Roma y de allí a Madrid, donde se instaló de forma definitiva para desarrollar la mayor parte de su labor profesional. A pesar de su corta existencia, realizó numerosas obras, con frecuencia en estilo modernista, que se encuentran diseminadas por toda España y diversos países americanos y asiáticos. En su tierra natal no existía ninguna obra suya, hasta que en 1909 se le encargó una estatua como homenaje al sacerdote Mn. Manuel Domingo Sol [Tortosa, 1836 – Tortosa, 1909].

En numerosas publicaciones se afirma que el conjunto escultórico, que actualmente ha recuperado su ubicación primitiva en la Plaza de Mn. Sol y tras permanecer su pedestal -huérfano- junto al acceso al Colegio de San José debido a avatares que exigirían una larga explicación, es obra del insigne escultor tortosino. De hecho, Querol solamente llegó a proyectar el grupo escultórico -que incluía un magnífico pedestal modernista en piedra tallada- ya que falleció ese mismo año, sin que la obra estuviese iniciada.

La escultura original fue realizada casi en su totalidad, por su discípulo Víctor Cerveto Riba [Tortosa, 1861 - Barcelona, 1936], pero fue destruida durante la guerra civil. La actual es una reproducción moderna realizada en 1989 por el escultor Ángel Acosta Martín [Puerto de la Cruz, 1922 – Tortosa, 2015]. El pedestal sin embargo, es el original, esculpido por su también discípulo Josep Casán Matamala [¿, 1873 - ¿].

Durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, se prohibió durante algunos periodos de tiempo que los titulares municipales pudiesen firmar proyectos de obras particulares, y ante la escasez de profesionales ejercientes en muchas localidades, se generalizó la figura del "firmón".

Se denominaba de esta manera a un compañero de profesión que ejercía en otra ciudad y que hacía el "favor" de firmarle los proyectos al arquitecto municipal titular. A su vez era muy común que el primero le devolviese el "favor" haciendo lo propio en la localidad del segundo. Este hecho, además de ser algo completamente irregular, dificulta notablemente la atribución de la autoría de los proyectos por parte de los investigadores, y sólo el hallazgo casual de alguno de los archivos en manos de sus familiares, o referencias aparecidas en la prensa de la época, nos han permitido identificar a los verdaderos autores.

Joan Abril, como no podía ser menos, también tuvo su "firmón": su compañero de promoción Jaume Gustà Bondía [Barcelona, 1853 – Barcelona -1932], aunque como hemos manifestado anteriormente, no firmó ninguna obra modernista.

Tenemos constancia por la prensa local de que August Font Carreras [Barcelona, 1846 – Barcelona -1924] fue "firmón" de Víctor Beltrí y Roqueta [Tortosa, 1862 – Cartagena, 1935], al menos en el caso de la Casa Nicolau o Audiencia de lo Criminal (1888), aunque probablemente también lo fuera de todas las obras que llevan la firma de Font durante el tiempo en que Beltrí ejerció como arquitecto municipal entre 1887 y 1890, pues este ilustre profesor de la Escuela de Arquitectura, en cuyo estudio Beltrí ocupaba el cargo de delineante jefe durante su época de estudiante en Barcelona, ni antes ni después de estas fechas, tiene ningún otro proyecto firmado en Tortosa, ni tampoco hay constancia en la prensa tortosina de que visitara la localidad a inspeccionar las obras. Entre estas obras destacarían las neo-góticas Palau Montagut (1889) y Les Torretes (1889), y la neo-árabe Hort dels Safarejos (1889), todas ellas muy cercanas al modernismo (Cegarra Beltrí, 2002, 2005 y 2010).

Algo similar ocurre entre Pere Caselles Tarrats [Reus, 1866 – Reus?, 1936] y Pau Monguió Segura [Tarragona, 1865 - Barcelona, 1956].

Monguió es uno de los grandes arquitectos españoles, que desarrolló su carrera profesional entre Teruel, en donde realizó obras de gran calidad introduciendo el modernismo en esta ciudad, y Tortosa, en donde ocupó el puesto de arquitecto municipal en dos periodos: 1901 - 1908, y 1921 - 1923. Caselles fue otro de los grandes autores del modernismo, que ocupó el cargo de arquitecto municipal primero en Teruel y luego en Reus, localidad en donde realizó la mayoría de su actividad profesional.

Es públicamente conocido (Garriga Pujals y Sanchez Navarro, 1995) que Monguio actuaba como"firmón" de Caselles en Reus, y viceversa, Caselles era el "firmón" de Monguió en Tortosa. Por tanto hay que considerar que además de las obras claramente reconocidas como obra de Monguió en esta ciudad: Casa Camós (1903 - 1904); Matadero de Tortosa (1905 - 1908); Casa Pallarés, o Villa Alicia (1906 - 1907); unos Mingitorios Públicos junto al Mercado que ya no existen (1907 - 1923); el lago y la glorieta del Chalet Ferran Arasa (1922), y la Casa Piñana (1923 - 1924), también lo serían las firmadas por Caselles: Casa Cristóbal Nicolau, o de López Vergés (1902); el desaparecido Garaje de Francesc Cervera (1904); la Casa Matheu o de Facundo Segarra (1904); y la magnífica Casa Grego, también llamada Casa Fontanet (1908 - 1909). Respecto a esta última, en algunas publicaciones se menciona como autor al arquitecto Ezequiel Porcel Alabau [? - Barcelona, 1926], lo que es un gran error, ya que en realidad este profesional sólo realizó unas pequeñas reformas en 1909.

Una de las obras que genera más dudas y controversias sobre su autoría, es la llamada Casa Bau, actual sede de la Demarcació de l'Ebre del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Josep Bau Vergés fue el impulsor de un negocio familiar de aceites que llegaría a tener carácter internacional. La familia Bau, con los años, diversificó sus negocios llegando a acumular una considerable fortuna. En 1912 empezó la construcción de una lujosa vivienda familiar en estilo modernista, prolongándose las obras hasta 1915. El proyecto original incluías los almacenes de aceite adyacentes.

Originariamente la obra constaba de planta baja y dos pisos, con un remate central de forma curva, según se puede ver en los planos del proyecto original y en una fotografía antigua. Años más tarde, concretamente en 1940 se añadieron dos plantas más y unos torreones de remate, desvirtuando la obra original.

Durante años se ha atribuido este edificio al maestro de obras Josep Muntada March [Manresa?, 1841 – Manresa?, 1919], ya que así parecía interpretarse de la firma que rubrica el proyecto, y como tal aparece en numerosos textos y páginas web. El hecho de que no se conociera ninguna otra obra de Muntada en Tortosa, llamó la atención del arquitecto

Antoni López y el historiador del arte Jordi March, que empezaron a sospechar la posibilidad de que la firma fuese la del arquitecto Josep Plantada Artigas [? – Barcelona, 1925].

Una cuidadosa comparación de las firmas que empleaban estos dos profesionales, nos ha llevado a la conclusión de que la firma corresponde, sin ningún género de dudas, al mencionado Plantada. Sin embargo, esto no resuelve de forma definitiva el misterio.

El arquitecto municipal de Tortosa, entre 1908 y 1915, fue Francesc Batlle Amfrés, natural de Reus. Ni antes ni después de la actuación de Batlle como arquitecto municipal, aparecen proyectos de Plantada en los expedientes del Ayuntamiento. Sin embargo en los años 1910, 1911, 1912 y 1913, se acumulan un gran número de proyectos de obras firmados por Plantada (entre el 90% y el 95% del total de cada año).

A pesar de esta intensa producción en el término de Tortosa, la prensa de la época no lo cita para nada; no da cuenta de sus lógicas o esperables visitas de obra a la ciudad, ya que Plantada estaba establecido en Barcelona. Ni siquiera en 1911-12, cuando firma los dos importantes proyectos para dos clientes adinerados y muy conocidos: los industriales aceiteros Josep Ballester Romero y Josep Bau Vergés, se recogen noticias de su visita a la ciudad. Concretamente, de la Casa Bau la prensa relata los pormenores de las idas y venidas de los distintos profesionales y oficios que intervinieron en la construcción de dicho inmueble, pero a Plantada no lo citan, lo que nos hace sospechar que en realidad Plantada fuese el "firmón" de Batlle. Un dato adicional que confirma la relación entre estos dos personajes, es que fueron compañeros en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, titulándose ambos en 1902. Por tanto, y a falta de confirmación documental, aventuramos la hipótesis de que las dos obras modernistas existentes en Tortosa (Casa Ballester y Casa Bau), cuyos proyectos están firmados por Plantada, sean en realidad obra de Batlle Amfrés.

Sin embargo sobre esta última obra hemos encontrado una referencia en el Diario "El Tiempo" de 26/05/1913 en la que con motivo de haberse coronado la techumbre de la fábrica de aceites se dice textualmente que *"se expedieron expresivos telegramas a D. José Bau, que se hallaba ausente en Madrid, y a D. Juan Amigó, ilustre autor del proyecto del edificio*", lo que añade aún más confusión sobre la autoría de mencionada Casa Bau. Joan Amigó Barriga [Badalona, 1875 - Badalona, 1958] fue un ilustre arquitecto modernista que desarrolló toda su carrera profesional en la localidad de Badalona, y al que no se le conocen otras obras en Tortosa, por lo que aparentemente no tiene sentido que Plantada fuese su "firmón". Seguimos investigando para intentar desentrañar la verdadera historia de este emblemático edificio.

En el modernismo no es extraño el caso del estudiante que sin haber terminado sus estudios de arquitecto, decidiese hacer algún proyecto y otro profesional accediera a firmar por él. Fue el caso de arquitectos como Manuel Sayrach Carreras [Sants-Barcelona, 1886 - San Felíu de Llobregat, 1937], Ramón Puig Gairalt [Hospitalet de Llobregat, 1886 - Barcelona, 1937] o Pere-Jordi Bassegoda Musté [Barcelona, 1892 - Barcelona, 1988].

Tampoco es demasiado extraño el que algún estudiante que estuviese colaborando con algún importante arquitecto no llegase finalmente a terminar sus estudios, por lo que se viese obligado a que otros titulados firmasen sus proyectos.

Tal vez el caso más conocido fue el de Francesc d'Assís Berenguer Mestres [Reus, 1866 - Barcelona, 1914], discípulo de Gaudí, con el que trabajaba habitualmente, y que firmó algunas de sus obras al igual que lo hicieron otros titulados, tales como Joan Rubió Bellver, Joan Baptista Feu, Josep Graner Prat o Miquel Pascual Tintorer. Mucho menos conocido es el caso de Francesc Escudé Bosch [Roquetas, 1867 – Tortosa, 1919].

Sus primeros estudios conocidos tienen lugar en Barcelona, como alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, época de la que se conservan algunos dibujos. Más tarde se traslada a Madrid para cursar la carrera de arquitectura, y sigue dibujando, esta vez como ilustrador de cabeceras de las más importantes revistas gráficas de la época, como "La Gran Vía" o "Blanco y Negro", sin duda para poder costearse sus estudios.

Puede ser por esta circunstancia, se vea precisado a aceptar la oferta que le hizo el arquitecto Josep Grasés Riera [Barcelona, 1850 – Madrid, 1919], famoso por aquel entonces en la capital por haber sido elegi-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 699-708 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Nombre	Localización	Año	Firma	Autor
Farmacia Josep Gerardo Vergés Zargpza	c/ Rosa, 3	1894		
Garaje Francisco Cervera	c/ Cervantes, 27	1904	Pere Caselles Tarrats	Pau Monguió Segura
Sastreria Ramon Verges Freixa (reforma modernista)	c/ Rosa, 2 - Plazoleta del Pont de Pedra. (actual Bisbe Aznar)	h. 1905		
Mingitorios Públicos (dos)	Avinguda de la Generalitat (junto al Mercado)	1907 - 1923	Pau Monguió Segura	Pau Monguió Segura
Fonda de L'Estació (Mateo Siboni)	Ronda Reus	1910	Emilio Fumadó Ballesté	Emilio Fumadó Ballesté
Casa Fernando Pallarés Besora	c/ República Argentina, 19 - Ricard Cirera, 9	1912 - 1913	Agustí Mas	Agustí Mas
Casa-Bar Royal (Josep García - Francisco Corral)	Plaça Agustí Querol	1913	Francesc Batlle Amfrés	Francesc Batlle Amfrés
Centro de Comercio (1)	Plaça Alfonso II. Entrada c/ Ricard Cirera (Amtogia c/ Conde de Aranda)	1913	Francesc Batlle Amfrés	Francesc Batlle Amfrés
Edificio de la Cruz Roja	c/ Ramon Berenguer IV, 34	1913 - 1919	Josep Maria Vaquer Urquizú	Francesc Escudé Bosch
Pastisseria "La Chertense" (Pío Matheu)	c/ de l'Àngel, 22	1914	-	Ramón Rico Rodríguez
Banco de Aragón	c/ Teodor Gonzalez, 30	1918	Josep Maria Vaquer Urquizú	
Casa Concepción Curto	Larga San Vicente (Ferrerías)	1918	Ignasi Brugueras Llobet	Ignasi Brugueras Llobet
Casa Domingo Subirats	c/ Roselló (antigua Avenida Pearson)	1918	Ignasi Brugueras Llobet	Ignasi Brugueras Llobet
Casa Francisco Muñoz del Castillo	Casa c/ del Vall, 4 - c/ Sant Antoni, 3	1918	Ignasi Brugueras Llobet	Ignasi Brugueras Llobet
Hotel París	c/ Reus - c/ Campomanes	1924	Ignasi Brugueras Llobet	Ignasi Brugueras Llobet

(1) Emilio Fumadó (decorador)

Tabla 2. Listado de obras modernistas desaparecidas

do ganador, entre otros muchos, del Monumento a Alfonso XII y, posteriormente, por su trabajo en el Palacio Longoria, la obra modernista más importante que se construyó en Madrid. Sabemos por la prensa que Escudé fue el autor de uno de los grupos escultóricos del monumento, y que por las fechas es posible que trabajara en el mismo Palacio Longoria (1902 – 1904).

En 1902 regresa a Tortosa para contraer matrimonio con su prima, Carmen Ferreres Bosch. Tras la boda fijan su residencia en Madrid, donde Francesc sigue trabajando en el gabinete de Grasés hasta que a mitad de 1903, en que su esposa que estaba embarazada quiso que el nacimiento del hijo tuviese lugar en su tierra, por lo que abandonó su trabajo en la capital para trasladarse definitivamente a su ciudad natal. Por aquel tiempo Escudé cursaba estudios de Dibujo Arquitectónico – Delineante

Fue entonces cuando Escudé debió plantearse otro medio de subsistencia, montando en 1905 una galería fotográfica en nº 1 de la calle de la Estación, en el nuevo Ensanche. Dicha galería contaba con los más modernos aparatos de la época, y estaba decorada con todo lujo de detalles y que al

poco tiempo se convirtió en lugar preferente de la buena sociedad tortosina. La referida galería fotográfica, sirvió simultáneamente y con gran éxito, para salón de proyecciones cinematográficas.

Durante esta nueva etapa en Tortosa, Escudé alternaba la fotografía y el cine, con el dibujo, el diseño de muebles, y los trabajos de restauración de viejos edificios que no precisaban la intervención, siquiera de un maestro de obras, decorando interiores o exteriores, de los que no ha quedado el menor rastro. De esa época son la Camisería Andrade (1910) y la Droguería Carpa (1911).

Pero poco a poco empezó a recibir encargos de mayor envergadura que afrontó realizando obras de estilo plenamente modernista, de las que tenemos constancia gracias a la prensa local, y a la labor de recopilación realizada por sus descendientes y el investigador Lluís Salamó.

Sin embargo, la práctica totalidad de los proyectos de dichas obras están firmados por el maestro de obras Josep Mª Vaquer Urquizú [Tortosa, 1846 - Tortosa, 1921] lo que ha llevado a que casi todos los historiadores los hayan atribuido, sin ningún atisbo de duda, a este último personaje. Poco se sabe de la vida de este profesional titulado en 1888 y activo durante el siglo XIX y XX. Ni siquiera hemos encontrado una fotografía suya. Eso da muestra de la poca relevancia social que tuvo entre la sociedad tortosina, a pesar de haber ocupado interinamente el cargo de arquitecto municipal en dos ocasiones: entre 1886 y 1887, y posteriormente en 1896. También ocupó ese cargo en la localidad de Roquetas.

El estilo de sus obras es bastante clásico y ecléctico, siendo los edificios de los que es el autor y que se pueden considerar como modernistas, muy discretos y contenidos. Sin embargo ha pasado a la historia como un gran autor modernista, gracias a los proyectos de Escudé firmados por él.

En principio, podríamos considerar como obras de Vaquer: Casa Albacar (1909-1910); Casa Climent (1910-1912); Casa de la calle Nou de la Vall 2 (h. 1919), y la Casa-Clínica del Dr. Llorca (1919).

Escudé hizo al menos seis edificios en Tortosa, de los que quedan tres en pié en perfecto estado de conservación: la Casa Lamote de Grignon, que en su día albergó la Fonda Siboní (1911-1912) ("Diario de Tortosa" 30/4/1910 y 2/9/1912); la Casa Salvador Brunet (1913-1916), sede y propiedad de la Cámara de Comercio ("Diario de Tortosa" 29/1/1915, y "El Restaurador" 16/5/1916 y 19/5/1916); y la Clínica Sabaté (1914-1916), realizada en un delirante estilo modernista neo-egipcio, en el que no faltan las ménsulas de cabezas de elefantes de estilo muy similar a los del Edificio de la Equitativa en Madrid, obra del mencionado Grasés ("Diario de Tortosa" 7/11/1913, 21/4/1914 y 29/1/1915).

También existe todavía, aunque muy reformada la Casa Borrás (1910). En este caso el firmón de los planos no fue Vaquer, sino sorprendentemente Plantada, toda vez que Antoni López Daufí ha encontrado entre las hojas del proyecto de reforma de Josep Mª Franquet de 1942, un detallado plano del edificio original firmado por Escudé. Es interesante destacar que sobre dicha firma aparece la leyenda "*proyectado y dibujado*".

Entre los desaparecidos estarían: la sede de la Cruz Roja (1913-1919) ("Diario de Tortosa" 14/3/1913) y el Banco de Aragón (1918) ("Diario de Tortosa" 12/7/1918 y "El Restaurador" 12/9/1918). Esta sería su última gran obra, pues falleció en 1919.

No obstante, mucho nos tememos que las erróneas atribuciones continuarán sin corregirse, a pesar de esta comunicación. Así la propia página web de la Cámara de Comercio (www.cambratortosa.com) manifiesta respecto a la casa Salvador Brunet: *"Is nous propietaris del solar determinaven la construcció de la casa i encarregaren el projecte a Josep Maria Vaquer, un arquitecte (sic) que estilísticament responia a la tendència esteticista, conceptualment eclèctica i definida per la profusió ornamental".*

El patrimonio modernista de Tortosa, pudo haber sido incluso más relevante de haberse construido otros proyectos que en su día diseñaron los arquitectos Ignacio Brugueras y Víctor Beltrí.

El caso de Ignasi Brugueras Llobet [Barcelona, 1883 – Barcelona, 1964] es muy curioso. También fue otro de los que diseñaron proyectos sin tener el título. Al terminar la carrera en 1912, y sin haber obtenido el título de arquitecto, marchó a Guatemala y a El Salvador, lugares en donde fue el introductor del modernismo. A su vuelta, finalmente consiguió el título y

Nombre	Localización	Año	Autor
Mausoleo familiar	Cementerio	1915	Víctor Beltrí Roqueta
Bajos para Antoni Lluch	(L´Aldea)	1918	Ignasi Brugueras Llobet
Proyecto de murete para circunvalación del Parque	Parc Municipal Teodor González (hasta enlazar con la Avenida Pearson)	1919	Ignasi Brugueras Llobet

Tabla 3. Listado de obras modernistas no construidas

al poco obtuvo la plaza de arquitecto municipal de Tortosa, plaza que ocupó entre 1918-1919. Sus proyectos fueron diseñados en un estilo modernista muy avanzado y cercano al art-déco, aunque la mayoría de ellos nunca llegaron a realizarse, y lo poco que se construyó fue demolido, como en el caso de Casa Francesc Muñoz del Castillo (1918), la Casa Domingo Subirats (1918), la Casa Concepción Curto (1918) o el Hotel París (1924). Entre las obras no realizadas destacan un Proyecto de murete para circunvalación del Parque hasta enlazar con la futura Avenida Pearson (actual c/ Roselló) y unos bajos para Antonio Lluch en L'Aldea.

Como ya hemos manifestado, durante el tiempo que Víctor Beltrí y Roqueta fue arquitecto municipal no llegó a realizar ninguna obra que se pueda considerar realmente modernista. Años después, y tras haber triunfado en Cartagena, regresa temporalmente a Tortosa y el 31/10/1915 en el nº 32 de la revista "La Zuda" se publicaba un reportaje en el que aparecía, entre otras obras del arquitecto, un magnífico proyecto de mausoleo, que probablemente Beltrí había diseñado para su propia familia, y que creemos que nunca llegó a ser construido. De haberse llevado a cabo hubiese supuesto una magnífica muestra de arte funerario modernista que hubiese destacado en el cementerio de Sant Llàtzer en donde sólo hay unos pocos mausoleos dignos de ser considerados, todos ellos de estilo ecléctico.

A continuación, se presentan las Tablas 1, 2 y 3 que corresponden respectivamente, al listado de las obras modernistas existentes, desaparecidas y no construidas, en Tortosa, ordenadas cronológicamente.

3. CONCLUSIONES

En la ciudad de Tortosa se construyeron al menos 39 obras que podemos considerar modernistas, de las que quedan todavía quedan en pie 24, siendo en su mayoría de gran calidad, por lo que está más que justificada su candidatura para ser incluida dentro de la Ruta Europea del Modernismo.

La figura de Joan Abril como arquitecto modernista está muy sobrevalorada, no teniendo constancia de que realizara ninguna obra en este estilo.

Tradicionalmente se han atribuido obras en la ciudad de Tortosa a arquitectos y maestros de obra que no eran los verdaderos autores, sobre todo por la figura generalizada de los "firmones". Es imprescindible una correcta atribución para la correcta puesta en valor del patrimonio modernista.

La relación entre Plantada y Batlle, así como la intervención de Amigó en la Casa Bau, necesita ser clarificada y documentada.

Es imprescindible reivindicar la figura de Francesc Escudé, autor junto con Pau Monguió de la mayor parte del patrimonio modernista de Tortosa.

BIBLIOGRAFÍA

Abril i Guanyabens, J. (1931). Un capítol de la meva actuació a Tortosa. Imprenta Heraldo de Tortosa.

Arnavat, A., Cabré, T. (2011) Arquitectura Modernista del camp de Tarragona i les Terres del'Ebre. Dipùtació de Tarragona.

Bohigas, O. (1983). Reseña y catálogo de la Arquitectura Modernista I y II. Tercera Edición. Editorial Lumen. Barcelona.

Cegarra Beltrí, G. (2002). "Víctor Beltrí Roqueta (Tortosa 1862 – Cartagena 1935): Arquitecto". En Recerca nº 6, p. 237-292. Tortosa.

Cegarra Beltrí, G. (2005). Adelante siempre: Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 - Cartagena 1935). Colegio Oficial de Arquitectos y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia.

Cegarra Beltrí, G. (2010). "Capítulo 2: Víctor Beltrí i Roqueta (Tortosa, 1862-Cartagena, 1935)". En Ebrencs del segle XX. Personatges de la història social, política i econòmica del territori ebrenc al segle XX. Universitat Rovira i Virgili. Sèrie Campus Terres de l'Ebre. Tortosa.

Freixa, M. (1986). El Modernismo en España. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid.

Garriga Pujals, M., Sànchez Navarro, E. (1995). 67 Façanes

Modernistes de Reus. Escola-Taller Mas Carandell. El Mèdol, Tarragona.

Lacuesta, R., González, A. (1990). Guía Arquitectura Modernista de Cataluña. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Lluis Ginovart, J. (1986). Pau Monguió i Segura i l'arquitectura modernista. T (D), Tortosa.

López Daufí, A. (2002). Guia d'arquitectura de la Demarcació de l'Ebre. Ed. COAC-Demarcació de l'Ebre. Tortosa.

López Daufí, A. (2013). "Els Arquitectes Municipals de Tortosa (1880 – 1901)". En Recerca, nº 15, p. 127-157. Tortosa.

Pons Toujouse, V. (2006). Inventario General del Modernismo. Ediciones del Serbal, Barcelona.

Salamó Bertomeu, Ll. Francisco Escudé Bosh (1867 – 1919). Un artista ejemplar. No publicado. Tortosa.

Salamó Bertomeu, Ll. (2011) La Historia del Mercado de Tortosa. https://issuu.com/lluissalamo/docs/llibre_mercat

Vidal Franquet, J. (2009) "Capítulo 1: Joan Abril i Guanyabéns. La necessitat d'una desmitificació". En Ebrencs del segle XX. Personatges de la història social, política i econòmica del territori ebrenc al segle XX. Universitat Rovira i Virgili. Sèrie Campus Terres de l'Ebre. Tortosa.

Periódico "Diario de Tortosa" de 30/4/1910, 2/9/1912, 14/3/1913, 7/11/1913, 21/4/1914, 29/1/1914, 29/1/1915 y 12/7/1918. Tortosa.

Periódico "El Restaurador": 19/05/1916, 12/9/1918 y 16/5/1916. Tortosa.

Periódico "El Tiempo": 26/05/1913. Tortosa.

Revista "La Zuda". Boletí del ORFEÓ TORTOSÍ. Nº 32, 31/10/1915. Tortosa.

Blog Antics hostals del camí ral: Fonda Siboni – Tortosa. http://hostals.blogspot.es/

Blog Modernisme - Pons Toujouse, V. TORTOSA - Francesc Escudé. https://vptmod.blogspot.com.es/

Blog Tortosa antiga http://tortosaantiga.blogspot.es/

Web Cambra Tortosa http://www.cambratortosa.com/

Web Enciclopèdia Catalana http://www.enciclopedia.cat/

Web Ilercavonia http://ilercavonia.wikia.com/wiki/

Web Recuerdos. Tortosa - Viñas Latorre, E. http://www.enriquevinas.com/

Web Ruta Europea del Modernismo http://www.artnouveau.eu/es/index.php

Web Wikipedia https://ca.wikipedia.org/wiki/Categoria:Edificis_modernistes_de_Tortosa

LA MURCIA MODERNISTA: SOCIEDAD, ESPACIOS URBANOS, MODA Y DISEÑO

THE MODERNIST MURCIA: SOCIETY, URBAN SPACES, FASHION AND DESIGN

Julia Gómez Meseguer

Julia Gómez Meseguer, Universidad de Murcia, Juliagomezmeseguer@gmail.com

RESUMEN

Aunque la huella del modernismo no es, a priori, tan evidente en la ciudad de Murcia como en otras ciudades mediterráneas, es posible observar el influjo de este movimiento en los hábitos sociales, distracciones y productos culturales del momento. Lejos de la imagen provinciana y periférica que parte de la historiografía ha pretendido proyectar, la Murcia finisecular sigue los usos y costumbres del modernismo, merced a un grupo de industriales burgueses –entre los que destaca la familia Montesinos Martínez-, que quisieron atraer a su ciudad lo visto en París en sus viajes de negocios y placer, tanto a nivel artístico, como cultural, social o deportivo.

A través de este estudio pretendemos abordar el impacto del modernismo en Murcia, una ciudad que, desde el último tercio del XIX, camina hacia la modernidad, manifestada en la época que abordamos, no solo en las artes mayores -arquitectura, pintura y escultura- sino también en la indumentaria, la joyería y otros objetos cotidianos de diseño íntimamente ligados a comportamientos sociales: tertulias y bailes en el Casino, asistencia a espectáculos en los teatros existentes, degustaciones de comida francesa en el Recreative Garden, nuevas aficiones deportivas como el automovilismo o el ciclismo, veraneos y baños de agua salada en los balnearios del Mar Menor, paseos por el parque Ruiz Hidalgo, el Paseo del Malecón o la Glorieta, donde kioscos musicales amenizaban el paseo dominical o suscripción a revistas editadas en Barcelona como "La Ilustración Artística" que informan sobre los principales acontecimientos políticos y sociales a nivel internacional y publicitan tanto los nuevos productos industriales como artísticos que demuestran que la sociedad burguesa murciana no vivía ajena a los cambios que experimentaba la Europa finisecular.

Mediante esta atención a productos culturales directamente relacionados con la sociedad que les da sentido que realizaremos mediante el estudio directo de estos objetos, un seguimiento hemerográfico e imágenes postales, comprenderemos el impacto del modernismo en Murcia, ciudad que seguía de cerca las novedades y acontecimientos de otras ciudades de España y Europa, especialmente de la zona mediterránea.

Palabras clave: Modernismo, Murcia, Sociedad, Artes y Oficios, Diseño

ABSTRACT

Although the footprint of modernism isn`t as obvious in Murcia as in other Mediterranean cities, it is possible to observe the influence of this movement in the social habits, and in the leisure and cultural products of the city. The provincial and peripheral image that historiography has portrayed isn`t entirely accurate. Turn of the century, finisecular Murcia did follow the customs of modernism, thanks to the influence of a group of bourgeois industrial, of which the Montesinos Martinez family is a great example. This family made efforts to bring to their city everything they discovered and experienced during their business and pleasure trips to Paris, including a whole range of artistic and cultural, social or sporting findings.

This study examines the impact of Modernism in Murcia, a city that from the last third of the nineteenth century modernizes not only in the fields of the architecture, painting and sculpture; but also in areas closely linked to social behavior such as clothing, jewelry and other everyday objects linked also to design: dances at the Casino, shows at theaters, tasting French food tasting at the Recreative Garden, new sports hobbies such as motor racing or cycling, spend the summer time at Mar Menor, with salt water baths in spas, and promenades at Ruiz Hidalgo Park, Paseo del Malecón or Glorieta, where music`s kioks entertained strollers and brightened their Sunday walks, or subscriptions to magazines published in Barcelona as " La Ilustración Artística " which reported about major political and international social events and advertise both new industrial and artistic products, shows that the Murcia bourgeois society did not live outside to the changes experienced by the finisecular Europe.

By studying the cultural products of its society, that will take place through direct study of these objects, hemerographic study and Postal Cards, we can better understand the impact of modernism in Murcia, a city that followed the events and trends of others Spanish and European cities, especially those located in the Mediterranean region.

keywords: Modernism, Murcia, Society, Arts and Crafts, Design

1. INTRODUCCIÓN

El estilo de una época no significa formas especiales en un arte especial cualquiera; cada forma es solo uno de los muchos símbolos de la vida interior, cada arte participa únicamente del estilo. Pero el estilo es el símbolo del sentir total, de la entera concepción de la vida de una época y se muestra únicamente en el universo de todas las artes.

Peter Berhrens. Fiestas de la vida y del arte. Jena, 1.900. [1]

El Modernismo fue una corriente que afectó a todos los ámbitos de la creación artística, no solo a las artes mayores -arquitectura, pintura y escultura- sino también a las artes aplicadas o decorativas, que abarcaban gran parte de lo que hoy llamamos diseño, lo que dio lugar a una serie de productos de uso cotidiano de una delicadeza exquisita de ahí el calificativo de Bella Época-, que se convirtieron en verdaderos símbolos del sentir de una época, breve por su duración, que fue denominada por Giedion (1.968:313) *un interesante entreacto entre los siglos XIX y XX,* por cuanto el "Fin de Siglo" aunaba valores tradicionales y de progreso, mirando al pasado y al futuro por igual.

Una época industrial, plagada de inventos que revolucionaron las formas de vida y de ocio (bombilla eléctrica, coche, cinematógrafo, fonógrafo, gramófono,) vital, delicada y exquisita al mismo tiempo, caracterizada por una concepción positivista fundamentada en el desarrollo científico y tecnológico. Una época autora de objetos que testimonian la existencia de unos hábitos de vida elegantes y elitistas, destinados al consumo de una minoría social cada vez más desarrollada, innovadora y moderna, una burguesía prosumidora (promotora y consumidora) del nuevo estilo, que miraba hacia las grandes capitales europeas e intentaba introducir en aquella Murcia los avances tecnológicos y artísticos.

Lejos de la imagen provinciana y periférica que parte de la historiografía del siglo XX ha pretendido proyectar[2], la Murcia finisecular sigue los usos y costumbres del modernismo, merced a una burguesa heterogénea y poco numerosa -en ningún caso superior al veinte por cien según precisaba Pérez Picazo (1982:174)-, pero enormemente dinámica y emprendedora, que aglutinaba en Murcia a miembros de la nobleza local, industriales, comerciantes, periodistas, intelectuales y profesionales liberales de todo tipo (abogados, médicos, ingenieros agrónomos y de caminos, arquitectos, militares, farmacéuticos,), que componen una fuerza cohesionada y unida por diversas razones (una red de intereses económicos, lazos sociales y familiares, lugares de sociabilidad comunes, ideología conservadora y tradicionalista o religión católica, entre otras), cuya hegemonía descansaba en el control de la propiedad y en el monopolio de la política como indica Rodríguez Llopis (2008:370), y que se muestran unidos en un esfuerzo, a veces común, a veces individual, pero siempre compartido y apoyado por la prensa local, por modernizar la ciudad.

Nuestra propuesta parte de la idea expresada por Carlo Ginzburg consistente en conceder importancia a la microhistoria, para, como indica De la Peña Velasco (2014:9), *recuperar la memoria de individuos y hechos comunes*, realizando un estudio que, partiendo de lo local, trasciende nuestras coordenadas territoriales. Veremos los objetos que conforman la colección de la familia Montesinos-Martínez porque creemos que los vestigios de esa microhistoria doméstica y los objetos que la poblaban (toallas de fino hilo ricamente bordadas con motivos vegetales que formaban latiguillos, cuberterías de plata que incluían pinzas para espárragos, rosarios de amatista y plata, mitones de encaje, sombrillas de paseo de seda bordadas con mango de marfil, pendientes tallados en hueso de albaricoque, bancos de jardín de madera y hierro, relojes de bronce con elegantes figuras femeninas, mesas de despacho o de comedor de roble con tallas curvas, tarjetas postales francesas, abanicos japoneses,…), nos facilitan una información valiosísima para reconstruir la Weltanschauung de la época que pretendemos estudiar, insistiendo en que nuestro trabajo se centra en una minoría social, una burguesía industrial, que en absoluto representaba al grueso de la población murciana, aunque sí era desde luego, la clase dominante en la medida en que detentaba los círculos de poder económico, político y social. Por otra parte, pensamos, como indica María Manzanera (2003:6), que *no hay nada que refleje mejor el sentimiento de una ciudad como la prensa local de ese momento*, y por esa razón recurriremos en ocasiones a ella para construir nuestro discurso histórico. Por último, la justificación de este trabajo obedece a que a pesar de los excelentes estudios aparecidos recientemente sobre arquitectura modernista en nuestra región[3], siguen siendo escasos los estudios culturales destinados a desentrañar

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 709-716 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

los hábitos sociales, productos y objetos que rodearon a la sociedad burguesa de aquellos años, en una Murcia no tan aletargada ni abstraída de los grandes acontecimientos culturales del momento.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

Nos vamos a situar en torno a 1890-1914, en una Murcia que terminaba al norte en la calle de la Aurora, al este en la plaza de Toros (inaugurada en 1887), al sur en la Estación de ferrocarril (el tren nos comunica con la capital desde 1.862) y al oeste en la iglesia de san Andrés. Una Murcia burguesa, y por tanto tradicional, conservadora, religiosa y solidaria con las desgracias de los huertanos (sequías, riadas, pobreza, quintos movilizados a Cuba,), una Murcia que no vivía aislada en absoluto de los acontecimientos nacionales e internacionales merced a las numerosas publicaciones locales (repartidas entre diarios de información en estos años destacan tres; *Las Provincias de Levante* (1885-1902)*, El Diario de Murcia (1879-1903)* y *El Heraldo de Murcia* (1898-1903)- , literarios, humorísticos,...), que eran debatidos y comentados por los caballeros burgueses en las tertulias de los círculos empresariales como el de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, La Unión Mercantil, o El Ateneo así como en los encuentros sociales que tenían lugar en el Casino, en el salón de lectura del Recreative Garden o en las veladas artístico-literarias y musicales de los Círculos de Bellas Artes y Católico. Una Murcia de caballeros de rutinas serenas, misa, despacho profesional, paseo, lectura, tertulia en círculos sociales y teatro. Una Murcia que experimentó un esplendor literario (Juegos Florales) gracias a unos literatos que glosaban la huerta, pero vivían en la ciudad y tenían profesiones tan liberales como abogados, periodistas o militares. Una Murcia apacible de parques arbolados, iluminados o no, con luz de gas (Ruiz Hidalgo, Malecón, La Glorieta, Floridablanca-que acogió los pabellones de la Exposición Nacional de 1900-), de tranvías, calesas y galeras (los primeros coches no se empezaron a ver hasta 1901), de calles céntricas con adoquines (que acogen pequeños comercios de estilo modernista como la confitería Ruiz-Funes o la sombrerería Belmar) y no céntricas con socavones, que se sienta en la silla Thonet nº14 a ver pasar a los parroquianos bajo los frescos toldos de El Café del Sol, Del Arenal, de la Cervecería Seguí o desde las confortables peceras del Casino, de fiestas patronales en los barrios (el más castizo, el de El Carmen, El Barrio, sin más, en Murcia), de mercado de ganado (en el Soto del río) y semanal, (en el Arenal y en la plaza de Santo Domingo, donde se venden unas frutas y verduras que también se exportan a Europa), de lavanderas arremangás lavando en el río en las inmediaciones del Molino del Marqués, mientras se inaugura el Puente Nuevo de hierro en 1902. Una Murcia que espera con expectación, tras el veraneo de tres meses en el Mar Menor, la llegada de la feria de Septiembre (ocasión para ver los nuevos productos culturales, como el cinematógrafo, que llega en 1896) y la apertura de la nueva temporada teatral (en el Romea y en el Teatro Circo), y tras el invierno la llegada de las Fiestas de Primavera, con los desfiles de la Batalla de Flores (nace en 1899) y Entierro de la Sardina (el primero datado en 1851).

Una Murcia, como vemos, de contrastes en la que, no obstante, es posible observar el influjo del Modernismo en los hábitos sociales, distracciones y productos culturales del momento que consumían algunas de las familias burguesas murcianas, -entre las que destaca la familia Montesinos Martínez-, que quisieron atraer a su ciudad lo visto en París, Londres o Bruselas en sus viajes de negocios y placer, tanto a nivel artístico, como cultural, social o deportivo. Los hermanos Montesinos Martínez destacaron pronto por su actividad industrial. D. Juan Montesinos Martínez (1863-1922) se forma en Francia (Lyon), y publica en 1881 un tratado de sericicultura titulado *Modo práctico de criar el gusano de seda dedicado á los cosecheros de la huerta de Murcia*. Su profundo conocimiento de esta actividad, hondamente arraigada en Murcia, le lleva hacia 1893 a centrar su actividad económica en la filatura de seda (López Montesinos 2006:44). Además era propietario de una fábrica de conservas cuya producción se basaba en la comercialización de mermeladas, frutas y pulpas, que exportaba a Francia e Inglaterra. Su hermano menor Gregorio Montesinos Martínez (1878-1943), fundará y dirigirá, por su parte, la fábrica de El aluminio, situada en la calle Princesa. El cosmopolitismo de ambos hermanos encuentra su principal foco de atención en París y Londres, ciudades a la que viajan con frecuencia y de las que importarán novedades para el uso y disfrute propio, de sus amistades y del resto de murcianos, en un intento por reformar y abrir Murcia al mundo europeo, algo que encaja perfectamente con las ideas primero modernistas y luego regeneracionistas de la época, lo que atestigua el internacionalismo que caracteriza al modernismo murciano.

D. Juan Montesinos Martínez será el artífice y propietario de una arriesgada y modernista apuesta empresarial, el Recreative Garden (1.897-1.902), un innovador espacio de ocio para la alta burguesía murciana o "las gentes de buen tono" [4] inspirado en homólogas propuestas francesas e inglesas y que dará lugar a "The Garden Sport" en 1899 (López Montesinos 2006:62), cuyas instalaciones, provistas de velódromo (fue inaugurado el 19 de junio de 1898), se convertirán en la sede del ciclismo capitalino durante diversas temporadas [5]. El establecimiento, ubicado en Espinardo, fue inaugurado, tras distintas vicisitudes[6] el 22 de Agosto de 1.897 y ocupaba una superficie de 30.000 m2. Provisto de un elegantísimo Chalet central a modo de gigantesco cenador, realizado en hierro y madera, rodeado de flores y vegetación, de cuyos planos y construcción se encargó Anastasio Martínez –que quizá contó con la ayuda del arquitecto Pedro Cerdán, como apunta Pujante Gilabert (2014:35)- y decoración y adornos realizados por Esteban Pérez López y que contaba además con distintas dependencias como gimnasio, sala de juegos (dotada con diversas mesas de villar, otras para el tresillo, el trompo holandés, el salón con fonógrafo), café de invierno, restaurante "a la moderna", escritorio, teléfono, salón de lectura con prensa nacional e internacional, un novedoso tiro de pichón, coqueto tocador de señoras…, y un espléndido jardín con preciosos saltos de agua (fuentes) y zona de recreo infantil (con columpios, burros enanos, cucañas y otras diversiones) vacas suizas, leche de cabra cuajada, paseos y todos los encantos que permitía el cultivo de las flores. La sofisticada y selecta cocina estaba a cargo de Mr. Richard y brindaba un alto nivel para celebraciones como bodas, bailes, fiestas o eventos sociales[7]. Todo el recinto estaba iluminado por una inundación verdadera de luz eléctrica. El establecimiento tuvo un enorme eco en la prensa local, que alababa sus magníficos menús, publicitaba sus "jueves a la moda" (veladas amenizadas por el sexteto de la casa, que incluían en su programación espectáculos variados consistentes en pequeñas piezas teatrales, conciertos de pianistas, actuaciones de cómicos, experimentos hipnóticos o novedades como el cronomatógrafo) y aplaudía el esfuerzo realizado por su propietario [8] en estos términos: *El Sr. Montesinos ha hecho un verdadero derroche de lujo, no ha perdonado nada para que su Recreative resulte verdaderamente notable, ha estado trabajando sin descanso, para que el nuevo establecimiento de recreo, figure al lado de cuantos de igual clase existen en el extranjero, dándole condiciones de belleza, de distracción, de higiene, dotando a Murcia de un sitio ameno y hermoso, en donde se puede pasar un rato de solaz, introduciendo, en fin, una mejora de muchísima importancia, un adelanto digno, por todos conceptos digno de ser imitado y aplaudido de verdad.* Considerado como una "verdadera mejora" para la ciudad, la finca permaneció abierta hasta 1902. El carácter osado y la vocación moderna de D. Juan Montesinos fue puesta de relieve también cuando adquirió uno de los primeros coches que se vieron circular por aquellas calles, al traerlo de Francia junto a un mecánico-chófer (ya que Murcia no contaba con concesionarios ni talleres de reparación).

Por su parte, su hermano menor D.Gregorio Montesinos Martínez realiza igualmente sus estudios superiores en Francia (algo más común de lo que puede parecer entre la más alta burguesía), lo que le hace disponer desde joven de un amplio conocimiento de la cultura francesa y de una extensa red de amistades en el país vecino. A su vuelta a Murcia funda en solitario una fábrica para producir industrialmente baterías de cocina de aluminio con asideras de baquelita llamada "El Cisne"[9], que posteriormente pasará a llamarse "El Aluminio", sita en la calle Princesa de Murcia -muy en la órbita de lo que otras empresas alemanas hacían desde la fundación de la Deutscher Werkbund, cuyo principal impulsor, Hermann Muthesius, apostaba por modernizar el arte aplicado, como indican Torrent y Marín (2009:146)-. En el mismo lugar, frente a la fábrica, se ubicaba un chalet de dos plantas, hoy desaparecido, que era su residencia particular, un universo delicado plagado de objetos traídos de París, Marsella, Bruselas, Londres, Madrid o Barcelona, como regalo para familiares, y que incluía desde abanicos de seda o encaje, sombrillas bordadas en seda con mango de marfil, esculturas de bronce, cuberterías de plata, quinqués, mobiliario o recetas de cocina…¡hasta la falda pantalón!.

Las damas de su familia tampoco permanecían ajenas al devenir político y social, aunque rara vez acudían a tertulias o debates políticos, entre otras razones porque aún no se permitía el sufragio femenino -no fue aprobado hasta la Constitución de 1931-. Repartían su tiempo entre sus deberes religiosos o devocionales [10] (misa, rezar el Santo Rosario, obras de caridad), familiares (disponer las tareas diarias al numeroso servicio –cocinera, criadas, costurera, cochero y ama de cría- y organizar la primera instrucción de los niños), y sociales (hacer o recibir la visita, asistir a fiestas en los círculos sociales ya mencionados y

organizarlas en los familiares, ir al teatro, contestar correspondencia y comprar obsequios y toda clase de ?novedades? en las calles comerciales). El principal modo de acceder a ?la novedad? entre las señoras y señoritas que componían la ?alta sociedad? era la suscripción a revistas, entre las que destacaba la semanal y de gran formato *La Ilustración Artística* [11] (1882-1916), que con el subtítulo ?periódico semanal de literatura, artes y ciencias?, publicaban los editores barceloneses Montaner y Simón -que la sacaron en un primer momento como obsequio a los suscriptores de su exquisita y selecta colección ricamente encuadernada en piel, *Biblioteca Universal Ilustrada* – que publicaba desde *La Odisea* de Homero o *La Historia del Renacimiento*, hasta la *Vida Íntima de Thomas Alva Edisson* o *La inteligencia de las Flores* de Mauricio Maeterlink-, que era coleccionada y mandada a encuadernar anualmente por las señoras, y que pronto compitió con *La Ilustración Española y Americana* (1870-1921), que por su gran difusión (tanto en la península como en Hispanoamérica) era enormemente conocida. La revista era una ventana al mundo pues dio cuenta de los principales acontecimientos europeos y mundiales y de los conflictos bélicos, como la dolorosa, para los españoles, Guerra de Cuba (1895-1898), la Ruso-japonesa (1904-1905) y la Primera Guerra Mundial (que fue cubierta desde su inicio en 1.914 hasta la finalización de la publicación en 1916), con textos acompañados de numerosas fotografías. Su publicidad en prensa la hacía extraordinariamente conocida, tanto como a otras dirigidas a un público femenino, según se refleja en el siguiente anuncio [12]: *En el centro de suscripciones de José María Cazorla se sirven por suscripción para señoras, modistas y bordadoras los ilustrados periódicos "La Moda Elegante Ilustrada", "Moda y Arte", "Moda de París2 y por números sueltos "El Eco de la Moda". Se hacen suscripciones a la notable publicación "La Ilustración Española y Americana" Calle de San Pedro, 5.* Y es que para asistir a los bailes y cotillones del Casino, a los "jueves a la moda" del Recreative Garden o al estreno en el teatro Romea de la última Zarzuela que triunfa en Madrid había que estar al día. Muchas eran las posibilidades que ofrecía la Murcia del momento de seguir la moda, principalmente la francesa, si atendemos a los anuncios de la época, de los numerosos comercios textiles que se situaban en torno a las calles Trapería (entonces calle del Príncipe Alfonso), Platería y a la plaza de san Bartolomé: *En la acreditada corsetería de la Plaza de San Bartolomé, núm.39, se hacen á medida el elegante corsé corte francés y otros corsés última novedad; se hacen para señoras fajas ventrales de corte especial para llevarla bajo el corsé y para la que no lo gasta se hacen acorsetadas, las cuales son muy cómodas, se hacen con aparato para las que están quebradas, las cuales dan un gran resultado A la que lo necesite todo está aprobado por los médicos. Se hacen corsés aparato para las señoras, caballeros y niños Corsé botella para las señoras que estén en cinta Se ha recibido de París gran surtido de géneros última novedad*...[13].

Francia es la gran capital cultural europea a imitar, y nuestra prensa local así lo publicita y prestigia. La murciana burguesa adopta la moda francesa. La línea del cuerpo se obtiene mediante el corsé, de ahí su importancia, y es, como apunta Linda Watson (2004:18), *en forma de S (bautizado como "El corsé de la salud" sin asomo de ironía) retorcía la espina dorsal*, pero daba a la mujer el aspecto grácil de una ninfa, algo característico de la imagen femenina del momento plasmada por pintores y escultores. Los pies se apretujaban en minúsculos zapatos abotinados, los sombreros, enormes y adornados con plumas, flores y gasas, hacían equilibrios sobre una mezcla de almohadillas y cabello humano. La moda era una forma de tortura legalizada que la mujer aceptaba graciosamente o con estoicismo "como se aceptaban muchos de los convencionalismos sociales". Las faldas eran largas, pero de telas vaporosas, con caída y sin cola, y se prendían al talle mediante cinturones de raso ricamente bordados. François Bouchier (2009:388) señala que en torno a 1890 las mangas se estrechan y el uso de complementos como guantes largos y pequeñas sombrillas bordadas en seda para evitar el sol se hace necesaria, ya que lo elegante es ser pálida. Los testimonios fotográficos de la época recogidos por María Manzanera (2006: 15 y 40) nos muestran que las señoras burguesas así vestidas contrastaban enormemente con la castiza vestimenta huertana de las clases populares que, cubiertas con paraguas, se dedicaban sobre todo a labores agrarias y de servicio (lavadoras, alpargateras, hiladoras, vendedoras de tinajas de loza, de frutas, de verduras, en los mercados), así como los bombines, capas y zapatos abotinados de los caballeros contrastaban con los zaragüelles, mantas, alpargatas y sombreros de paja de los huertanos (Manzanera 2003:63 y 187). *El pret à porter* aún no se conocía, por lo que tanto damas como caballeros se hacían la ropa a medida, lo que hacía que fueran numerosos los oficios vinculados a la moda (costureras, sastres, bordadoras, lavadoras y planchadoras, corseteras, encajeras, sombrere-

ras/os, zapateros, tejedoras, hiladoras), que se publicitaban a diario en los periódicos. Los anuncios en prensa testimonian que eran igualmente numerosos los comercios, que ofrecían todo tipo de productos, situados entre las comerciales calles Trapería y Platería (bulliciosas y cubiertas con toldos para proteger a los viandantes de los rigores del estío murciano) como el Gran Bazar de la Puxmarina (Trapería, 16), El Bazar Murciano (Platería 66-68), La sombrerería de D. Jesús Belmar (Platería 27-29), el establecimiento de D. Juan Guerrero, La Villa de París (Trapería 8,10 y 12), La Tienda del Águila (Trapería 61-63), La Dalia Azul (Trapería 55), El Universo, El Capricho, La Veneciana, la tienda de D. Joaquín Cerdá (que con los años se convertirá en La Alegría de la Huerta, y se ubicará en Platería), comercios donde adquirir un amplio surtido de objetos de rabiosa actualidad y que se publicitan ya de un modo moderno: *Aviso importante. En el acreditado establecimiento de D. JUAN GUERRERO, sucesor de Servet, se ha recibido de París un gran número de preciosos sombreros cuya elegancia llamará sin duda la atención de las señoras murcianas. También ofrece a su distinguida clientela el surtido más completo de artículos para la estación de verano, entre los que se encuentran ricas sederías para vestidos, variada colección de abanicos gasa y japonés, batines franceses alta novedad. Lanas de fantasía y otros géneros del mejor gusto á precios sumamente ventajosos* [14]. Sin embargo, pese a los numerosos comercios de la ciudad, la ropa blanca para vestir la casa (sábanas y toallas de hilo) se solía comprar en la empresa barcelonesa Tolrà [15]. La lencería (camisones, saltos de cama, camisas bajocorseteras, pololos o cucos) se hacía a medida en casas acreditadas también de Barcelona o Madrid y solía llevar encajes y minuciosos bordados. Las peluqueras iban a domicilio a peinar a las damas, ya que no existían los salones de belleza femeninos, como los concebimos hoy en día. Para los caballeros el Gran Salón Barbería La Universal (Plaza de San Bartolomé 1), estaba: *Montado con todos los adelantos modernos. No omitiendo sacrificio alguno, el dueño de este establecimiento, ha instalado un buen número de diferentes aparatos para la desinfección rápida y segura de todos los útiles del servicio, la cual se hará a presencia del parroquiano, en previsión del contagio de la alopecia*...[16].

Así vestidos y aseados, otro animado entretenimiento era la asistencia al teatro. Probablemente los dos teatros más importantes de la Murcia de la época sean el Teatro Romea y el Teatro-Circo Villar. Es curioso observar en la prensa los programas publicitados por ambos, de donde podemos extraer una conclusión clara y es que el Teatro Romea estaba especializado en obras teatrales y líricas (las obras dramáticas y sobre todo el género chico -zarzuelas tan de moda en la época-, eran los espectáculos preferidos por el público), mientras que el Teatro-Circo Villar combinaba la programación de teatro y zarzuela con la presentación de espectáculos más populares como ilusionismo, cinematógrafo, cantantes populares,....Como consecuencia de las diferentes programaciones el primero goza de un status más aristocrático, el segundo por su parte, es frecuentado por un público más populoso, pero ambos se erigen como centros de reunión a los que se va no solo a disfrutar de la función, sino también a ver y ser visto. El abanico es un objeto indispensable para el coqueteo entre las señoritas solteras y sus jóvenes pretendientes procedentes de las familias más ilustres y notables de la ciudad. Estas veladas ofrecían a las damas la posibilidad de lucir sus mejores galas: elegantes trajes de seda bordados con delicadas flores, mitones de encaje, prismáticos de nácar, sofisticados abanicos de encaje con palas de marfil y la mejor joyería. No solo la joyería femenina adquirió las formas sinuosas y curvas del latiguillo francés, sino que también se observan formas femeninas en los gemelos de caballero. Si en París la joyería comienza a introducir piedras semipreciosas, nácar y esmaltes, en Murcia se manufacturan pendientes realizados en un material muy nuestro, hueso de albaricoque, que siguen eso sí las formas florales y curvas del modernismo. Era también una costumbre arraigada entre las familias burguesas, regalar vestuario y joyería a las amas de cría por prestar un servicio especialmente valioso en el cuidado de los infantes- sobre todo pendientes, generalmente de oro, costumbre que también seguía la burguesía centroeuropea. También París parecía marcar la pauta en este terreno a tenor de los anuncios de prensa: *Joyero de París. Acaba de llegar á esta ciudad el conocido y acreditado Mr. Pedro Cremonesi, el cual ofrece al público un surtido completo de toda clase de joyería,.. uniendo á su valor un gran mérito artístico Además gran surtido en ORNAMENTOS y ARTÍCULOS PARA IGLESIA, en plata y oro, como Custodias, Cálices, incensarios, El Sr. Cremonesi tiene casa en París, y es dueño de la acreditada joyería de la calle Preciados, número 10, Madrid* [17].

Las relaciones epistolares mantenidas por la red familiar de los Montesinos Martínez, mediante tarjetas postales, nos facilitan otra mag-

nífica forma de conocer las costumbres de esta burguesía murciana y nos ponen de manifiesto, entre otras cosas, la ya arraigada costumbre de veranear de la alta burguesía. Si en un primer momento los lugares por excelencia para levantar las casas solariegas de veraneo se ubicaban en los terrenos ocupados por la huerta más próximos a Murcia, debido a la dificultad del transporte en calesa y las deficientes calzadas -Espinardo, La Ñora, Guadalupe o Beniaján-, vemos que pronto le siguen zonas más altas, y por tanto más frescas, como La Alberca o La Paloma, y a éstas, el litoral del Mar Menor, fundamentalmente Santiago de la Ribera o Los Alcázares, pues las prescripciones facultativas de los médicos comienzan a recomendar los baños de aguas saladas y termales. Es ésta también la época en la que los balnearios de Archena y Fortuna comienzan a cobrar protagonismo como centros de reunión social. La localidad preferida por la alta burguesía era Santiago de la Ribera, fundada sobre la finca Torre Mínguez, propiedad de D. José María Barnuevo, que se hizo construir su chalet frente al mar. A éste siguieron otros, como el de su hija Dª María del Dulce Nombre Barnuevo Sandoval y otros más, levantados por familias burguesas amigas sobre parcelas vendidas por esta familia. Salvo los dos citados, nada queda de aquellas construcciones modernistas, con patios interiores ajardinados, en primera fila frente al mar, como tampoco se conserva nada de los primitivos balnearios familiares que, frente a sus casas, se hacían construir aquellas familias burguesas, entre los que destacaba el de la familia de Gregorio Montesinos Martínez. No obstante, aún se conservan algunos de los objetos modernistas que decoraban los interiores y exteriores de estas fincas de recreo. Para el mobiliario de interior se optaba por maderas claras como el roble y el haya, que adquirían las formas curvas características del modernismo francés, para el exterior se optaba por mobiliario de hierro y madera (para los bancos, sillas y mesas) y solo hierro para los esbeltos maceteros diseminados por el jardín o ubicados estratégicamente en los descansillos de escaleras, salones y cuartos de estar para crear una continuidad entre el jardín exterior y el interior. Delicados quinqués con pie de porcelana o metal y translúcidas tulipas de cristal con forma de campanilla alumbraban estas casas sin luz eléctrica, que contaban con cristalerías de bohemia, vajillas de porcelana de Limoges y paredes decoradas con vistosas fuentes de cerámica de Cartagena.

3. CONCLUSIONES

No parece en absoluto ser esta Murcia burguesa una ciudad provinciana, periférica, atrasada, ahogada en su tedio, ni aletargada. Los aires de cambio generado por el progreso llegan de la mano de burgueses y comerciantes y son loados por periodistas y literatos. Existe una Murcia modernista en sus hábitos y costumbres, decoraciones, objetos y formas de vestir. Pero ciertamente esta cara de Murcia abierta al progreso y a la modernización, también arrastraba su cruz: el analfabetismo alcanzaba una tasa cercana al ochenta por ciento, la mayoría de la población se dedicaba a las faenas agrarias y tenía una economía casi de subsistencia, la falta de saneamientos en la periferia ocasionaba epidemias de cólera y tifus, lo que se agravaba por la insalubridad del agua de algunas acequias, el precio en vidas que pagaban los quintos huertanos en las guerras de Cuba y Filipinas,... cruces que pesan y determinan esa apatía o "cansera" huertana que versara Vicente Medina (1866-1937) en sus *Aires Murcianos*. Pero junto a esa "mayoría" huertana, convivió una "minoría" burguesa, refinada y exquisita que hizo esfuerzos titánicos para modernizar la ciudad y que miraba al futuro esperanzada. Una Murcia vital y emprendedora, que encuentra su inspiración en Madrid y Barcelona, si, pero también en otras capitales europeas como París o Londres a tenor de su estilo de vida.

NOTAS

1—Cf. Bahr-Becker G (1.996). El Modernismo. Editorial Konemann. Barcelona, p.6.

2—Juan Moreno Sánchez hablaba en 1.972 un su artículo "Los orígenes del modernismo en Murcia y su obra más representativa: La casa Díaz-Cassou*", pp. 1-66. de un "Modernismo marginado", muy diferente del catalán, ya que la burguesía murciana era completamente distinta de la catalana pues carecía de un base industrial y de un ambiente cultural adecuado,* que son las ideas-fuerza comúnmente admitidas en la génesis del "Art Nouveau".(p.5), añadiendo más adelante: "la reelaboración de los datos modernistas, que por distintos cauces iban llegando a estas regiones marginadas, aparecen desprovistos de su contenido originario y descontextualizados de las premisas que los generaron, aunque, eso si, mantengan la inevitable gramática formal de la época. En cierto modo son un capricho (14), algo insólito, que nace -como antes apuntábamos- del encargo de un comitente rico con categoría social reciente o no, y significa una unidad autónoma que funciona sobre todo como portavoz y testificador de una determinada ideología."(p.6). Cf. https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/21846/1/03%20Los%20origenes%20del%20modernismo%20en%20Murcia%20y%20su%20obra%20....pdf. Fecha de consulta 20/07/2016.

3—Entre los más recientes cabe destacar el realizado por Guillermo Cegarra Beltrí y Elvira Sánchez Espinosa,

publicado en Diciembre de 2013, titulado Arquitectura Modernista en la Región de Murcia. Editorial Libros Mablaz, agotado y, por ahora, no reeditado.

4—Cf. *Las Provincias de Levante.* 3 de Julio de 1897, p.1. Tanto en este diario, como en El Diario de Murcia, se insiste en el buen tono del establecimiento y en el marcado ambiente elegante que su propietario pretende dar al establecimiento, hasta del punto de que no se venderá vino a granel, sino de Burdeos y Champagne.

5—La afición a la práctica del ciclismo deportivo y como distracción saludable en el tiempo de ocio crece de manera exponencial en esta época si atendemos a los anuncios de prensa: de bicicletas Peugeot de la "Relogería Roger" (Calle del Príncipe Alfonso, 28-Trapería,28): *Cuadrupletas, Tripletas, Tándems, de carrera en carretera modelo B y el nuevo modelo marca España, construido expresamente para nuestras carreteras. -PRECIO:desde 440 ptas- Novedades en accesorios. Cf. Las Provincias de Levante. 24 de Agosto de 1897, p.1; de los ciclos franceses Imperator. Cf Las Provincias de Levante. 6 de Septiembre de 1897, p.1; o a la publicidad dada a los últimos modelos de 1897 de las marcas Rudge, Swift, Humber, Star, Gladiator, Chebus, y Empiere, que desde 375 ptas vendía la Ferretería de León. Cf. El Diario de Murcia. 4 de Febrero de 1897, p.2, y, a tenor de su precio, debían ser objetos destinados al consumo burgués.*

6— La inauguración estaba prevista para el día 15 de Agosto (Cf. *Las Provincias de Levante. 6 de Agosto de 1897, p.1), pero D. Antonio Cánovas del Castillo, máximo dirigente del partido conservador y Presidente del Consejo de Ministros, fue asesinado por un anarquista en el balneario de Santa Águeda (Guipúzcoa) el 8 de Agosto de 1.897, por lo que se retrasó unos días la inauguración en señal de luto. Cf. Las provincias de Levante. 11 de Agosto de 1.897. p.2*

7—La prensa insiste en señalar que "Aquí en Murcia no hay ningún establecimiento de este género, está montado á la inglesa, y reúne todos los recreos y diversiones del mejor gusto". Cf. Las Provincias de Levante. 3 de Julio de 1897, p.1

8—Cf. Las Provincias de levante. 22 de Agosto de 1897, p,1, ofrece un extenso artículo sobre la inauguración, detallando las características del recinto y la cena a las autoridades que allí se reúnen para celebrar tan magno acontecimiento, insistiendo en la "verdadera mejora" que supone para la ciudad.

9—No deja de parecernos singular que eligiera como motivo para el anagrama de la empresa, uno de los motivos más significativos del Modern Style inglés.

10— El devocionario, que incluía todas las oraciones para rezar a lo largo del día así como las oraciones anteriores a los sacramentos -comunión, confesión-, es el objeto más habitual en la mesilla de cualquier dama y se regalaba con motivo de Primeras Comuniones, en bodas y al formalizar noviazgos. Se realizaban en nácar, carey, concha y los había también más modestos con tapas de cartón. Los más lujosos iban ricamente decorados en la portada con láminas metálicas de formas curvas realizadas en plata dorada. Por dentro se adornaban con preciosas estampas religiosas de filigrana caladas que reproducían advocaciones de la Virgen y santos de distintas devociones

11— Su imagen extraordinariamente lujosa y profusamente ilustrada, primero a base de xilografías o galvanotipos y después con fotograbados y fotografías la convertía en una ventana al mundo. Contaba entre sus firmas con los más prestigiosos escritores nacionales como Leopoldo Alas (Clarín), José Echegaray, que publicó crónicas madrileñas y parisinas, Giner de los Ríos o Madrazo, entre otros, sumándose después más escritores, como Emilia Pardo Bazán, que tendrá también sección propia y escribirá unas crónicas de salón, así como Menéndez Pelayo, Valle Inclán, Pérez Galdós, entre otros muchos. Sus textos, se estructuraban en secciones, como la titulada "Revista científica y literaria", y estaban integradas por artículos de divulgación sobre diversos temas como historia, medicina, experimentos y adelantos científicos y mecánicos, artes, literatura, teatro, bibliografía, semblanzas biográficas, crónicas sociales, políticas, culturales, de espectáculos, reportajes, entrevistas a escritores y artistas, relatos de viajes y exploraciones, noticias, misceláneas, novelas por entregas, relatos breves y cuentos, algunas composiciones poéticas, leyendas de tradiciones y costumbres, en fin, una información completa para mantenerse al día de las novedades nacionales e internacionales.

12—Cf. *Las Provincias de Levante. 5 de Enero de 1899, p.1.*

13—Cf. Las Provincias de Levante. 6 de Septiembre de 1897, p.1

*14—*Cf. *El Diario de Murcia*. 1 de Mayo de 1.890, p.1

15— La empresa Tolrà, situada en Castellar del Vallès, había obtenido medalla de oro en la exposición de Barcelona de 1888, lo que la hace enormemente prestigiosa en toda España.

16—Cf. *Las Provincias de Levante. 6 de Septiembre de 1897, p.1*

17—Cf. El Diario d Murcia, 26 de Abril de 1890, págs. 1 y 3.

BIBLIOGRAFÍA

Bahr-Becker, G. (1.996). El Modernismo. Editorial Konemann. Barcelona, p.6.

Bouchier, F. [1968] (2009). Historia del Traje en Occidente. Gustavo Gili. Barcelona, p.388

Giedion, S. (1.968). Espacio, Tiempo y Arquitectura. Barcelona, p.313

López Montesinos, B. (2006). Recreative Garden. Estudio Histórico-Artístico. Editorial Azarbe, S.L. Murcia, pp. 44 y 62

Manzanera, M. (2003). Nuestro pasado fotográfico. Murcia memorable. Diego Marín Librero-Editor. Murcia, pp.6, 63 y 187

Manzanera, M. (2006). Nuestro pasado fotográfico. Huerta y ciudad, la Murcia de Guirao Girada. Diego Marín Librero-Editor. Murcia, pp. 15 y 40

Pérez Picazo, M. T. (1980). Historia en Historia de la Región Murciana. Ediciones Mediterráneo, S.A. Murcia, pp. 2-179

Pujante Gilabert, P.R. (2014). Anastasio Martínez Hernández (1874-1933) Escultor. Prólogo de Concepción de la Peña Velasco. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. Murcia, pp.9 y 35

Rodríguez Llopis, M. (2008). Historia General de Murcia. Editorial Almuzara. Córdoba, p.370

Torrent, R y Marín, J.M [2005] (2009). Historia del Diseño Industrial. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, p.146

Watson, L (2004). Siglo XX. Moda. Edilupa Ediciones, S.L. Madrid, p.18

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

PRESENCIA Y VISIBILIDAD FEMENINA EN LOS ESPACIOS DE OCIO EN MURCIA "DE LA CONVENTOMANÍA A LA TIENDOMANÍA"

WOMEN'S PRESENCE AND VISIBILITY IN LEISURE SPACES IN MURCIA
"FROM THE CONVENTMANIA TO THE SHOPPINGMANIA"

Dolores Cantero Peñalver
Universidad de Murcia, lolicanterop@Hotmail.com

RESUMEN

El propósito de este trabajo es abordar cómo fue la presencia y participación de las mujeres en algunos de los espacios de sociabilidad y ocio en la sociedad murciana a finales del siglo XIX y principios del XX. Las trasformaciones urbanas y culturales a principios de siglo propiciarán que las mujeres puedan acceder y realizar actividades hasta ahora vedadas para ellas, entre ellas las deportivas. La presencia femenina en espacios emblemáticos como el casino y su actitud ante la moda o el lujo serían recogidos por la prensa periódica de la época, la cual, estará presente en este estudio para mostrar los discursos que conformaron un ideal femenino que relegaba a la mujer al ámbito privado.

Para el análisis y desarrollo del trabajo se han tenido en cuenta las fuentes hemerográficas, históricas y de género. La fuente iconográfica escogida ha sido la fotografía, por ser ésta un gran valor testimonial de la época.

Palabras clave: Mujeres; sociedad; espacios ocio; sociabilidad; modernidad; prensa.

ABSTRACT

The aim of this work is to present how it was women's presence and participation in some of the sociability and leisure spaces in the society of Murcia in the late 19th century and in the early 20th century. Urban and cultural transformations would encourage women to access and do activities which they had been banned from doing so far, including sports. Women's presence in some symbolic buildings such as casinos and their attitude towards fashion and luxury was published by the newspapers of the time. Those papers will be present in this study in order to show the speeches which defined a woman's ideal relegating women to the private sphere. The analysis of this work has been carried out considering newspaper, bibliographical and genre resources. The selected iconographic resource has been the photography as it is considered a great testimonial value of that time.

keywords: Women; society; leisure spaces; sociability; modernity; press.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio pretende abordar la figura de las mujeres y su presencia en los espacios de ocio o sociabilidad en la sociedad murciana. La época reseñada se encuentra en el cambio finisecular, del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX y la temática se enmarca en una parcela historiográfica que no ha sido demasiado estudiada dentro de la historia de las mujeres y abierta a diferentes estudios. Considerando la diversidad y la importancia tanto de los espacios privados y públicos en los que se representaron y fomentaron las relaciones sociales: el teatro, el casino, el paseo, los balnearios, la calle, el deporte… [1] un estudio pormenorizado de cada uno de ellos sobrepasaría los límites de este trabajo. Por ello, me voy a centrar en aquellos aspectos o actividades relacionadas con las mujeres y que contribuyeron a una liberalización de las costumbres y normas establecidas, entre ellos el deporte o la moda que no estuvieron exentos de prejuicios y críticas en la sociedad española. En

contraposición, la atención a desfavorecidos o la pertenencia a asociaciones benéficas femeninas proporcionó a las mujeres una visibilidad y aceptación de la sociedad, pero es un tema que requiere un estudio por si solo.

Para la temática escogida se han tenido en cuenta los aspectos sociales de la época, para ello, han sido consultadas fuentes hemerográficas, las revistas o la literatura de la época, en las cuales, se recogieron aquellos discursos que configuraron un ideal de esposa y madre basado en el mito de "Ángel del Hogar". La época reseñada se encuentra entre el clasicismo y la modernidad o los denominados "felices años veinte", en los cuales, se produjeron cambios sustanciales en la vida de las mujeres, que llevaron a éstas a una mayor participación en la vida pública.

España era un país atrasado económicamente con un deficiente desarrollo industrial respecto a otros países, predominaba una sociedad jerarquizada y clasicista, en la cual, la clase social, el sexo o el estado civil determinaban el lugar que debía ocupar cada individuo dentro de la sociedad (Cantizano 2004:282). El claro sistema patriarcal recluía a la mujer en la esfera de lo privado. También a mediados del siglo XIX se irán produciendo cambios políticos y socioeconómicos con claros signos de modernidad en las ciudades que irán cambiando su fisionomía. Parques, alamedas, la construcción de nuevos teatros o los nuevos medios de transporte como el ferrocarril propiciará el desarrollo de las zonas costeras o los balnearios con un aumento poblacional en los meses estivales. "Se producirán las condiciones necesarias para que pueda darse un acceso significativo de las capas populares al ocio" (Uría 2003:356). Paralelamente Madrid se erigía como uno de los "principales motores de la economía española", según argumenta Artola Blanco "Madrid se convirtió en la residencia favorita de rentistas y aristócratas. La confluencia de tan diversos grupos ilustra las múltiples caras de la sociedad y la economía de la Restauración, pero también las diferencias que separaban a las clases altas en términos de fortuna, poder social, influencia en la esfera pública, capital social y prestigio" (Artola 2015: 32).

Murcia durante la Restauración seguía siendo una ciudad de provincias con un claro predominio de lo rural sobre lo urbano, diferenciándose de otras ciudades relevantes en la región como Cartagena, ciudad portuaria e industrializada que junto a otros núcleos urbanos mineros presenta un mayor crecimiento urbano. Referente a la ciudad de Murcia, según Egea son ciudades que comienzan a albergar testimonios del capitalismo dominante: el ferrocarril, los bancos, los comercios modernos y los nuevos centros de ocio (Egea 1993: 558), a pesar de estos avances seguirá con retraso respecto a otras ciudades. "Una comunidad polarizada, pero no conflictiva, bajo la influencia de la Iglesia y el dominio de la oligarquía y el caciquismo, con una elites locales confiadas en su placidez. Una sociedad patriarcal, caracterizada por el honor y la honra, en la que el adulterio se establecía como delito y se dictaba contar la mujer" (Egea 2014:108-109).

En Murcia la asistencia a los espacios de ocio estaba condicionada por la clase social y el género, la sociedad burguesa contaba con espacios elitistas como los Casinos o Teatros, (Muñoz 2008:243). Otros espacios, entre ellos el paseo se presentaba como un gran hábitat de relación social. Un ejemplo de la importancia del paseo o los teatros para la sociedad murciana son los recogidos por la prensa: "Se acerca la estación en que lo más selecto de la sociedad murciana empieza a abandonar el poético recinto de esta bella y romántica ciudad […] sin embargo la emigración no ha empezado aún, es muy escasa, y los paseos se ven muy concurridos. Y no es extraño, los paseos de Murcia son tan bellos en esta estación" (AMM. Luisa Velaviña "Los paseos de Murcia" en *El Aura Murciana* 16-6-1871). La prensa local igualmente recogía el ambiente de los paseos en ciudades como Madrid "Con fecha de ayer nos dice nuestro corresponsal de La Granja. Concurrencia en el paseo la de siempre: hoy estaba el bello sexo en mayoría numérica sobre el feo.El tiempo caluroso pero sin agobiar" (AMM .*La Correspondencia de España* 17-71865).

"Al Romea lo vimos muy favorecido, complaciéndonos en admirar en las plantas

Figura 1. Retrato de familia burguesa. Ca. 1900. Fotógrafo desconocido. Col. particular.

y palcos a las familias que le dan carácter y buen nombre a la población entre los forasteros que visitan nuestro coliseo; eso y el ver, al salir, largas filas de carruajes habla mucho a favor de esta ciudad" (AMM. *La Paz de Murcia* 15-12-1885) [2] Aunque los casinos o los teatros no mantenían una actividad cultural paralela respecto de las grandes ciudades, la asistencia a los mismos y el tratamiento que recibían en la prensa si mantenía una similitud., sobre todo las referidas a las damas, como se aprecia en la noticia sobre los bailes de Carnaval en el casino de Mula:

> *Los bailes celebrados en este suntuoso centro recreativo han sido el acontecimiento más notable y brillante de estos días de carnaval […] en todos los bailes, el salón ha estado literalmente lleno de animada y distinguida concurrencia, produciendo en torno esa dulce exposición que lleva consigo la alegría de carnaval. Doquiera mascaras de ricos y elegantes trajes, adornadas de hermosos aderezos y valiosas joyas, y irguiendo formas escultóricas y talles esbeltos, en lo que se adivina mujeres de nuestra más selecta sociedad y las más docentes artesanas, que ni Fidias esculpiera en el mármol ni en el lienzo Rubens: brillante pléyade de mujeres hermosas que hacían del salón del casino un trasunto del Edén. (AMM. El Diario de Murcia 10-2-1894).*

Las zonas veraniegas también contaban con Casinos o Clubs con una amplia variedad de actividades festivas para los socios, en Cartagena establecimientos tan emblemáticos como *El Real club de Regatas* e E*l Gran Hotel* en la prensa recogía aquellos acontecimientos exaltando la presencia femenina con múltiples alabanzas a sus virtudes físicas como se refleja a continuación:

> Brillantísima como todas las fiestas que da el Club de Regatas más brillantes si cabe que las anteriores. Ha sido la matinée que ayer celebró aquel Real club Náutico. Toda nuestra buena sociedad se reunió en el blanco saloncito tan coquetón y alegre, y no siendo suficiente ya para tanta concurrencia. Ocuparon también la amplia terraza nuestras más bellas paisanas, convir-

tiéndola en ideal jardín de humanas flores, donde la vista se extasiaba y sonaba el espíritu. Tanto en las terrazas como en el salón delicado estuche en el que luce y brilla el encanto exquisito de las lindas damiselas de nuestra elite social, las horas se deslizaron sin sentir, arrullado el oído con la armonía de la música, con el alma encantada en la contemplación de tanta belleza, de gentileza tanta ¿y cómo no hablar así, si lo que admiraban nuestros absortos ojos era la hermosura de todo este conjunto de beldades? (AMC. *El Eco de Cartagena* 14-5-1917).

Como todos los viernes, ayer se vio concurridísimo el Gran Hotel a la hora del the, con lo mejor de nuestra buena sociedad. Después se bailó hasta las nueve de la noche, reinando una gran animación, viéndose varios corrillos de monísimas señoritas ocupadas ya en la grata tarea de los estrechos. El Día de Reyes promete verse muy concurrido. Se rifarán dos precioso regalos y habrá sorpresas agradables en los típicos roscones del día.

Otros espacios comunes de relación social femeninos se encontraban entre el ámbito domestico y privado como es el hogar o el patio a otros comunitarios de encuentro obligado como los mercados, las fuentes o los lavaderos (Uría 1988:101).

2. MUJER Y SOCIABILIDAD: TRADICIÓN Y MODERNIDAD.

La situación social producida por el aumento poblacional generado por la industrialización llevaría a diversos colectivos a mostrar cierta preocupación por los problemas que se estaban produciendo en las ciudades. Según Wikander serían tres los problemas sociales a resolver "la cuestión social", la "cuestión laboral" y el problema de la mujer" (Wikander 2016:50) La regeneración moral y física que esto trajo consigo, tuvo a la familia burguesa como referente, según Morata "De cuyo seno fueron rescatadas las mujeres como enclave paradigmático de la gran obra social regeneradora de la Higiene. Se propugnará un ideal de feminidad de *mujer-madre* esencial para la sociedad, como responsable de los nuevos ciudadanos. (Morata, 2003:165-166). Un ideal heredero de épocas precedentes y donde el discurso Roussoniano seguía presente, recogido por las artes plásticas y literarias, como se aprecia en la fotografía, la familia posa ante el fotógrafo de una manera distendida y feliz, nada que ver con la imagen hierática en la que posaban en épocas precedentes. (Fig.1).

Estos cambios económicos y político- sociales llevaran a que converjan unos ideales y prácticas de vida contrapuestos; entre el discurso decimonónico moralista y tradicional, que asociaba a la mujer en la esfera de lo privado y con escaso protagonismo en los espacios públicos, frente a la modernidad, con un discurso crítico y reivindicativo a través de las mujeres intelectuales o la *Nueva Mujer* de la época que reclaman el derecho a la cultura, el acceso a la universidad, al trabajo y el voto vedados hasta el momento para ellas. Estas reivindicaciones no irán paralelas a otros países donde el feminismo era más beligerante como Inglaterra o Estados Unidos, para Folguera Crespo "las doctrinas igualitarias de la Revolución Francesa se enfrentan con el conservadurismo católico. La iglesia fue un factor importante en el desarrollo del feminismo español por su influencia en los asuntos políticos, económicos y sociales […] el feminismo era un ataque a la tradición y se entendió como una destrucción de la vida familiar, social y nacional española" (Folguera 2007:52). El proceso de cambios y conquistas en la vida de las mujeres, sería lento y con grandes dificultades, fue a partir de 1870 cuando se inicia el debate feminista, con dos centros de partida; La escuela Krausista y la institución Libre de Enseñanza, los debates abiertos sobre el feminismo o los problemas de la mujer ya señalados estuvieron presentes en los congresos pedagógicos, en la prensa y en la literatura. Ya en el siglo XX hay que hacer alusión a la creación del *Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer* en 1900, *El Lyceum Club Femenino Español* en 1926 y la *Residencia de Señoritas en Madrid en 1913*, todos ellos fueron espacios de sociabilidad y aprendizaje (Duc y Palau, 2016; Aguilera 2011).

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 717-726 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Fig.2. Grupo de señoritas regatistas en los Alcázares. Ángel Martínez, 1917. AGRM. FR.AFM.020-018.

Algunos intelectuales pensaban que dejaban atrás a la mujer tradicional, poniendo en peligro la estabilidad familiar y su propia situación, un ejemplo de ello quedo recogido por el colaborador y cronista de la vida madrileña Ricardo Sepúlveda en un artículo publicado en la revista *La Mujer,* con el título *La mujer y la hembra:*

> Mis diatribas se dirigen a la mujer errante, cosmopolita del mundo nuevo, que invade a las academias pidiendo derechos y destino públicos, que fuma , bebe, monta, que sustituye la saya por los pantalones y hace viajes al polo o a los desiertos de África […] La mujer se va!. . En España todavía no ha cundido el ejemplo, pero puede que el espíritu de imitación y de moda se instale pronto entre nuestras compatriotas. Y vosotras aún sois mujeres, aquellas que nos hablan los periódicos franceses e ingleses… esas que reniegan de su sexo…son hembras (Espigado 2012:58-59).

Sin embargo y a pesar de las críticas y los impedimentos la mujer fue adquiriendo cada vez más visibilidad y autocontrol sobre su propia existencia. A principios del siglo XX algunas mujeres abordaron el espacio público como ha señalado Luengo, andando solas por la calle, conduciendo, realizando deportes, "cortarse el pelo a lo garçone y a indumentarse con el estilo marcado por la moda que tomó este mismo nombre. Se las definió como un "tercer sexo" al no respetar los modelos sexuales, masculino y femenino, definidos de acuerdo a los criterios tradicionales" (Luengo 2008: 18). Estas ideas quedaron recogidas por la escritora Carmen de Burgos en su ensayo en *La Mujer Moderna* publicado en 1922.

3."DE LA CONVENTOMANÍA A LA TIENDOMANÍA". EL INTERES POR LA MODA Y EL LUJO Y SUS CONTRADICIONES.

El título de este apartado refleja de alguna manera la actitud crítica hacia un acto como el ir de compras o el interés por la moda. Estas

ideas tuvieron sus críticas a favor y en contra recogidas en artículos de opinión en la prensa periódica y publicada por periódicos locales distribuidos en Murcia, un ejemplo es el que se muestra a continuación:

> ¡Felices tiempos aquellos en que toda la ambición de la mujer se cifraba en una manzana! Feliz mil veces Adán que nunca supo lo que eran volantes ni telmas, ni terciopelos! La dineromanía, hermana de la vaporimanía, polquimania y demás gentecilla menuda que ha venido en el siglo actual a sustituir a la conventomanía y oscurimania de nuestros abuelos, es una de las enfermedades que ofrecen síntomas más alarmantes para el porvenir. La sociedad, la moral, las luces del siglo, la economía política y domestica, y hasta el orden público piden á voz en grito que desaparezcan esos focos de perdición y de lujo: que se destruyan hasta los cimientos, sin que quede ladrillo sobre ladrillo! (AMM. "Las tiendas*". El Sacamuelas* 3-01-1863)
>
> El rechazo que mostraron algunos moralistas por el interés de las mujeres por la moda no es nuevo en esta época, en el siglo XVIII el Cardenal Luis Belluga ya era contrario a cualquier signo de lujo o excesos, consideraba que iban en perjuicio la función primordial de la mujer como madre y esposa. Unas críticas y opiniones que llegaran hasta bien entrado el siglo XX (Crespo 2011: 114). La idea del cumplimiento de sus deberes, a pesar de la Nueva Mujer ya mencionada, no dejara de estar presente, como así lo refleja un artículo: "¿Es necesario que una mujer para vivir tranquila y alcanzar una suerte dichosa cuide más de lo accesorio que de lo indispensable? La contestación es obvia, lo principal en ella es el perfecto conocimiento de sus deberes: completa su educación en este sentido y no necesita demás adorno para que cause admiración su hermosura. Lo secundario es el estudio de lo superfluo que reclama la perfección en el baile, en la música, etc." (AMM. "La Mujer". *La Paz de Murcia* 8-5-1868).

Es cierto que se propugnaba un ideal donde el valor de la mujer residía en cumplir con las normas y deberes que la sociedad le otorgó, sin embargo la belleza como ideal estuvo presente como un valor para triunfar en sociedad. "La mujer como ser pasivo y secundario, debía amoldar su cuerpo y su vida a las exigencias sociales y tradicionales que la valoraban, entre otras cosas, por lo decorativo y bello de su apariencia "(Cantizano 2004:290).

A pesar de las críticas, el interés por el lujo y la moda fue algo característico, y que contribuyó a una cultura del consumo, debido en parte a los cambios en la sociedad, ya comentados. Otro factor fue una mayor difusión de prensa ilustrada y las revistas de moda, en particular, para Cruz éstas "favorecieron la codificación y la comercialización de los gustos y pusieron de moda a disposición de amplios sectores sociales" (Cruz 2014: 185-186) A través de éstas, se conocían los modelos que vestían las parisinas para el paseo, el hipódromo las fiestas. Revistas como La Moda Ilustrada o *Blanco y Negro*, entre otras*. Blanco y negro* dedicaba secciones exclusivas a la mujer: "La Mujer y la Casa", en estas páginas, apartados como Crónica de París describían detalladamente los modelos"los vestidos bordados son *le cri du chic* para que mis simpáticas lectoras formen una idea, les describiré algunos de los más bonitos, y por consiguiente, más sencillos" (*Blanco y Negro* 28-8-1910). A Murcia estas revistas llegaban mediante suscripción o por anuncios insertados en el periódico, *La Moda Elegante Ilustrada* "pública en su número del mes de agosto ciento diez y ocho modelos de trajes para señora y niño […] revista parisién. Interesante artículo "el trabajo de la mujer dentro y fuera del hogar" por doña Melchora Herrero." (AMC El Eco de Cartagena 28-8-1925).

Todos estos cambios e innovaciones en la moda beneficiaron a las mujeres que "exigían una silueta estilizada, atlética y "natural" -sin corsé alguno- que dejaba atrás el antiguo atractivo de la gordura de las mujeres" (Luengo 2008:201).

Fig.3. Tres chicas de excursión en La Palma, ca. 1945. AGRM. FR, AFC-004-015.

3.1 LA MUJER EN LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS.

Lejos de mi ánimo el querer que la mujer se asemeje al hombre ni intente igualarle en fuerza y agilidad: ni física ni moralmente no debe traspasar la mujer los límites que el Creador le ha señalado, pues de lo contrario se haría indigna de la misión que lleva en la tierra. (Lladó 1868).

El acceso de las mujeres a la esfera pública, como ya se ha señalado, llevaría consigo que cada vez más fueran adquiriendo nuevas formas de entretenimiento, entre ellas las prácticas deportivas. El deporte fue excluyente en cuanto sexo y clase social, el estereotipo masculino asociado a la fuerza física y al espacio público y la debilidad física y sensibilidad de las mujeres unidas al ámbito privado excluyeron a las mujeres de algunas de las actividades de competición. Con la incorporación de la mujer al trabajo o la universidad, cada vez surgieron voces que consideraban el deporte beneficioso para la salud. Como ha señalado Luengo "la malversación que se había estado haciendo del ideal estético y moral de la feminidad exigía a estas mujeres reivindicarse ejercitando su cuerpo a través del deporte" (luengo 2008:145).Un ejemplo es la publicación de tratados especializados en gimnástico-deportiva que no estuvo exento de prejuicios y críticas como se refleja en la cita anterior. (Torrebadella 2011:148).

Los deportes como el golf, tenis, patinaje, tiró de pichón, entre otros, pertenecieron a la elite social, eran "un signo de clase que exigía la afiliación a determinados clubs privados, el deporte masculino y femenino se fue democratizando mediante la organización de concursos encuentros y ejercicios gimnásticos", (Aguado y Ramos 2007:275). A principios del siglo XX el deporte ya estaba incluido en algunas de las instituciones de carácter femenino, un ejemplo es La *Residencia de Señoritas* que fue un claro ejemplo de la importancia de las actividades deportivas, asociadas a la mujer moderna. Se crearon equipos de hockey, esquí, tenis y atletismo, la Asociación de alumnas en 1924 tenía una sección específica para "excursiones y deportes" (Cueva y Márquez 2015:60). *El Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer* en 1909 entre sus actividades incluía la educación física, un ejemplo de asociaciones independientes de deporte femenino, abierto a las mujeres de toda clase social y cuyas actividades eran impartidas por mujeres fue el *Club femenino de deportes* creado en 1930 (Luengo 2008: 145-146)

Aún así, Al igual que ocurría en otros espacios, ya mencionados, se mostró una imagen de las mujeres como espectadoras que alegraban con su presencia el evento deportivo, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Se puede apreciar en una noticia sobre París recogida por un periódico local: "La mujeres están en mayoría en el hipódromo; aquello no es una concurrencia vulgar, es una exposición universal del bello sexo, adornado con cuanto puede inventar el refinamiento de distinción y de la coquetería. Las jóvenes ostentan una blancura tersa y trasparente capaz de desesperar al género humano" (AMM. *La Paz de Murcia*. 28/05/1868). En los años veinte el fútbol se encuentra entre los deportes con una afición mayoritaria masculina, las mujeres asistían en minoría al campo, en un artículo de opinión firmado por "un foraste-

ro" alaba este deporte por que en ningún otro deporte"se demuestra más la destreza, la habilidad y aún la fuerza del Hombre" al igual que ve una fuente de ingresos para la sociedad cartagenera, entre sus reflexiones recoge el deseo de una mayor asistencia femenina al campo:

> La afición del viril y hermoso deporte del fútbol sigue en marcha ascendente en España […] En Cartagena en poco tiempo, la afición ha aumentado extraordinariamente. No van tantas mujeres como en Madrid, Barcelona, Valencia y alicante-para no citar los campos del norte- pero ya se inicia la concurrencia del bello sexo y no se tardará mucho en que se vean en este campo, el hermoso espectáculo de partidos en los cuales las bellas mujeres cartageneras lo realcen y animen como en Alicante, Madrid, etcétera. (AMC. La Tierra. 9/01/1923).

Otro de los deportes en el cual las mujeres participaron activamente fue en las regatas (Fig.2). Organizadas por los ayuntamientos de las zonas costeras durante el verano incluía banda de música para amenizar (Montes, 2008: 11)[3] La prensa periódica así como los documentos gráficos dejaron constancia de esta actividad. En 1918 El Real Club de Regatas de Cartagena, informa en *El Eco de Cartagena* el anuncio de las actividades previstas para el verano por "esta aristocrática sociedad, y grande ha de ser la animación que ellos proporcionan a sus distinguidos socios durante la etapa que se prepara" como conciertos, verbenas, cotillón y concurso y campeonatos de parejas de baile "en los cuales han de lucir la suprema distinción de nuestras paisanas y la corrección y acierto de nuestra juventud bien". Otro de los eventos fueron las regatas, así se anunciaba la participación femenina: "Y regatas a remo y a vela, regata –crucero a Portmán, y regatas de señoritas, en las que como en Santander, Bilbao y San Sebastián, las bellas muchachas de nuestra sociedad darán gallarda prueba de su dominio en todos los deportes". (AMC*: El Eco de Cartagena* 21-5-1918). Una práctica que tendrá continuidad como se refleja a continuación: "Hay mucho entusiasmo e interés por presenciar las regatas que mañana tarde celebrará el Real Club de Regatas y muy especialmente la de señoritas que constituirá por su novedad un verdadero acontecimiento" (AMC. *El Eco de Cartagena* 5-10-1922).

Pero si hay un elemento que se puede considerar que otorgó mayor independencia a la mujer y que no estuvo exento de críticas sería la bicicleta. La bicicleta desde su invención en 1870 fue utilizada por ambos sexos como una nueva actividad deportiva y de ocio. La bicicleta además de ser distracción también les otorgó a las mujeres una libertad e independencia, participar en clubs de ciclismo o realizar excursiones son algunos de ellos. También influyo en un cambio en la moda, fue necesario adaptarla, así vemos en multitud de representaciones gráficas las faldas-pantalón que proporcionaron mayor libertad de movimientos.

Montar en bicicleta se convirtió en un símbolo de emancipación femenina (Riello 2016: 91). Pero también los prejuicios estuvieron presentes, no sólo por el uso de ésta sino por la nueva moda que rompía con el ideal de feminidad de la época. Estas ideas fueron expuestas por algunas feministas, entre ellas Susan B. Anthoy líder del movimiento estadounidense de los derechos civiles: "Dejad que os diga lo que pienso de la bicicleta. Creo que ha hecho más por la emancipación de la mujer que cualquier otra cosa en el mundo. Esa enorme sensación de independencia y de confianza…Siempre que veo a una mujer pasar a mi lado en bicicleta, me detengo y me que do mirándola llena de regocijo. Es la imagen de la libertad, de la mujer sin límites" (Vales 2014: 104).

4. CONCLUSIONES

Tras lo expuesto en este estudio he podido comprobar que el subtitulo escogido *De la conventomanía a la tiendomanía* se adapta muy bien a los objetivos con los cuales abordé este trabajo. Quedan claras dos realidades

contrapuestas en la época analizada. Por un lado, el discurso de domesticidad y maternidad con un ideal femenino al que se le atribuyeron virtudes morales como la decencia, el decoro o la honestidad, cuyo papel era estar recluida en casa. Enfrentado a éste, la figura de la *Nueva Mujer* que ocupa el espacio público sin compañía masculina, que va de compras, monta en bicicleta, participa en actividades deportivas o que accede a la Universidad, que reclama el derecho al trabajo y al voto. En los ejemplos recogidos en la prensa periódica relacionados con el ocio, Murcia no fue paralela a otras ciudades españolas en actividades lúdicas pero si podemos comprobar que la presencia de las mujeres, en los espacios públicos y privados, eran recogidos con gran entusiasmo por los redactores con un vocabulario florido y rimbombante con que se aludía a ellas. Todavía quedaba un largo camino por recorrer para que fueran protagonistas de pleno derecho.

NOTAS

1— Para el estudio del ocio en Murcia y la arquitectura de los establecimientos para tal fin, han sido importantes las investigaciones llevadas a cabo,entre otros, Pérez Rojas 1980, Egea Fernández 1993; Pérez Picazo, 1986; Montes Bernárdez 2008.

2—En el texto se respetará la grafía original. La referencia a los archivos consultados: Archivo Municipal de Murcia AMM, Archivo Municipal de Cartagena AMC, Archivo General de la Región de Murcia AGRM.

3— En este estudio Montes Bernáldez realiza una clasificación sobre las zonas costeras y la creación de los distintos clubs náuticos en las mismas, así como las actividades deportivas que organizaron estos clubs. Al igual que en Cartagena también en los Alcázares también se llevaron a cabo como muestra al fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado A y Ramos D. (2007). "La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios de ocio en los años veinte y treinta". *Arenal.* Vol.14 nº 2, pp.265-289.

Arteola M. (2015). *El fin de la clase ociosa. De Romanones al estraperlo 1900-1950*. Alianza Editorial. Madrid.

Ballarín P. (2007) (ed.). *Carmen de Burgos. La mujer moderna y sus derechos*. Biblioteca Nueva. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid.

Cantizano B. (2004). "La mujer en la prensa femenina del siglo XIX". Ámbitos *Vol.* 11-12, pp. 198-281.

Cueva A. y Márquez M. (2015). *Mujeres en Vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936).* Catálogo de la Exposición. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid.

Crespo J. (2011)." Notas sobre la condena del lujo por la Iglesia. Ejemplos de periódicos de la ciudad de Murcia (siglos XVIII-XX)".*Norba. Revista de Historia*. Vol.24, pp. 111-125.

Cruz J. (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades del siglo XIX*. Siglo XXI. Madrid.

Duc M y Palau M (2015). "La socialización de los saberes femeninos: El Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la mujer, Barcelona (1900-1936)". *Historia Social*, nº 82, pp. 133-147.

Egea E. (1993). Espacios de ocio en la Región de Murcia. Tesis Doctoral. http://www.biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/H0030801.pdf [Consulta 21/7/2016].

Egea P Mª (2014). "La Restauración: orden penal y realidad social". En Nicolás Mª E (Coord.) (2004). *Historia Contemporánea de la Región de Murcia*. Edit.um. Universidad de Murcia, pp. 107-168.

Erskine F. (2014*). Damas en bicicleta. Cómo vestir y normas de comportamiento*. (1ªed. 1897 con el título *Lady Cycling*). Impedimenta. Madrid.

Espigado G. (2012). "El Género sometido a consideración durante el Sexenio Democrático (1868-1874)".En Marcos Mª C., Serrano R. (eds.) *Mujer y política en la España Contemporánea (1868-1936)*. Universidad de Valladolid. Valladolid, pp. 37-62.

Folguera P. (Ed.) (2007). *El feminismo en España. Dos siglos de historia. Ed. Pablo Iglesias*. Madrid.

Gomez-Ferrez G. (2003) "La vida privada en la España de la Restauración. ¿Es posible el ocio de las mujeres?". En Verdú V (et al.) (2003). *Fiesta, juego y ocio en la historia*. XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de historia medieval, Moderna y Contemporánea. Universidad de Salamanca. Salamanca.

Montes R (2008). "Primeras regatas y clubs náuticos en la Costa Murciana 1876-1923". En Montes R. (Dir) (2008). *Origen de los deportes en la Región de Murcia*. Vol. II. Col. A orillas del Guatazales, nº 6. Azarbe, Fundación de Estudios Murcianos Marqués de Corvera y Ayuntamiento de las Torres de Cotillas. Las

Torres de Cotillas.

Morata E. Mª (2003): "La imagen de la maternidad en la España de Finales del siglo XIX y principios del XX". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres.* Vol. 10(2): 162-190.

Muñoz P. (2001). *Sangre, amor e interés.la familia en la España de la Restauración*.UAM Ediciones, Marcial Pons. Ediciones de Historia. Madrid.

Muñoz M (2008). "Lugares selectos de ocio: Casinos, círculos y sociedades". En Montes R. (Dir.) (2008). *Guía secreta de Murcia en el siglo XIX*. Col. A orillas del Guatazales, nº 8. Azarbe, Fundación de Estudios Murcianos Marqués de Corvera y Ayuntamiento de las Torres de Cotillas. Las Torres de Cotillas.

Offen K. (2015*). Feminismos europeos, 1700-1950.una historia política*. Akal. Madrid.

Riello G. (2016). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. GGmoda. Madrid.

Sáez F. (1843) (Dir.) *Las Mujeres españolas Americanas y Lusitanas pintadas por sí mismas*. www.cervantesvirtual.com. [Consulta 8/5/2016].

Torrebadella X. (2011). "La educación física y la actividad gimnástico-deportiva de las mujeres partir de la bibliografía especializada del siglo XIX". *Arenal*. Vol.18 nº 1, pp. 147-179.

González U. (1988). "Lugares para el ocio, espacio público y espacios recreativos en la Restauración española". *Historia Social*, nº 41, pp. 89-111.

_ (2003) "El nacimiento del ocio contemporáneo. Algunas reflexiones sobre el caso español". En En Verdú V (et al.) (2003). *Fiesta, juego y ocio en la historia*. XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de historia medieval, Moderna y Contemporánea. Universidad de Salamanca. Salamanca.

Wikander U. (2016): *De criada a empleada. Poder, sexo y división del trabajo (1789-1950)*. Siglo XXI. Madrid.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

SOCIOLOGÍA DEL OCIO EN CARTAGENA A FINES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX: DEL CLUB DE REGATAS A LOS BAÑOS DEL ICUE

CARTAGENA SOCIOLOGY OF LEISURE IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES:CLUB DE REGATAS ICUE THE BATHROOMS

María Dolores Escudero Vera
María Dolores Escudero Vera, UNED, mariaescuderovera@hotmail.com

RESUMEN

Un acercamiento a la cultura del ocio en Cartagena a fines del XIX y principios del XX; nos sitúa ante un variopinto sociológico representativo de la sociedad plural, diversa y claramente estratificada que entonces existía. Algunas prácticas de esparcimiento simbolizaban diferencias de status, por las que se alardeaba del lugar que cada individuo ocupaba en la estructura social.

Sirvan como ejemplo, las actividades que se organizaban en el Club de Regatas, desde los baños en la patacha a los bailoteos de los que hacían gala los ecos de sociedad. Sin embargo, había otros espacios y hábitos de recreo que servían de nexo de cohesión ciudadana, con independencia de la condición o clase de procedencia. Tal efecto producían los paseos por el muelle, los espectáculos ambulantes, los juegos florales, las veladas marítimas, la feria, los desfiles militares y la música de Infantería; atractivo no solo para los residentes de la portuaria sino también reclamo de foráneos.

En un ambiente de progreso que llegaba de la mano del comercio, la industria y la minería, la fiesta se vivía con alegría. La dirección que iba tomando la vida socio-cultural de la ciudad estaba en gran parte al timón de la burguesía; principal favorecedora del florecimiento de una diversión cultivada que llevaba pareja la creación de nuevos espacios de ocio y espectáculos.

El desajuste entre las distintas clases sociales se hacía notar en las maneras de diversión, costumbres y hábitos de esparcimiento. Pese a todo, la alegría se expandía por las calles cuando llegaban las festividades de verano, carnaval y Semana Santa.

Palabras clave: Ocio, sociología, esparcimiento, sociedad, cultura, estatus.

ABSTRACT

An approach to the culture of leisure in Cartagena in the late nineteenth and early twentieth centuries; presents us with a representative of the plural, diverse and clearly stratified society then existing sociological diverse cultures. Some recreational practices symbolized status differences, for which he bragged place each individual occupied in the social structure.

Serve as an example, the activities organized at the Club de Regatas, from the bathrooms in the dances Patacha of those who flaunted the echoes of society. However, there were other spaces and recreational habits that served as a nexus of civic cohesion, regardless of status or class o The mismatch between the different social classes became noticeable in fun ways, customs and habits of leisure. Still, the joy was spreading through the streets as they reached the summer festivities, Carnival and Easter.f origin. Such an effect produced by the spring rides, street shows, floral games, maritime evenings, fair, military parades and music Infantry; attractive not only for residents of the port but also claim foreign.

In an environment of progress that came from the hand of commerce, industry and mining, the party lived with joy. The direction that was taking the socio-cultural life of the city was largely at the helm of the bourgeoisie; main flowering flattering cultivated a fun couple wearing the creation of new leisure and entertainment.

keywords: Leisure, sociology, recreation, society, culture, status .

1. INTRODUCCIÓN

La percepción que tenemos sobre los territorios cambia en función a los acontecimientos que en él transcurren; las singularidades de la población de residencia, y las costumbres generadas por quienes los frecuentan; un conglomerado de elementos que configuran la sociología del espacio metropolitano. En Cartagena, como en toda ciudad se ha dado una jerarquización social de los tramos urbanos, que ha afectado directamente a las prácticas de ocio en ellos ejercidas.

Para entender los hábitos de recreo a fines del XIX y principios del XX en la sociedad cartagenera, no pueden pasar desapercibidos tres factores que influyeron en los mismos, se trata de la presencia militar, el efecto de la minería y la ascendente importancia social del puerto. Aún cabe mencionar un cuarto factor, referido a la integración en la vida local de personas llegadas de fuera.

Con respecto a lo militar, fue especialmente importante el papel de la Marina, cuyas actividades socioculturales se hicieron hueco en la men-

talidad de los cartageneros , quienes gustaban en aplaudir los conciertos de sus bandas de música, los desfiles...actuaciones al alcance de un público en general sin distinción de status.

En cuanto a la minería, hay que resaltar que los que se sumaron a la explotación y auge de la minas fueron engrosando la alta burguesía de la ciudad, llevando el lujo como estilo de vida, cuya máxima expresión eran las mansiones que se hicieron por vivienda, siempre a la última moda por ejemplo Casa Pedreño, Conesa y Aguirre.

En relación al puerto, la reforma de la trama urbana lo convierte en un espacio fundamental para el esparcimiento de la ciudadanía, más adelante nos detenemos en ello.

La alusión a las gentes venidas de otros lugares y su rápida adaptación a la ciudad, da muestra tanto del carácter acogedor de los cartageneros, como del poder de atracción de la localidad para la puesta en marcha de proyectos de vida. De la mano de foráneos llegaron iniciativas que enriquecieron la historia local, recuérdense nombres como Tomás Valarino o Bartolomé Spottorno.

Lo que supuso el siglo XIX en sus últimas décadas se recoge bien en una poesía publicada en Cartagena Artística, el 10 de agosto de 1891, de A. Blasco y García que tiene este comienzo:

"Siglo, siglo inmortal, rey de las historias,
heraldo del progreso, a cuyo nombre
el corazón del hombre
palpita lleno de esperanza y gloria"

En ese contexto de esperanza e ilusión, la reforma de la trama urbana parecía prometer que nuevos sitios habrían de surgir para el esparcimiento de la población, como ocurrió con las obras emprendidas en el Molinete, el puerto y la calle Gisbert , que generarán incipientes lugares de entretenimiento no faltos de fragmentación social en su uso según estatus.

La diferenciación social de los lugares de ocio es bien clara en Cartagena, y para aproximarnos a su comprensión es preciso conocer cómo era la estructura social, caracterizada por una simbiosis repleta de heterogeneidad. Pérez Picazo (1988) nos acerca, en "Historia de la Región de Murcia", a la distribución poblacional según clase social, de la siguiente manera:

50%: obreros y jornaleros
20%: empleados militares y profesionales
20%: comerciantes
10%: propietarios importantes

A la burguesía entre quienes estaban los nuevos mineros y aristocracia, le complacía reunirse para pasar sus momentos de recreo en los salones particulares de sus casas palaciegas, o en casinos y clubes privados. Con ellos se relacionaban los altos mandos militares, que se afincaban e intervenían en la vida de la localidad.

Por su parte la clase media buscaba su rato de charla en los cafés. Dentro de la clase media situamos a los profesionales liberales, directivos de empresas, comerciantes y personal de la administración. En este grupo, cabe resaltar la actitud abierta a lo cultural que solían mostrar los que desarrollaban profesiones liberales: médicos, arquitectos, abogados...

Las gentes más sencillas, menos pudientes económicamente, encontraban su desahogo en las tabernas fundamentalmente. La clase proletaria abarcaba diversas ocupaciones, entre ellas los trabajadores de los transportes (carros y tartanas)los cargadores del puerto, los de las fábricas (Santa Lucía) , los del Arsenal , aguadores Dentro de la clase popular hay que resaltar a los mineros, residentes en poblaciones cercanas a la ciudad como El Llano, Portmán o La Unión ;unidas a Cartagena por el tranvía a vapor o el ferrocarril, inaugurado en 1874. Algunos eran inmigrantes procedentes de Murcia, Almería Este colectivo se manifestó repetidas veces por las calles de la ciudad denunciando su precaria situación, problemática que fue tema de trovos y cantes[1].

También hay que incluir en el proletariado a los contingentes militares, a la marinería de pocos recursos económicos y bajo nivel adquisitivo. Si bien, los suficientes para que en torno a los marineros y a la clase obrera apareciera un negocio de pequeño consumo de carácter artesanal familiar, formado por vendedores ambulantes de artículos de comida y bebida. Los buhoneros recorrían los pueblos mineros y el puerto, poniendo a la venta objetos variados. Así mismo, era una estampa típica ver pasar a los aguadores.

Hay que señalar, siguiendo a Pérez Rojas (1993) el alto número de gente empleada en "las obras públicas" y la construcción, ya que en este período se emprendieron obras como la construcción del Puerto, el derribo de las murallas, la apertura de la calle Gisbert, el alcantarillado, el ensanche, las casas baratas

Esta heterogénea población, tenía definidas las zonas donde recrearse, siendo algunas como la calle Mayor de dominio burgués. Las desigualdades en la ocupación del suelo fue criticada por los sectores más progresistas.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 727-732 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

A continuación, nos vamos a detener en los emplazamientos y actividades de esparcimiento, en la portuaria de fines del novecientos y principios del XX, para adentrarnos en la sociología del ocio de una ciudad cuyo casco no contaba con doscientas calles, como anota Juan Gómez Vizcaíno (2006) basándose en las guías de 1871, 1902 y 1909. Llegando posteriormente la zona urbana, en los años 1923 y 1933 a las doscientas diecinueve calles.[2]

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

Para analizar los efectos socioculturales de las actividades de ocio y los sitios que se destinaron a tal fin, vamos a tratar de abarcar en diez rúbricas los trazos principales: molinete, puerto, casino, teatro, Ateneo, semana santa, toros, fútbol, bares y cafeterías.

Comencemos por el Molinete como lugar de esparcimiento; que para muchos fue un auténtico tabú urbano inexplorable, prohibido por el decoro; asociado a las peleas a punta de navaja y a la prostitución. Pero no siempre fue así, es en el último cuarto del siglo XIX, cuando el barrio del Molinete situado en una céntrica colina, deja de ser zona residencial de un sector acaudalado para pasar a ser un peculiar lugar de esparcimiento, cobijo de burdeles y tabernas. En las causas de esta transformación, se hace preciso aludir a la relación existente entre el Molinete, el Puerto y la calle Gisbert. Todo empieza con el proyecto de una calle que partirá en dos el cerro de la Concepción, y que finalmente se llamaría calle Gisbert, en honor al subsecretario de gobernación Lope Gisbert.

Las obras se iniciaron en 1878, haciendo desaparecer la vecindad del Mundo Nuevo con la pretensión de unir la Calle de la Caridad y el muelle, teniendo que trasladarse sus habitantes al Cerro del Molinete. López Paredes apunta en su obra "Historia del molinete en Cartagena", que el Mundo Nuevo era un barrio situado en las estribaciones del monte de la Concepción y en dirección a la plaza de toros. "Allí, había de todo, desde domicilios de delincuentes, tabernuchas y las consabidas casas de prostitución " .

La faena sufrió repetidas interrupciones quedando parada en ocasiones, lo que despertó la protesta ciudadana que pedía su continuación, como queda recogido en los diarios cartageneros. "Los materiales de desmonte sirvieron para rellenar la futura dársena" (Pérez Rojas, F.J. 1993). Las obras de ampliación del muelle y el paseo de Alfonso XII, también quedaron paralizadas repetidas veces; hasta llegar por fin a término en 1.887. Se terraplenaron los terrenos ganados al mar y se encontraron los cartageneros con un nuevo tramo de paseo.[3]

Cabe señalar ante la mala reputación que se asocia al Molinete, que también vivió allí gente honesta de clase obrera, que incansablemente intentaba hacer saber que sus hábitos se diferenciaban de los de sus convecinos que hacían honor a la copla:

" El barrio del Molinete no lo pasean los chavales
lo pasean buenos mozos con navajas y puñales".

A pesar de las frecuentes reyertas habidas en la colina, muchos ciudadanos de "buenas costumbres" contribuían al mantenimiento de los negocios de ocio que allí se encontraban. La clientela abarcaba a los más diversos estratos, siendo frecuentes las despedidas de soltero y habituales las caras que los domingos podían verse en misa o fiestas de guardar. Si bien, los espacios de ocio dentro del barrio estaban sometidos a segregación clasista. El estatus de la clientela se diferenciaba por los locales que se frecuentaban; los cuales se posicionaban a través de los precios a pagar. Así por ejemplo, uno de los cafés cantantes más caros fue el Trianón, y el más popular La Puñalá que tenía precios muy asequibles, pero donde se daban escándalos continuos, por lo que se contaba con una puerta trasera de emergencia para que saliera airosa la clientela si estallaba alguna pelea o situación conflictiva. Los marinos mercantes eran una clientela asidua, lo que se refleja en la graciosa copla popular:

"Tengo los zapatos rotos de subir al Molinete
por ver si veo venir la fragata de mi Pepe".

Pese a lo que se decía, hombres de buena posición frecuentaban en el barrio, principalmente por la noche. Los prostíbulos para una clientela más fina estaban en la calle Balcones Azules, donde habitaba la conocida "Caridad la Negra" que fue modelo del pintor Guimbarda. Mientras marineros, cargadores del puerto y mineros se metían en otros locales más baratos.

En 1900, se empieza a hablar de posibles reformas que conlleven a la demolición del Molinete[4]. A tal fin, en 1901 el Ayuntamiento de Cartagena consiguió permiso del Ministro de la Gobernación para comenzar su demolición (Real Orden. 23 de marzo de 1901); aunque no quedará en más que proyecto que se repite una y otra vez. El ambiente vivido en la colina, lo refleja el actor y director cartagenero, Enrique Escudero Vera en su trilogía teatral "El Molinete" llevada a escena

en El Teatrico y actualmente en el CCDH (Centro Cartagenero de Dramatización de la Historia).

El puerto como espacio de recreo tiene su punto de partida en 1874, fecha en la que el agua llegaba a la muralla, pero por la Real Orden de 16 de enero de ese mismo año, el gobierno de la primera República autorizó a Cartagena para rellenar de tierra el ámbito ganado al mar.

La construcción del muelle de Alfonso XII delante de la Muralla del Mar, supuso para la ciudad un nuevo territorio que pronto se convertiría en uno de los tramos más concurridos y generador de sociabilidad. Con la llegada de la primavera, la estampa paisajística era la típica del mediterráneo; un paseo muy concurrido con sus orquestas, cafés, kioscos, jardines y un trasiego de paseantes Mientras tanto en la ciudad nuevos edificios respondían a las necesidades de ocio burgués como hoteles, casinos, restaurantes, cafés etc.

Sin embargo, cabe apuntar que el uso de la explanada del muelle dio lugar a controversia, debido a las instalaciones privadas que iban apareciendo, haciendo del paseo público un motivo más de segregaciones y diferenciaciones sociales que no pasaron desapercibidas [5]

En 1887 un elemento anexo al puerto hasta entonces fundamentalmente mercantil, va a generar un ambiente festivo, la colocación de *la feria* en la explanada del muelle. En 1907 terminan las obras del Ayuntamiento, y se pasa a desecar la antigua dársena de botes que había delante del palacio consistorial. Llegados a 1923 se da lugar a la Plaza de los Héroes de Cavite. Puede decirse entonces, que se creó así un paseo en eje perpendicular a la calle Mayor; en cierto modo una prolongación de la misma, un trazo nuevo donde la burguesía podía pagarse sus cafés mientras los menos pudientes paseaban y ya está.

Como era de esperar, la burguesía privatizará pronto un club donde disfrutar del mar sin molestia alguna; el *Club de Regatas*, que comienza a construirse en 1910 para inaugurarse en 1912. Este centro fue lugar de reunión de deportistas náuticos, oficiales y jóvenes acomodados. Fueron noticia de ecos de sociedad, la presentación de las señoritas en edad de merecer, y los bailes junto al mar. Allí se puso una patacha, unas tablas de madera desde donde se accedía a los baños en el mar, y por donde solo los socios podían pasar. Afuera, en la dársena de botes se bañaban los chavales que no tenían para pagar una cuota que los distinguiera como socios, a los que se les llamaba icues que ante el calor no dudaban en lanzarse al agua.

Desde el Club, salían unas lanchas que se dirigían hasta los *balnearios*, el de San Pedro y el Chalet, que constituían las claves de los veranos de Cartagena sin salir del casco urbano. En el balneario del Chalet, situado en las laderas del monte Galeras, había barracas de madera con los requisitos para cuidar el recato y la moral. Los baños de San Pedro estaban en la rinconada del dique de la Curra, aunque algo más modestos que los del Chalet, se consideraban competencia. En ambos había agua caliente, y se vigilaba el cumplimiento de las normas de urbanidad y buena moral.

También el Real Club de Regatas era la meta de las *travesías a nado* que organizaba el propio club. Estas pruebas náuticas partían del faro de Navidad o de los aledaños del Chalet. Cuenta Monerri (1989) que " La dársena se ponía de bote en bote para aplaudir a los esforzados tritones"

Entre los acontecimientos festivos relacionados con el mar, cabe destacar la *velada marítima*, ya existente a principios del XX. Un público numeroso se congregaba en el muelle para verlas, y escuchar la música de las bandas musicales. Hasta 1901, la iluminación de las carrozas era a base de luz de gas, a partir de entonces la iluminación eléctrica permitiría varios colores a las carrozas mediante bombillas incandescentes. En 1915, por orden de la municipalidad dejan de celebrarse para ser retomadas en 1947, y se suspenderán definitivamente tras un desgraciado accidente en 1972.

En ese eje perpendicular que lleva al puerto y que se inicia en la calle Mayor se encontraba el Casino; ubicado desde 1861 en una casa palacio del siglo XVIII(Casa del marqués de Casatilly). Allí los socios celebraban el tradicional Carnaval, y otros tipos de actividades sociales como bailes, conciertos etc. Se sabe que actuaron allí entre otros tenores de renombre, Filbert en 1872. En el casino se congregaba la burguesía local para hablar de política y otros temas sociales.

El Eco de Cartagena de 3 de marzo de 1897[6] recoge un artículo que refleja que el Casino era *" el punto de cita de nuestra sociedad elegante y los bailes que en él se celebran llevan el sello de la distinción y el buen tono"*

Los socios del Casino como la sociedad cartagenera en general, gustaban en ir al teatro. La alta sociedad solía reservar su propio palco mientras los de mediana posición iban al patio de butacas, y los sectores más sencillos se situaban en el gallinero.

En el antiguo *Teatro Circo*, abierto desde 1879 eran frecuentes las zarzuelas. El mítico artista Marcos Redondo (como se llama una de las

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 727-732 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

calles de la actual ciudad en su honor) pisa por vez primera vez su escenario en 1927, con "La calesera", "El huésped del sevillano" y "La alsaciana" ; desde entonces establece con la portuaria lazos de afecto y viceversa.

Aquel recinto de forma circular tenía acogida para dos mil cien personas, un público exigente y aficionado al género lírico y la comedia. Las localidades estaban distribuidas en ochocientas gradas de general, noventa y ocho de anfiteatro, setecientas treinta butacas de preferencia y el resto platea y butacas de platea.

Otra muestra del apego cartagenero al género lírico es la denominación de una plaza de la trimilenaria, la llamada de María Cruz por el famoso tenor, del que se cuenta que por los años 20 en medio de una ópera se le escapó un gallo, y él lo intentó disimular dando el grito de ¡Viva Cartagena! consiguiendo un fervoroso aplauso del entregado público.

En un artículo bajo el título "Una voz que dejó huella en el Teatro Circo" publicado en La Verdad, el 7 de noviembre de 2011, alude Monerri a Isidoro Valverde para recordar que dejó escrito que " en la buena época del Teatro Circo, se sucedían ininterrumpidamente las compañías de drama, zarzuela, comedia y títeres " [7]

Otro teatro, el Principal se construyó en la calle Comedias , que es la que enlaza Mayor y Plaza del Rey; inaugurado en 1853 aunque reformado posteriormente. Esta sala, tuvo su interior decorado por Wssel de Guimbarda, inspirándose en temas del actor Isidoro Máiquez.[8]

Otro teatro de la época es el Máiquez inaugurado en 1868. Había otras salas donde tenían lugar representaciones líricas y teatrales como la Sociedad Lírico Dramática en 1870[9] o el Ateneo. Al Ateneo Mercantil e Industrial se entraba por la calle Jara, y estaba frente al Palacio de Capitanía General del entonces Departamento Marítimo. Para estar allí había que ser socio, y para darse de alta y mantenerse como tal pagar una cantidad; por tanto únicamente iba quien pudiera costearla. Allí se jugaba a las cartas, al dominó, y había actuaciones como conciertos; también conferencias. Tenía biblioteca (frente al Gran Hotel) salas de juego y otros servicios.

La Semana Santa siempre fue fecha de religiosidad, pero también repleta de momentos de recreo para la población cartagenera, orgullosa por su peculiar forma de sacar las procesiones a la calle. En estas fechas, serán frecuentes los paseos por el muelle, la visita a la feria y como no la asistencia a los desfiles procesionales.

Se cuenta que por 1919 los marrajos, nombre que se le da a los cofrades de Nuestro Padre Jesús Nazareno, tenían su sede en la calle de Adarve y por una puerta grande que daba al arco de la Caridad, salían los tronos a la calle, entonces eran pequeños y no llevaban patas. Cuenta Monerri (1989) que" el lunes Santo, se celebraba el traslado de La Agonía, llevando la imagen a la Iglesia de santo Domingo". Como los tronos se fueron haciendo más grandes, el almacén se quedó pequeño y fueron cambiando de sitio hasta llegar al callejón de Breau en el que permanecen en la actualidad. El traslado de la Agonía, será sustituido en 1925, por la procesión de Promesas, pues ya se cuenta con la imagen de la Piedad.

En cambio, los californios ya contaban desde su fundación en el XVIII (1747) con la misma sede, adquirida en propiedad mientras se construía la iglesia de Santa María de Gracia.

Ir a los toros constituía otra de las diversiones de la población cartagenera. La plaza comienza a construirse en 1853, y se inaugura el 5 de agosto de 1854. Es la más antigua de la región, con un aforo para 8000 personas. Su reconstrucción data de 1911.

Las soleadas tardes taurinas se convertían en un trasiego de gente que iba y venía por la calle del Ángel y sus alrededores. Algunos entrarían en la plaza, otros simplemente querían ver el ambiente y a las guapas mozas vestidas para ir a los toros.

El gusto por la fiesta taurina, muy afianzado en la localidad, se vio oscurecido en 1927, cuando un torero cartagenero, Enrique Cano, Gavira, muere tras ser cogido por un toro en Madrid. El pueblo se vistió de luto e invadió las calles para asistir al entierro, hallando sepultura en el cementerio de Nuestra Señora de los Remedios. De este torero, se cuenta que antes de torear, miraba al sitio donde iban los niños de la Casa de la Misericordia, y hasta que no los veía no empezaba.

De los toros al fútbol, dos espectáculos que sirven para evadir de los problemas a un público numeroso que los sigue. En septiembre de 1925, día 17 se inaugura el estadio de El Almarjal, tras bendecirlo el arcipreste Cavero, jugaron el Cartagena y el Valencia. Se encontraba el estadio en el Paseo de Alfonso XIII, y allí vio disputar los partidos al Cartagena Fútbol Club, conocido como Efesé, que será seguido con apasionamiento por los amantes de este deporte.

Por último, hay que mencionar algunos bares y cafeterías de la época, que sin duda desempeñaron un papel importante en los ratos de ocio de la sociedad cartagenera. Uno de los más casti-

zos era el *Ideal*, en la plaza de la Merced esquina con calle del Ángel. Allí estuvo desde 1916, siendo anteriormente casa de comidas.

En 1911, *La Palma Valenciana* abre en la calle Mayor; en un local que anteriormente había ocupado la Cervecería Inglesa. Sus helados fueron famosos, como publicitaba una de las guías de la Feria de 1916, que decía "Para tomar buen café y beber la rica horchata no hay más remedio que ir a la Palma Valenciana" [10]. Juan Ignacio Ferrández García cuenta que eran habituales los conciertos en sus salones, y que destacaba por los gestos de solidaridad que el establecimiento protagonizaba. Por ejemplo en 1913 , se invitó a un helado en el kiosco que tenía en el muelle a los niños de la Casa de la Misericordia.

Otro café abierto por los años 20, fue el *café Suizo*. Contaba con un escenario, billares y salas de juego. Con frecuencia iban cantantes y se organizaban tertulias. Las mesas eran de mármol y había un salón grande, con capacidad para unas 150 personas.

La calle Mayor tenía mucha vida, era una especie de "boulevar parisién " con sus tiendas de lujo, cafés, y un público distinguido dedicado a distraerse (...) por donde paseaban uniformes vistosos los oficiales de Marina(...) donde hasta la media noche relucen las bellas cartageneras sus encantos. (Pérez Rojas, 1993)

De lo dicho hasta aquí, puede concretarse que estamos ante una ciudad dinámica, en expansión urbanística y repleta de proyectos. Todo ello condiciona las prácticas de ocio, del variopinto sociológico que conformaba la sociedad cartagenera.

3. CONCLUSIONES

Las pinceladas que en esta comunicación se exponen, sobre los hábitos de recreo en Cartagena, al final del novecientos y principios del XX, nos sitúan ante una sociedad con una gran actividad socio cultural. Teatro, conciertos, zarzuelas, tertulias, juegos de mesa...son algunas de las recreaciones con las que se podía disfrutar.

Nos encontramos con una ciudad en continuo crecimiento, que vive con esperanza la transformación de la traza urbana. Que se ve conforme van finalizándose las obras de construcción, con nuevos espacios de ocio, como ocurre con el paseo del Muelle o el Molinete. En el primer caso se gana un territorio propicio para las interrelaciones y la cohesión social. En el segundo, un barrio en pleno centro de la ciudad donde pese a su mala fama se vivió también un ambiente artístico, que más allá de lo marginal supuso una apertura a la música de moda a través de sus cafés cantantes.

Hallamos una población que pasaba su temporada estival en contacto con el mar, pero sin salir de la ciudad. Los veranos del Club de Regatas, el Chalet o los baños de San Pedro, permitían disfrutar del beneficio del agua salada, difundidos desde la prensa local para animar a los ciudadanos a acercarse a los balnearios.

La vida que transcurría era la propia de una ciudad mediterránea, como se recoge en los diarios de la época se paseaba y mucho, se charlaba en las terrazas, en los cafés...Se acudía a la feria, se celebraba el carnaval, se hacían bailes, se festejaban las veladas marítimas; en definitiva una localidad con un gran atractivo tanto para la población endógena como exógena.

NOTAS

1-La primera guerra mundial supuso en la comarca el repentino decaer de la actividad minera, acompañado de la paralización de fundiciones, descenso de tráfico portuario y desempleo de la población. Los troveros aluden a la emigración o al estado de penuria de los mineros, como es el trovo del trovero Marín.

2-Estos datos los aporta el cronista oficial Federico Casal (cargo desempeñado desde su nombramiento, el 27 de diciembre de 1912 hasta que muere el 8 de septiembre de 1955) en su obra "Historias de las calles de Cartagena", y los recoge Juan Antonio Gómez Vizcaíno en su libro "Calles de Cartagena"

3-Hasta 1874 las olas rompían a los pies de la muralla.

4-Véase ECO 16 nov. 1900

5- En la prensa aparecen artículos que critican el deseo de apoderarse de este terreno de ocio por parte de la burguesía. Ejemplos:ECO.17 de julio de 1911//La tierra. 23 julio de 1918: Lo que apasiona y conmueve

6- Recuperado de : http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=a,75,c,522,m,1075&r=CeAP-2288-R_243_DETALLE_REPORTAJES

7-Recuperado de: http://www.laverdad.es/murcia/v/20111107/cartagena/dejo-huella-teatro-circo-20111107.html

8-Recuperado URL: http://www.laverdad.es/murcia/20081027/cartagena/teatro-principal-aviador-calle-20081027.html

9-Ibidem 8.

10-Artículo titulado "La Palma Valenciana" publicado en la columna de La Opinión " Historias de Cartagena" . 14/08/2016 Recuperado de : http://www.laopiniondemurcia.es/cartagena/2016/08/14/palma-valenciana/760154.html#EnlaceComentarios

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Sousa, A (1994). El ocio turístico en las sociedades industriales avanzadas. Ed. Bosch.

Barceló Jiménez, J (1980). Historia del teatro en Murcia. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

Chacón Jiménez, F y Otros (1988-89).Historia de la Región de Murcia" Tomo VIII. UMU

Escudero de Castro,E (2004) Cartagena siglo XX. Edita: La Opinión

García Fernández, A.S. (2004). Cines y teatros de Cartagena: su historia. Editorial Áglaya.

Gómez Vizcaíno, J.A. (2006) Calles de Cartagena. Ed. Corbalán.

Tornel C. y otros (1985)Textos para la historia de Cartagena. Siglos XVI-XX. Ed. Ayto. Cartagena

Pérez Rojas, F.J. (1993) Cartagena 1874-1936. Editorial Tres Fronteras.

Valverde Álvarez, I.(1966) Cartagena entrañable. Editorial: Autor-editor.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MODERNISMO LITERARIO EN LORCA

LITERARY ART NOUVEAU IN LORCA

Juan Antonio Fernández Rubio

Juan Antonio Fernández Rubio, paravico1980@gmail.com

RESUMEN

Esta comunicación versa, de un modo general, sobre el origen, desarrollo y características del Modernismo literario, a través de sus antecedentes, dentro del Parnasianismo y Simbolismo franceses; su división en tres periodos, desde 1882 hasta 1914; y los aspectos más destacados y comunes del movimiento en América y España. Concretando, expongo también los rasgos más significativos de tal escuela de renovación estética, principalmente en el ámbito del género poético, que se desarrolló en la Provincia de Murcia y el municipio de Lorca, donde destacan algunas de las plumas murcianas más importantes y responsables de la gestión y desarrollo del Modernismo en tierras levantinas. Finalmente, concluyo con una exposición de los cuatro poetas lorquinos más representativos del Postmodernismo epigónico: Carlos Mellado Pérez de Meca, Eliodoro Puche Felices, Antonio Para Vico y Miguel Gimeno Castellar.

Palabras clave: Modernismo, Vanguardias, Lorca, renovación estética, Parnasianismo y Simbolismo.

ABSTRACT

In general, this text speaks about the beginning, development and characteristics of modernism in literature, through its history, within the Parnasianism and Symbolism; from 1882 to 1914; and, on the other hand, the most prominent aspects of this literal school in America and Spain. Later, I also speak about the most significant features of such school facelift, mainly in the field of poetic genre, that developed in the province of Murcia and the town of Lorca, which highlights some of the most important murcian writers and responsible penetration and development of Art Nouveau in Levantine land. Finally, I conclude with a presentation of the four most representative poets within this literary trend in Lorca: Carlos Mellado Pérez de Meca, EliodoroPucheFelices, Antonio Para Vico and Miguel Gimeno Castellar.

keywords: Art Nouveau, Modernism, Lorca, poeticrenewal, Parnasianism and Symbolism.

1. INTRODUCCIÓN

El término Modernismo —que había designado a cierta corriente heterodoxa de renovación religiosa— se aplicó en el campo de las artes a una serie de tendencias europeas y americanas surgidas en los últimos veinte años del siglo XIX. Sus rasgos comunes fueron un marcado anticonformismo y unos esfuerzos de renovación agresivamente opuestos a las tendencias vigentes.

En el ámbito literario, desde su origen, el mote «modernistas», así como otros: «decadentistas», «novísimos»…, tuvo un matiz despectivo por los enemigos de las novedades, es decir, la clase burguesa-conservadora. Sin embargo, hacía 1890, Rubén Darío, entre otros, asumieron con un insolente orgullo tal designación. Y, a partir de entonces, la palabra Modernismo fue perdiendo su valor peyorativo, convirtiéndose en un concepto fundamental de nuestra historia literaria.

2. MODERNISMO, UNA ESTÉTICA DE RENOVACIÓN POÉTICA.

2.1. Origen y desarrollo: características fundamentales

A finales del siglo XIX, el Romanticismo fue remplazado por una nueva estética, mediante el surgimiento de dos escuelas literarias de tendencias opuestas, es decir, del Realismo y del Naturalismo en los géneros narrativo y dramático, así como del Modernismo en el género poético. Esta última escuela supuso una gran renovación estética, pues el canto de los poetas modernistas constituyó la primera expresión de autonomía literaria de los

países hispanoamericanos. En otro orden de cosas, cronológicamente abarcó desde 1882 hasta 1914, siendo uno de sus principales objetivos la búsqueda de una separación con la burguesía, y su materialismo, por medio de un arte refinado y estetizante.

La revolución formal y de contenido que sufrió la poesía en lengua española durante estos aproximados treinta y dos años fue tan grande, como la renovación encabezada por Garcilaso de la Vega y Juan Boscán en la primera mitad del siglo XIV. Es por eso, por lo que el lenguaje poético modernista reaccionó contra el retoricismo, el descuido formal del Romanticismo y la «vulgaridad» del Realismo y el Naturalismo. Para ello se nutrió de dos movimientos líricos surgidos en París durante la segunda mitad del siglo XIX, el Parnasianismo y el Simbolismo: Por un lado, el Parnasianismo fue fundado en 1850 por Leconte de Lisle y Theóphile Gautier, quien acuñó el lema del «*arte por el arte*». Tal escuela perseguía una poética de una confección perfecta, separada de la realidad y que reaccionara contra los poetas sociales y el hombre burgués. Sus miembros buscaban la perfección a través de una poesía descriptiva, basada principalmente en una temática de estética grecolatina. Por otro lado, el simbolismo, nació en 1886 con un manifiesto publicado por el griego Jean Moréas, donde definió a este nuevo estilo como «*…enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva…*». Sus representantes —Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud…— concibieron que la misión del poeta era sugerir un objeto mediante la evocación a otro, a través de un lenguaje imaginativo y lleno de símbolos. Los simbolistas dieron al verso efectos musicales y aportaron nuevas métricas que conjugaron mediante el ritmo, el color y la plasticidad. Así pues, los modernistas, influidos por las elaboraciones plásticas de los parnasianos y las visiones musicales de los simbolistas, realizaron un original trabajo artístico con la palabra, buscando «*la armonía verbal*» el verso.

En cuanto a su desarrollo, podemos identificar oficialmente los siguientes momentos: Primera etapa, premodernismo (1882-1888), donde encontramos los claros antecedentes del movimiento, representado entre otros, por el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío, autor de *Azul…* (1888) y de *Prosas Profanas* (1896), que marcaron el inicio formal y los parámetros de esta escuelas tanto en América Latina como en Europa, al canonizar tal renovación estética en países como Chile, Argentina y España. Segunda etapa, cumbre del Modernismo (1888-1905), en la cual destaca la primera generación de autores modernistas, propiamente hablando, resaltando a Manuel Gutiérrez Nájera y nuevamente a José Martí y Rubén Darío, quienes inician un trabajo de actualización de la lengua española, principalmente en el género narrativo, aunque también en poesía. Y finalmente, una tercera etapa, superación del Modernismo (1905-1914), cuando hallamos a la segunda generación de escritores de dicha tendencia, siendo su consagrado mentor el omnipresente Rubén Darío, al tiempo que sus fundadores habían fallecido prematuramente. Esta nueva nómina continuó la estética de sus predecesores, aportando su impronta generacional. Las principales plumas de aquel momento fueron: el argentino Leopoldo Lugones, el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, el mexicano Amado Nervo, el uruguayo Julio Herrera y Reissig… Mientras, en España comenzaron a destacaron firmas tales como: Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, los hermanos Machado…

2.2. El arte nuevo en la Provincia de Murcia y su incidencia en Lorca

Durante el primer tercio de la centuria pasada —conocido como la edad de plata de nuestras letras—, se mantuvo vigente muchos de los parámetros estéticos decimonónicos, perpetuándose y combinándose rasgos propios del Posromanticismo y del Modernismo. Sin embargo, a comienzos de la década de los veinte, algunas de las plumas murcianas se contagiaron de los nuevos aires artístico-literarios que penetraban desde Europa. Se trató de las Vanguardias, cuyos «Ismos» comenzaron a reproducirse —gracias, en mayor medida, a la traducción—, en publicaciones de prensa, revistas y poemarios. En cambio,

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 733-742 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

ambas tendencias perduraron hasta la Guerra Civil, e incluso durante los primeros años de la Posguerra.

Entre 1901 y 1918 fallecieron una importante nómina de poetas murcianos, entre los que destacaron: Marqués de Valmar, Díaz Cassou, Ricardo Gil (uno de los padres del Modernismo murciano[1]), Frutos Baeza… No obstante, sus libros continuaban editándose, constituyendo un claro referente en la nueva generación modernista. De todas aquellas obras es de resaltar *Cajines y Albares* (1905), al igual que otros libros germinados del talento de Pedro Jara Carrillo, muerto en 1927, como: *Siemprevivas* (1901), *Gérmenes* (1903), *Cocuyos* (1905)... Otro autor digno de mención es, cómo no, Vicente Medina, fenecido en 1937, quien compuso, entre otros títulos, *Aires murcianos* (1898), *Alma del pueblo* (1899) y *Canción de la huerta* (1905).

En aquel momento, se estaba gestando la poética de sus sucesores, es decir, de la nueva hornada de escritores murcianos, quienes mantuvieron vivo el espíritu y el afán de renovación del Modernismo en tierras levantinas. Se trató de jóvenes creadores, algunos de ellos residentes en Madrid donde se empaparon de tal impronta literaria, como el caso de los lorquinos: Carlos Mellado Pérez de Meca, Eliodoro Puche Felices, Antonio Para Vico y Miguel Gimeno Castellar, entre otros.

De esta manera, la transición murciana del siglo XIX al XX estuvo marcada en lo literario por numerosos autores sin transcendencia, quienes conformaron grupos y tertulias a imitación de la tendencia madrileña, ubicada en cafés como: Fornos, Colonial y posteriormente en Pombo —En el caso concreto de Lorca es de destacar el Ateneo y el Liceo Lorquino[2] (s. XIX), así como el bar La Cámara y el Casino (s. XX)—. Entre sus artífices destacaron, por ejemplo, Martínez Marín-Baldo, autor de *Madrigales* (1909) y *Elegías* (1919), así como Jara Carrillo[3], una de las firmas más representativas de este movimiento en nuestro contexto geográfico, en el cual debemos mencionar nuevamente a Lorca, donde encontramos a uno de los primeros reivindicadores del Modernismo en dicha localidad. Se trata de Vicente E. Martínez, quien publicó en 1913 su poemario *Mis violetas*. Mediante las citadas tertulias y publicaciones se fue configurando, a través de la influencia de Juan Ramón Jiménez y de los Hermanos Machado principalmente, una conexión con la nueva estética, que destacó en un primer momento, por ser puramente formal, apreciándose más que en otro aspecto, en las imágenes líricas y el recurso de sensaciones, destacando una cierta delicadeza y una gran emotividad, para incorporase e insertarse progresivamente en los novedosos «Ismos» poéticos, entre la década de los diez y los veinte, como el Creacionismo, el Futurismo y, cómo no, el Ultraísmo.

Al margen de lo expuesto, en aquellos primeros treinta años del siglo, surgieron por la Provincia colecciones de revistas literarias: *Colores*, fundada en Lorca por el escritor Antonio Para Vico; *Sureste*, de carácter provincial, cuya dirección en su línea lorquina corrió a cargo también de Antonio Para Vico y el poeta Miguel Gimeno Castellar; *Flores y Naranjos*, en Murcia de la mano de Wifredo Castañer Bielsa… Todas ellas —y otras más— albergan muestras de poesía modernista murciana, e incluso de autores de fuera de la Provincia, la cual fue tomando cierta importancia, a través de un tímido, pero seguro, desarrollo cultural e intelectual; en especial por la presencia del poeta Jorge Guillén, quien logró congregar a su alrededor a interesantes escritores, como Juan Guerrero Ruiz, aportando pues, unos niveles culturales aceptables a esta tierra, siendo frenados y disueltos, por desgracia, a causa de la Guerra Civil.

2.3. Principales poetas modernistas en Lorca - Carlos Mellado Pérez de Meca (Madrid, 1876 Lorca, 1934)

Miembro de una destacada familia nobiliaria loquina, los Condes de San Julián, pasó una infancia y juventud muy acomodada. Estudió Derecho en la Universidad Central de Madrid, aunque nunca llegó a ejercer tal profesión. Contrajo matrimonio con doña Francisca Mellado Terrer, con quien tuvo cuatro hijos. A la muerte de su esposa en 1924, contrajo matrimonio en 1931 con Pilar Álvarez Nouviles. Se retiró a vivir a su posesión familiar en Chuecos, donde falleció en 1934.

Se trató de un poeta de una excelente perfección formal, cuya producción se efectuó entre 1907 y 1913, la cual recogió en tres poemarios inéditos: *Rosas de ensueño*, integrado por setenta y dos piezas compuestas entre enero de 1907 y junio de 1908; *Girones de niebla*, con setenta y siete poemas escritos de noviembre de 1908 a septiembre de 1911 y *Rumores de vida*, con veinticinco composiciones creadas desde octubre de 1911 hasta febrero de 1913. Asimismo, en 1914 publicó en la editorial madrileña Renacimiento, su obra *A mitad de jornada* —logrando muy buenas reseñas de la crítica—, la cual fue el resultado de la suma de la recopilación de veinticuatro estrofas de su citada producción inédita, más una serie de nuevas composiciones. Por otro lado, don Joaquín Espín Rael[4], conservó sesenta y cuatro manuscritos recogidos bajo el título *Hasta el fin de la jornada*, de los que cuarenta y nueve figuran en los tres poemarios inéditos, anteriormente mencionados. Sin embargo, los quince restantes los compuso en 1921, cuando volvió a retomar la pluma con motivo de la muerte de su primera esposa. Por último, he de destacar la existencia de cuarenta y dos poemas recogidos en un cuaderno de recuerdos familiares.

De ideología liberal-conservadora, reconoció que su *Divisa* fue[5]: «*libertad, progreso e ilustración*». Por ello, a través de una visión personal de la realidad nacional, entre el pesimismo y el triunfalismo, tan propio del noventayochismo, se mantuvo fiel al Modernismo, sobre todo mediante de la influencia de Rubén Darío y los italianos Gabriele D'Anunzio y Giacomo Leopardi. Del nicaragüense tomó su sentido del lenguaje, captando un Modernismo formal del que adoptó metros más o menos idénticos, temas similares, vocabulario y una adjetivación típica, así como un sentido de construcción versal que constituyeron parte de las características específicas de su escritura.

Por otro lado, se aprecian también en su estética, atisbos valleinclanescos por el aire misterioso que rodea la intrahistoria que poematiza, o sea, ese sentido mítico de leyenda que impregna la visión que posee de esos personajes cautivadores y, sobre todo, el sentido prerrafaelista y decadentista, que impregna la poesía típicamente modernista que construyó con elementos aceptados de la estética rubeniana. Diría pues que se trata de una influencia de fondo, sobre el sentido formal al que se somete. En esto estribaría la habilidad estilística de Carlos Mellado, pues no hay que olvidar el sentido de construcción musical de sus poemas y la conformación plástica de sus composiciones, como resultado de su vasta cultura.

Del mismo modo, se observa la estela lejana de los hermanos Machado. Especialmente la de Manuel, con su poemario *Alma* (1902), que tanto debió a los decadentistas franceses y que acoge temas que también aparecieron en este poeta lorquino, tales como la melancolía, elementos vaporosos, una visión de Castilla y una comprensión de lo popular. Todo bajo un punto de vista elevado y refinado.

Finalmente, encontramos en sus versos ecos románticos, como resultado de sus lecturas, entre las que destacaron Bécquer, Nuñez de Arce y Campoamor. Por tanto, fue un poeta culto cuyo principal acierto estribó en la perfecta combinación de un léxico elegante y un conjunto de recursos retóricos magistrales, dentro de un amplio abanico métrico, con el cual logra un ritmo y una musicalidad muy característicos en su estética poética.

- Eliodoro Puche Felices (Lorca, 1885-1964)

De familia acomodada se instaló en Madrid en 1906, donde prosiguió su carrera de Derecho. Tras licenciarse regresó a Lorca. En 1916, nuevamente en Madrid, se lanzó a su carrera literaria. Entre 1926 y 1928 retornó a Lorca, trayendo una ideología radical de izquierdas y afiliándose a Alianza Republicana. Junto a otros intelectuales, entre los que destacó el poeta lorquino Antonio Para Vico, fundó el Circulo Republicano Instructivo, encargado de difundir ideas republicanas y de organizar cursos y conferencias. Para 1931 militó en el Partido Radical-Socialista, llegando a ser nombrado, tras las elecciones del doce de abril, segundo procurador síndico del Ayuntamiento de su localidad. En 1936 abandonó su cargo y se afilió a la CNT. Durante el primer

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 733-742 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

año de la Guerra ocupó tres cargos jurídicos: notario y oficial habilitado del juzgado de Lorca, por nombramientos del Frente Popular; y, de 1937 a 1939, juez en la ciudad de Mula por designación del Ministerio de Justicia. A finales de marzo de 1939 fue detenido en Mula por la Falange y entregado a la Guardia Civil. En este punto se inició un periplo carcelario —Cárcel del Partido Judicial de Lorca, Cárcel de «Las Monjas», Prisión Provincial de Murcia y Prisión Central de Totana— que abarcó desde aquel año a 1943. Al salir, marchó a su finca de la pedanía de Morata con su hermano Emilio. En 1945 volvió a ser detenido en tal diputación por un grupo de vecinos falangistas. En abril fue trasladado a Murcia siendo incomunicado. Un mes después ingresó nuevamente en la Prisión Provincial y en junio quedó en libertad condicional. Sus últimos años los pasó en compañía de sus hermanos Emilio y Estrella, entre Lorca y Morata. Al fallecer le sucedieron dos homenajes poéticos vigilados por la Dictadura.

En su etapa de estudiante en la capital comenzó a estar presente en tertulias de café y tabernas, donde coincidió con los grandes de su tiempo. Volvió a participar en tales reuniones durante su segunda estancia en Madrid. Empezó a publicar en la prensa lorquina —*La Tarde*, *Revista anual de la firma Romera Hermanos*, *Almanaque de San José de Calasanz*, *La Lluvia* y *Tontolín*— de 1908 a 1917 y contó con una aparición poética en una firma madrileña —*El Verso*— en 1908.

Su primer vestigio literario fue el denominado *Cuaderno Verde*. Se trata de un borrado con una serie de composiciones iniciales, redactados entre 1902 y 1909 aproximadamente. Tal germen lírico, integrado por sesenta y un poemas, está enmarcado perfectamente en el canon modernista por una clarísima influencia de Rubén Darío y los simbolistas franceses, en donde se puede apreciar: un rechazo a la realidad cotidiana, símbolos de elementos naturales, colores (en especial el azul, como símbolo de libertad y lirismo), búsqueda de la belleza y cierto exotismo (a través del pasado andalusí). En cuanto a su aspecto formal, encontramos, por un lado, fidelidad a la métrica clásica y, por otro, alteración intencionada de dichos metros, en forma de experimentación. Resalta además la abundante presencia de aspectos clásicos, tomados de la mitología griega y la tradición literaria latina, como rasgos propios del Parnasianismo, pero filtrados a través de un Simbolismo Verleniano.

En 1917 el banquero don José Yagües, director de la editorial Mundo Latino, publicó en Madrid su opera prima, *Libro de los elogios galantes y de los crepúsculos de otoño*. Compuesto entre 1915 y 1917 y formado por setenta y cinco piezas, repartidas en una división de cuatro partes, contando también con ilustraciones femeninas de Enrique Estévez Ochoa. Dicho título es el fruto de la suma de dos subtítulos, ya que en realidad se trata de dos poemarios —desordenados y sin cohesión temática ni formal— integrados en un solo libro. Su contenido parnasiano-simbolista, cuenta con influencias de un tardorromanticismo, por su carácter elegíaco y modernista, donde podemos resaltar: una leve carga sensualista, recordando a *Las Flores del mal* (1857) de Baudelaire y a algunos dejos de Verlaine tomados de su obra *Fiestas galantes* (1869). Además de la presencia de temas propios del Modernismo, patentes en esa estética lírica de un otoño crepuscular, tan propio en los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez.

Entre 1918 y 1919 continua con sus publicaciones en periódicos y revistas, apareciendo también en firmas de tirada nacional e internacional —*Nuevo Mundo*, *La Ilustración española y americana*, *Los Quijotes*, *Los Lunes de El Imparcial*, *Cervantes*, *Grecia* y *La Esfera*— y manteniendo su presencia, en menor medida, en una firma lorquina —*Tontolín*— y en otra provincial del municipio de Caravaca —*Renovación*—. Persistiendo, cómo no, en su eterna fidelidad a una estética modernista.

En 1918 la editorial Mundo Latino sacó, nuevamente en la capital, su segunda obra, *Corazón de la noche* —prologado por Rafael Cansinos Assens—, cuyo contorno de escritura fue de 1916 a 1918. Sus noventa y cinco poemas carecen de una división estructural en partes o secciones, por lo que tales piezas líricas fluyen en este poemario de aspecto

desordenado y nada cohesionado. Su contenido fue más intimista y cálido, contando con un corte más modernista, pero con menor grado de presencia simbolista. Alberga, a su vez, una temática miscelánea —lo onírico, el vino, la bohemia, los cafés, los retratos femeninos…—, cuyas imágenes se amalgamaron en el romántico tema de la noche, constituyendo para entonces un «leitmotiv» dentro de su poética. Al margen de la clara influencia de los decadentistas franceses, se observa nuevamente a Rubén Darío y, en menor grado, a Juan Ramón Jiménez. Dicha obra fue la que le encumbró como poeta.

Un año después, la misma editorial publicó su tercer poemario, titulado *Motivos Líricos*. Redactado entre 1916 y 1918. Se trata de su último libro aparecido en Madrid. Cuenta con mayor brevedad que los anteriores, pues posee cincuenta y una composiciones, estructuradas en tres partes, las cuales se caracterizan por una mayor extensión de versos con respecto a las dos obras anteriores. Pese a no haber obtenido el éxito de público que los poemarios precedentes, este libro es interesante desde el punto de vista temático-formal, por recuperar imágenes poéticas de corte parnasiano-simbolista, a través de elementos tomados del mundo clásico, tal y como hizo en su *Cuaderno Verde*. Sobre su contenido temático volvemos a apreciar muchos de los rasgos de sus textos anteriores —la noche, el otoño y la mitología grecolatina—. Así mismo, vemos en su última parte, muestras líricas de corte creacionista, tomadas de la influencia de Vicente Huidobro, a través de las tertulias del café Colonial —donde le conoció— y de sus obras *Ecuatorial*, *Hallalí* y *Tour Eiffel*. No obstante, su breve participación dentro del Creacionismo, siempre estuvo vinculado a su estética epígono modernista.

Desde comienzos de la nueva década hasta 1934, sus publicaciones se centraron principalmente en la prensa nacional, provincial y local; abarcando otros géneros como la narrativa —estampas, cuentos y una novela corta—. También practicó el ensayo —artículos de crítica, en especial de literatura rusa, y sueltos periodísticos— y la traducción de lengua francesa, ejerciéndola en prensa y desarrollándola también a partir de obras extranjeras, siendo el ideólogo y traductor de tres tomos de la colección llevada a cabo por la editorial Mundo Latino, sobre las obras completas de Verlaine. La consecución de toda esta producción fue motivada esencialmente por necesidad económica, para poder mantener su bohemia vida en Madrid.

A principios de 1936, ya en su ciudad natal, recopiló parte de su producción inédita de Madrid y de Lorca, concretamente noventa y tres estrofas elaborada entre 1917 y 1936, para publicar, mediante la Imprenta Mínguez de su localidad, una antología, dividida en cinco partes, bajo el nombre de *Colección de poemas*. Su repercusión se redujo a lo local y provincial. En este poemario se concibe una evolución estética que marcó su etapa de transición, al albergar una expresión poética más depurada, con temas más personales e íntimos, así como un desarrollo métrico y una rima más depurada. Por ello, deja a un lado cierto barroquismo formal y la imaginería modernista, para acercarse a una estética más desnuda de retoricismos superficiales, gracias al aumento de la influencia de Antonio Machado y un mayor acercamiento depurado a la estética baudeleriana. Su producción restante, por otro lado, se centró en sus composiciones de cárcel[6], desarrolladas entre 1939 y 1943. Durante su vejez, al margen de una obra, *Poemas inéditos*, publicada en 1961, participó en 1961 y 1962 con seis poemas de carácter crepuscular en la revista de la OJE, *Liceo Azul*. Su última publicación en vida apareció 1963, en la revista mexicana *Norte*, dirigida por Alfonso Camín, su antiguo compañero de juventud en las tertulias de Madrid. Así mismo, dejó un gran número de inéditos.

- Antonio Para Vico (Lorca, 1897-Cartagena, 1950)

Tras la muerte de su padre, su madre y hermanos fueron amparados por su tío, sacerdote de la parroquia de Santiago, quien matriculó a los niños con los Hermanos de las Escuelas Cristianas. En 1919 marchó a Madrid para opositar al Cuerpo General de

Estadística, aunque se dedicó con su amigo Eliodoro Puche, a participar en tertulias literarias y políticas en cafés y tabernas, donde coincidió, entre otros, con Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, un joven García Lorca… Al regresar a su ciudad natal estudió magisterio, obteniendo su título en 1927, cuando fundó la Academia Para Vico. A partir de 1930 se apartó, pero no del todo, de la literaria para dedicarse a la política, fundando el Círculo Republicano Instructivo. Tras las elecciones municipales de 1931, que otorgó en Lorca la victoria a la minoría Radical-Socialista, se convirtió en teniente de alcalde y poco después en alcalde. En 1932 obtuvo una plaza de maestro y abandonó su cargo, manteniéndose como concejal. Un año después, ingresó en la masonería dentro del Triángulo-Lógica Blasco de Lorca y a comienzos de la Guerra fue uno de los fundadores del Partido Comunista de su localidad, siendo también propagandista del Frente Popular y miembro de la Junta Local de sustitución de la enseñanza religiosa, además de vocal en la Asociación de amigos de la Unión Soviética. Participó asimismo, en la incautación de una propiedad para constituir una guardería. Durante 1937 resultó elegido presidente de la FETE y en 1939 le detuvo la Falange en su domicilio, pasando a ser encerrado en la Cárcel del Partido Judicial de Lorca, de donde pasó a la de «Las Monjas». Fue conducido, en 1942, a la Prisión Provincial para ser juzgado por «auxilio a la rebelión», siendo sentenciado a doce años. Sin embargo, quedó en libertad condicional en 1943. Por miedo a las contundentes represalias por parte de la Falange y de las nuevas autoridades municipales, se exilió a Barcelona y tiempo después a Cartagena donde falleció.

Sus inquietudes literarias y su germen como escritor se iniciaron precozmente, cuando publicó su primer poema con tan solo doce años, en 1909, constituido por una sucesión de versos dedicados a su madre con motivo de la muerte de una hermana al poco de nacer. Además, en 1912 ganó unos juegos florales celebrados en su localidad.

Desde 1915 a 1928 publicó en prensa y revistas de la Provincia de Murcia. Las primeras muestras de su poética se localizan en un periódico de la Villa de Águilas, *Vida Aguileña*, donde encontramos, entre otras estrofas de corte modernista, un primer poemario en prensa, *Flor de recuerdo* (1917), del que se ha conservado cuatro composiciones de temática amorosa, en su vertiente del desamor, escritos en un tono nostálgico, configurando un moderno panegírico. Paralelamente, comenzó a colaborar con la prensa lorquina —*La Lluvia*, *La Opinión*, *Renacimiento* y *Tontolín*— con versos cercanos siempre a la estética del Modernismo, insistiendo en la búsqueda de la belleza, a través de un cierto sensualismo, enmarcado por pinceladas amorosas, aunque en ocasiones con tintes sacros, fruto de la influencia de sus primeras lecturas, recibidas por aquellos Hermanos de las Escuelas Cristianas. Por otro lado, en 1918, publicó en la revista *Los Quijotes* su primer y único poema a nivel nacional. Bajo el título de *Floración*, encontramos una serie de versos de fuerte vinculación simbolista con elementos de la naturaleza. Así mismo, en mitad de sus estudios, concretamente en 1926, obtuvo el primer premio en un concurso internacional, organizado por el diario ABC y centrado en la hazaña del Plus Ultra. Tal reconocimiento le vino de su composición *Por la última vía*. Se trata de un extenso poema, cercano al Ultraísmo, de vertiente Futurista y en menor medida de estética parnasiano-simbolista. Lo compuso en forma de un panegírico modernista, por constituir una alabanza y admiración sobre tal proeza, que compara en sus estrofas con el primer viaje de Colón. Así pues lo recogió en tono de cierta epopeya, especialmente al hacer referencia a los conquistadores hispanos del continente americano. Culminando finalmente con una *ofrenda al héroe*, comparando al piloto con la figura mitológica de Pegaso, al más puro estilo rubeniano. Paralelamente, sus versos comenzaron a aparecer en la prensa y revistas de Murcia —*Flores y Naranjos*, *Levante Agrario*, *El Liberal de Murcia*, *La Verdad de Murcia* y *El Tiempo*—, donde se recogen poemas —al igual que en las publicaciones lorquinas— centrados en el Modernismo, a través de la perspectiva poética de Juan Ramón Jiménez y los hermanos Machado; en el simbolismo, desde un enfoque verleniano; y

en el gongorismo, mediante la influencia de algunos miembros de la generación del 27, entre quienes destacan Rafael Alberti y Luis Cernuda. Además de un tímido acercamiento vanguardista hacia el Ultraísmo, el Futurismo y el Surrealismo. Por otro lado, también publicó en Cartagena —*Cartagena Nueva* e *Ilustración Levantina*—, destacando piezas de carácter descriptivo sobre entornos que le eran cercanos, mediante una óptica rubeniana, cercana a la estética poética de su obra *Azul…* (1888) —lo que constituye una constante, en forma de «leitmotiv», de su estética poética—. Por otro lado, he de destacar que colaboró, como corresponsal en Lorca, del diario yeclano *Renovación*.

En 1929 publicó en Lorca, a través de la imprenta Mínguez, su primer poemario bajo el título de *Canto Rodado*. Realmente se trató de una antología en la que recogió treinta y nueve composiciones publicadas en la prensa de Murcia, Cartagena y Lorca, las cuales fueron compuestas, como sabemos, en Lorca, Tercia y probablemente Águilas entre 1918 y 1929. Tal obra se encuentra perfectamente cohesionado por treinta y nueva piezas poéticas, distribuidas en cinco partes, que fueron redactadas según la estética lírica propia de su tiempo, podemos apreciar entre sus páginas poemas de apariencia semejante a las estéticas de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Junto a su esencia modernista, que enmarca todo el libro, nos encontramos con atisbos vanguardistas propios de las poéticas de Ramón Gómez de la Serna y de Federico García Lorca, dentro de su etapa surrealista. Y reafirmo lo de atisbos, pues no llegó a ser vanguardista del todo, como sí fue el caso de Eliodoro Puche en su etapa ultraísta y creacionista. Por último, observamos en el poemario cierta orientación gongorina por la influencia recibida de algunos autores de la denominada Generación del 27, como Rafael Alberti o Emilio Prados, entre otros. Además se aprecian rasgos propios de la estética descriptiva machadiana sobre el entorno natural y el paisaje, por medio de su obra *Campos de Castilla* (1912).

En la década de los treinta, ocupado en sus responsabilidades políticas y profesionales durante la República y la Guerra Civil, se despreocupó de la literatura. Sus publicaciones se vieron reducidas considerablemente, limitándose nuevamente a la prensa local —*La Tarde de Lorca*, *Nada*, *La Lucha*—, la murciana —*La Verdad de Murcia*, *Sureste* y *El Liberal de Murcia*— y la cartagenera —*República*—. Todo lo publicado en tales firmas ya apareció recogido en *Canto Rodado*. Paralelamente, en 1930, junto al también poeta lorquino Miguel Gimeno Castellar, dirigió la revista provincial *Sudeste*, en su sección local y fue el redactor jefe del periódico *El Pueblo*, dirigido por el literato Eliodoro Puche, que constituyó la voz del partido Alianza Republicana, así como de la minoría Radical-Socialista, la cual conformó el primer y último ayuntamiento republicano en Lorca.

Al morir en Cartagena en 1950, su viuda, doña Concepción Blázquez Mancebo, publicó un año después, a través de los talleres gráficos «Caridad», una obra póstuma titulada *Corimbo*. Antes de fallecer, dejó la mayor parte del libro ya configurado, con piezas elaboradas entre Lorca, Barcelona y Cartagena, desde los años treinta hasta su muerte. Nuevamente, este poemario quedó finalmente integrado por treinta y nueve poemas, recogidos, en esta ocasión, en seis partes, que cohesionan la mayor parte del libro. Dedicado al poeta Mauricio Bacarisse, cuenta con influencias similares a la obra anterior, por lo que se mantiene fiel al Modernismo, en especial a la estética de Federico García Lorca, Rafael Alberti, María Zambrano y Juan Ramón Jiménez, en su etapa sensitiva. Al mismo tiempo, recogió poemas en los que insinúa la represión que sufrió a principios de la posguerra y sus impresiones sobre el paso del tiempo.

- **Miguel Gimeno Castellar (Lorca, 1895 - Madrid, 1979)**

Nació en el seno de una familia de clase media-alta. Se licenció en Derecho por la Universidad Literaria de Granada. A partir de 1923 comenzó a ejercer su profesión, al hacerse cargo del despacho de su padre, tras

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 733-742 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

su muerte. Alternó esta actividad profesional con clases de Preceptiva Literaria, Historia de la Literatura y Lógica que impartió en el Colegio de La Purísima en Lorca. Tras su traslado a Madrid en 1925, donde residió tres años, se hizo abogado laboralista y funcionario de Sindicatos. En el primer año de la Guerra Civil, concretamente el siete de octubre, se produjo una redada contra cincuenta y cinco falangistas en Lorca; como simpatizante de este movimiento, fue detenido y conducido a la Prisión Provincial, donde permaneció un breve espacio de tiempo. A su salida marchó a Alberique, Valencia, donde fue empleado en una fábrica de armas, en la que se fabricaba el fusil denominado como «Naranjero». En 1939, al finalizar la contienda, se trasladó nuevamente a Madrid, instalándose definitivamente y contrayendo matrimonio. Fue padre de dos hijos y esporádicamente regresaba a su ciudad natal. En 1972 recibió el premio Ciudad del Sol. Finalmente falleció siete años después.

En la capital asistió con asiduidad a tertulias noctambulas: a la Sagrada Cripta del Pombo, a la del Café Lyon, organizada por Federico García Lorca y a la Granja del Henar, dirigida por Alberto Ghirardo. En Lorca, por otro lado, junto al poeta Antonio Para Vico, fue representante de la revista *Sureste* y colaboró en otros semanarios como: *La Lucha*, *Colores*, *Tontolín* y *Renacimiento*. Sin embargo, en la década de los treinta aparecieron publicaciones suyas en *La Gaceta Literaria* de Madrid. Después de la Guerra casi abandonó la creación literaria, apareciendo esporádicamente algunas de sus estrofas en la revista *Arco* y algún verso en el periódico *Ya*, con motivo de un artículo titulado *Loa y recuerdo a la Artesanía lorquina*.

En 1929 publicó su poemario *Torre de silencio*, cuyo subtítulo fue *Libro de canciones*. Así pues, desde la prensa se le presentó como uno de los poetas líricos más importantes de la literatura contemporánea en Murcia. Este libro recibió el siete de octubre de tal año, día de la festividad del libro, por parte de don José Calvo Sotelo, secretario de la Cámara Oficial del Libro de Madrid, un premio dentro del concurso de obras literarias de autores nóveles. La mencionada obra, que cuenta con noventa y cinco composiciones redactadas entre 1915 y 1929, muestra un entronque tardío con los motivos rubenianos, junto a intuiciones poéticas que parten de la Generación del 27. Por eso es aquí donde hay que destacarle y reseñar sus contactos poéticos, es decir, influencias de Juan Ramón Jiménez en menor medida, pero sobre todo, de Antonio Machado, a consecuencia de su meditaciones sobre el paisaje, los cuales le eran cercanos, e instantes líricos que albergan aires de modernidad, quedando divididos, como en el propio caso de Machado, en tres vertientes poéticas: la tarde, el agua y la vegetación. Asimismo, destacan nuevos vientos neopopulistas que habían sido traídos a la literatura, entre otros, por Federico García Lorca, con su andalucismo lírico, que Gimeno traslada al Levante murciano-almeriense y por la presencia del romance como metro estrófico; también destaca la evocación a la ciudad de Granada, el tono lírico de parte de sus canciones y la presencia de símbolos lorquianos como la noche y la luna, tan propios del Romanticismo y del Modernismo. Dentro de estos nuevos vientos estéticos hallamos a otro coetáneo, Rafael Alberti, a través de sus descripciones acerca del mar. Paralelamente, indagando en su estética, encontramos un nuevo entronque modernista, mediante una poética rubeniana, la cual, por la fecha de publicación de este poemario, es ya tardía, o sea, hablamos otra vez de un Postmodernismo epigónico.

Sus últimos libros fueron: *Flecha al viento* y *En aquel tiempo* (1976), esta obra de gran carga espiritual, centrada en la glosa de los Evangelios, fue fruto de su profundo conocimiento de los textos bíblicos. Además se ha conservado un gran número de inéditos, que, si se hubiesen publicado, se titularían *Libro de los sonetos*, por ser éste el metro cohesionador formal de dicha obra, cuya temática atiende a lo filosófico, lo paisajístico y lo religioso. En su poética final, en ocasionas de tono jocoso y en otras no tanto, comenzó a aludir a la muerte que sentía próxima.

3. CONCLUSIONES

En el ente literario, así como en toda manifestación artística, la renovación es esencial para su supervivencia, pues el estancamiento de un género —o subgénero— supone con el tiempo el rechazo del público. Esta idea materialista, unida al deseo del artista de ser el punto de partida de una renovación estética, dentro de su disciplina, constituye —junto con la necesidad de reconocimiento— el motor de pervivencia de la creatividad y, por tanto, de la evolución y desarrollo de dicho ente. Por otro lado, la cadena de transmisión en el caso del Modernismo tuvo un punto de partida intercontinental. Sus herramientas de transmisión fueron la tertulia, la publicación —prensa, revistas y poemarios— y los viajes de aquellos que lo generaron y propagaron. Brotando y germinando simultáneamente a niveles provinciales y locales, como en el caso de las tierras murcianas —Águilas, Lorca, Cartagena, Murcia…—, donde destacaron una serie de autores quienes tuvieron contacto con los cenáculos por donde estaba penetrando el Modernismo en Madrid, desde algunos países de América. Dicha transmisión llegó también a Lorca pero de manera tardía. Los escritores modernistas de tal localidad, por su generación —nacidos, como esta tendencia, a finales del siglo XIX—, se adscribieron tarde al movimiento, configurando un Postmodernismo epigónico, el cual introdujeron en los nuevos aires europeos de vanguardia, sin llegar a perder su esencia lírica. Su prolongación temporal abarcó hasta principios de la década de los sesenta, aunque con matices personales.

NOTAS

1—Ricardo Gil (1853-1907): Un avanzado en su tiempo, pues se adelantó en tendencias y estéticas premodernistas dentro de la configuración de su poética.

2—Ambas instituciones constituyeron, durante la segunda mitad del siglo XIX, un claro antecedente de lo cultural y literario en Lorca para la nueva centuria. Así mismo, contaron con la publicación de dos revistas durante este periodo.

3—Pedro Jara Carrillo (1878-1927): Fiel discípulo de los primeros modernistas y quien desarrolló con mayor casticismo todas sus innovaciones de tipo señorial y temático desde muy temprana fecha. Estudió magisterio y fue autor de una abundante producción, que incluye poesía, narrativa y texto periodísticos.

4—Quien fuera cronista de Lorca desde 1934 hasta 1959. Al margen de miembro de la Real Academia de la Historia y uno de los fundadores de la Real Academia de Alfonso X el Sabio, fue también el responsable de la organización del Archivo Histórico de Lorca y archivero honorario.

5—Archivo personal de doña María Paz Mellado Cirujano, nieta del poeta.

6—Los títulos que comprenden esta etapa carcelaria son: *Carceleras y otros poemas (1939-1943), Romances y otros versos —ambas incompletas— (1943-h. 1955), Las alas en el aire (h. 1941), FICCIÓN POÉTICA de EL MARINERO DE AMOR (1942) y Elegías (1943). Tal producción muestra un momento de madurez, donde alcanzó una gran perfección formal y estética, destacada por su unidad métrica, entre la silva libre modernista y el verso libre —como símbolos de libertad— y por su carácter filosófico.*

BIBLIOGRAFÍA

Díez de Revenga Torres, Francisco Javier y Paco, Mariano de (1989). Historia de la Literatura Murciana. Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio y Editora Regional de Murcia. Murcia.

Ferreres Ciurana, Rafael (1975). Verlaine y los modernistas españoles. Gredos. Madrid.

García Mínguez, Sebastiana María (1987). Aportaciones al estudio de la obra de Miguel Gimeno Castellar, tomos I y II. Universidad de Murcia. Murcia.

Molina Martínez, José Luis (1984). Carlos Mellado: antología. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Murcia.

Barceló Jiménez (1980). "Modernismo y escritores murcianos". En Murgetana. Real Academia de Alfonso X el Sabio, Murcia, pp. 22, 39 y 44.

Fernández Rubio, Juan Antonio (2013). "Análisis e interpretación de la obra literaria de Antonio Para Vico". En Monteagudo. Universidad de Murcia, Murcia, pp. 177-188.

_____ (2015). Antonio Para Vico: Antología literaria. Ayuntamiento de Lorca. Lorca.

_____ (2016). Eliodoro Puche: Biografía y obras completas. Historia crítico-editorial. Universidad de Murcia. Murcia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ASENSIO SÁEZ: UN MODERNISTA TARDÍO EN LA UNIÓN

ASENSIO SÁEZ: A LATE MODERNIST IN LA UNIÓN

José Belmonte Serrano

José Belmonte Serrano, Universidad de Murcia, jbs@um.es

RESUMEN

Asensio Sáez, escritor y pintor nacido en La Unión en 1923 y muerto en esa misma ciudad en 2007, es uno de los más importantes representante en la Región de Murcia de lo que podríamos denominar el modernismo tardío. Así se refleja en su pintura, en su única novela publicada y en buena parte de sus cuentos, publicados, desde bien temprano, en revistas locales y nacionales y también en antologías. El lirismo de su prosa, las originales y espléndidas imágenes que utiliza, su rico y variado lenguaje, repleto de bellas imágenes, hace que Asensio Sáez pueda ser considerado como un brillante epílogo del modernismo tardío, cuando la literatura de los primeros años de la posguerra va por otros derroteros.

Palabras clave: Asensio Sáez, Modernismo tardío, La Unión, Literatura y pintura

ABSTRACT

Asensio Sáez, a novelist and artist born in 1923 in La Unión, where he also died in 2007, is one of the most important representatives in the Region of Murcia of what could be termed late modernism. This is evident in his paintings, his only novel and in many of his short stories, published from a very early date in local and national magazines and anthologies. The lyricism of his prose, the splendid original imagery he uses, his rich and varied use of language, filled with beautiful images, leads us to consider Asensio Sáez as a brilliant epilogue of late modernism when the literature of the early post-war years follows a different course.

keywords: Asensio Sáez, Late modernism, La Unión, Literature and art

1. INTRODUCCIÓN

En un artículo aparecido en la revista *Nueva Estafeta* en mayo de 1983, su autor, Jacinto López Gorgé, titulaba del siguiente modo su reseña: "Un marciano en La Unión". Es probable que se trate, sencillamente, de una errata. Que hubiera querido poner, como es lógico, la palabra "murciano" o no "marciano". Nos consta que Asensio Sáez celebró mucho el posible error no sólo quitándole importancia, sino buscándole las razones de ese cambio tan sustancial. Sin embargo, hay algo de verdad en el hecho, un tanto humorístico y extravagante, de llamarle "marciano" a nuestro autor. Quienes tuvimos la suerte de conocer a fondo no sólo su obra, sino también la figura humana de Asensio Sáez, sabemos que siempre dio la sensación de ser un personaje fuera de su tiempo, instalado en otra época y otro ambiente. Le gustaba conversar sobre lo que había sido La Unión a finales del siglo XIX, y también durante las dos primeras décadas del XX, antes de que la crisis de la minería se lo llevara todo por delante y que la Guerra Civil dejara su huella atroz en las vidas de sus habitantes.

La reacción lógica de un artista como Asensio Sáez, dotado de una gran sensibilidad y de una enorme inteligencia, amante de su pueblo, del que fue cronista oficial, y de sus gentes, persona buena y comprometida, no fue otra que refugiarse en la literatura, lugar donde resucita esa época pretérita de fiestas galantes, repletas de colorido. En una de sus obras más conocidas y citadas, *Libro de La Unión*, Asensio Sáez, con la habilidad y la consumada técnica que le caracteriza, hace un recorrido por el paisaje y el paisanaje –en suma, una biografía en toda regla– de

la que él denomina "una ciudad alucinante". Describe, con morosidad lírica, aquellos primeros años de alegría desbordante en los que el abundante trabajo que proporciona la minería permitió levantar casas de mucho renombre:

> "En las calles con olor a yeso van surgiendo, entre las jaulas de los andamiajes, los edificios de rango y empaque, y siempre hay un grupo de espectadores que gustan del comineo de las obras: vigilan y acechan celosamente el medrar de las paredes, la calidad de los materiales empleados, la lentitud de los oficiales y peones, el garbo de las fachadas, de las molduras, de las cornisas… (44).

En ese mismo libro antes citado, sin duda alguna buque insignia de toda la producción de Asensio Sáez, en sus páginas finales, en el capítulo que lleva el expresivo título de "La Unión, ciudad fantasma", nuestro escritor nos da cuenta de lo que fue el final de un sueño que hizo felices, durante algunas décadas, a estos habitantes. El panorama no puede ser más desolador. Asensio Sáez no pretende sorprendernos con su pluma a base de golpes de efecto, ni busca que nadie le compadezca. Muy al contrario, existe un fondo netamente elegíaco y en el que se intuye la desolación y el dolor contenido del propio artista que evoca ese instante, como se puede observar en las siguientes y magistrales líneas:

> El éxodo, la huida acuciante. Sólo quedarían aquí los obstinados que esperaban el milagro bíblico de una resurrección o los que amaron siempre de veras la ciudad, los fieles a la emoción de muchos días, al recuerdo que se aferra a las paredes y al corazón, atado para siempre a la tierra; seres que ya no son capaces de construir un solo día lejos de su paisaje cotidiano, y lo resisten y acatan todo a cambio del ámbito poseído. Como sombras expectantes, como pobladores irreales de un mundo de ruinas, pasaban una y otra vez por lo que hasta ayer fue una amplia avenida y hoy era un puñado de cascotes; acariciando la memoria de las horas felices, complaciéndose en la evocación del pasado inmediato, dichoso, para referirlo enseguida a la desolación del momento (181).

En una monografía de José Alfonso Pérez Sánchez dedicada a Asensio Sáez, cuando se lleva a cabo la consiguiente contextualización para situar al escritor unionense en la época en la que le tocó vivir, se hace un pormenorizado balance de las dos grandes etapas por las que pasa este pueblo minero: desde el esplendor durante la década de los setenta del siglo XIX, cuya economía favorable permite un rápido crecimiento demográfico y la inauguración del alumbrado público, el juzgado de primera instancia y un tranvía a vapor que unía por ferrocarril Cartagena con La Unión, hasta sus instantes más delicados y críticos en los primeros años del siglo XX, con continuas huelgas e instantes repletos de dramatismo, que se traducen en una sustancial disminución del número de minas, que pasan de 1.151 a tan sólo 400 que permanecen abiertas. Una y otra circunstancia está recogida en la obra literaria y también en la pintura de Asensio Sáez. Cuando posa su mirada en la época más feliz, nuestro autor pone en pie nuevamente sus más famosos cafés cantantes, ese ambiente entre alegre y perverso de las noches locas unionenses en las que nadie era capaz de imaginar lo que les esperaba en el futuro.

2. EPÍGONO DEL MODERNISMO

La biografía de Asensio Sáez, que consideramos clave para entender su obra artística y también literaria, así como su actitud estética, hasta hace unos años, ha estado plagada de errores. En nuestro estudio preliminar, de 1986, de sus cuentos, llevamos a cabo un breve recorrido en el que se incluyen algunos de los datos más destacados de esa biografía que arranca en La Unión un 27 de febrero de 1923. Conviene aquí recordar que el padre del Modernismo literario, Rubén Darío, había muerto hacía tan sólo unos años, en 1916, dejando tras de sí una estela de discípulos y seguidores que proliferaron muy especialmente en España, nación especialmente querida por el escritor nicaragüense. La influencia de Rubén tardó mucho tiempo en desaparecer, a pesar de que ya se vislumbraba un nuevo despertar poético que tuvo como referente en nuestro país a una de las más grandes figuras de la primera mitad del siglo XX: Antonio Machado.

En la Región de Murcia, durante esos últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo siguiente, no hubo destacadas figuras dentro de la tendencia modernista en la literatura. Aunque, si hemos de ser justos, sí es preciso referirse a Eliodoro Puche, el poeta lorquino que, de alguna manera, representó el ejemplo más cercano para Asensio Sáez en una época en la que aún no era fácil el acceso a la literatura que se fraguaba en los cafés y

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 743-748 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

los cenáculos de Madrid o de París en donde se reunían quienes pretendían transformar la literatura en un arte nuevo, alejado de la estética precedente. Eliodoro Puche, nacido en 1885 y cuya vida se prolonga hasta 1964, había residido en Madrid donde se había codeado con los más importantes poetas de su tiempo, y también con los llamados poetas del arroyo, esos escritores que no tenían donde caerse muertos, como Armando Buscarini, Alejandro Sawa o Pedro Luis de Gálvez a los que, a través de la ficción, ha vuelto a poner en boga Juan Manuel de Prada en la que pasa por ser su mejor novela, *Las máscaras del héroe*.

Eliodoro Puche es, como ya se dejó indicado, el ejemplo más cercano de Asensio Sáez, siempre atento, desde su juventud, a todos los movimientos literarios, a todas las tendencias de dentro y de fuera de la región, a pesar de su retiro unionense, donde ejercía la labor de maestro de primeras letras. Puche representa, de alguna manera, la correa de transmisión entre la poesía de autores como Rubén Darío y Paul Verlaine y esos otros escritores, como Asensio Sáez, que no pudieron permitirse vivir más cercanamente aquello que se cocía en las grandes capitales. Eliodoro Puche, conviene recordarlo, cultivó con ahínco una poesía cercana a Rubén durante la segunda mitad de la primera década del siglo XX. Muy poco después nació Asensio Sáez.

La amistad con la escritora unionense María Cegarra sería clave para el devenir literario de Asensio Sáez. En la aludida introducción a sus cuentos recogemos las siguientes palabras de la autora de *Cristales míos* a propósito de su amigo del alma y su vinculación con la ciudad minera:

> Sus ojos despertaron en La Unión, y esto ya es una inquietud para su espíritu, un estupor en su mirada descubridora, un pasmo en las sienes buceantes. Porque La Unión es un trozo de tierra rebelde al río discurridor, a la cascada sutil y femenina, al bosque acogedor y rumoroso, al verde tierno y suave de las praderas… (13).

El padre de Asensio Sáez posee un comercio de ultramarinos en La Unión. Un local que se habría de transformar en librería años después, regentada por sus dos hermanas y el propio autor. De ese ir y venir de la gente habría de aprender parte del lenguaje que recoge en sus relatos y en sus obras ensayísticas. Fue un oído atento a todas esas historias que se contaban en el establecimiento, a las que él añadía su propia inventiva, su toque personal que le confería esa necesaria literariedad para poder funcionar como obra artística. Asensio Sáez ha escrito muy poco sobre sí mismo. En su única novela publicada, *Vivir no era una fiesta*, encontramos un breve texto con algunos datos biográficos en los que se recogen unas esclarecedoras palabras del propio escritor, no desprovistas de humor e ironía, aparecidas en su día en el catálogo de una exposición celebrada en la Galería murciana Chys:

> Entendiendo un día que un hombre importaba más que un cuadro o un poema, remití a la alacena pincel y pluma, y me dediqué ilusionadamente, apasionadamente, a la enseñanza, o sea que me pasé, porque a la vista de los resultados conseguidos –moto, porro, pintada y discoteca como saldo de favores por parte del alumnado– entra ahora uno en la sospecha de que, precisamente, con más cuadros y más poemas, a lo mejor las cosas hubieran funcionado de otro modo (41).

Cuatro esquinas, libro de poesía, con prólogo de Carmen Conde, impreso en los Talleres Gómez de Cartagena el 14 de enero de 1950, supone la primera obra de Asensio Sáez, que por entonces firma como Ascensio Sáez García. Las ilustraciones que acompañan estos versos también son del autor. Toda una declaración de intenciones de lo que habría de ser su trayectoria literaria en los años y décadas siguientes.

En los poemas que componen este breve volumen se aprecia de manera nítida esa estética de gusto modernista que Asensio Sáez parece querer recuperar, echando mano, en primer lugar, de una composición cuyos versos no se atienen a regla alguna, prevaleciendo en ellos la libertad absoluta del poema. La estética modernista está, sobre todo, en los temas elegidos y, de manera más acusada, en el lenguaje y las rotundas imágenes que emplea. En el poema con el que se abre el libro, "Hoy sin ti", encontramos un claro ejemplo en los versos finales:

> Te busco en los veranos
> de los mismos huertos de palmeras
> y el hueco de tu traje,
> de tu voz, en lo verde del aire
> que duele como el filo de una joya.
> Oyendo la lenta,
> tremenda música del agua, te nombro.

Ausente de lo que tú no seas.
Vestido en el olor que dejaste.
Fantasma amarillo de tu espacio.
Prisionero del hielo en que te llamo.
Y tú no acudes.

Asensio Sáez comparte aquí con ese Modernismo que no parece haber finiquitado aún, el culto por la belleza, las imágenes hermosas y exquisitas, y, sobre todo, ese amplio despliegue sensorial y el gusto por la sinestesia. Asensio Sáez es un autor que nunca renunció a sus raíces profundamente cristianas. El Modernismo, junto a sus habituales temas en los que se exalta lo exótico, haciéndose eco de lo legendario y lo pagano, en su huida de la realidad cotidiana, también abraza ciertas ideas del cristianismo. La última parte de la que está compuesto *Cuatro esquinas* lleva por título "Dios", y está representada por los poemas "Oración", "En lo inevitable", "Dios me perdone", "He de amar", "Creación" y "Escena de Belén".

En la poesía de Asensio Sáez están ausentes las ninfas de antaño, los valientes caballeros y las finas marquesas que habitan en las obras de Rubén. No faltan, sin embargo, las dulces novias, enmarcadas en una estampa del ochocientos que nuestro poeta describe así en sus inicios: "Telón azul. La luna más gris que ahora, con su inmenso, terrible mantilla de encaje, sinos de nieve y harina en la palma de la mano, y en los dedos grandes anillos con sus iniciales" (18).

En *Cuatro esquinas* hallamos, asimismo, un hermoso poema muy del gusto de Paul Verlaine: el titulado "Nube de verano", que comienza con estos versos: "Llueve/ el agua/ repica en la tierra agrietada". Salta a la vista su relación con la conocida composición del poeta simbolista francés que se inicia: "Il pleure dans mon coeur/ Comme il pleut sur la ville:/ Quelle est cette languer/ Qui pénètre mon coeur?".

Asensio Sáez publicó una única novela a lo largo de su vida. Se dedicó, como ya se dejó indicado, sobre todo, al cultivo del relato corto y, en sus ratos libres, también a la pintura y al collage que le llevó a exponer en las más conocidas salas de Murcia y Cartagena hasta pocos años antes de su muerte. En este último apartado, Páez Burruezo destaca su faceta de "excelente ilustrador". Y cita como destacado ejemplo los dibujos realizados para la edición de las obras completas del alicantino Gabriel Miró. Y añade:

> La pintura de Asensio Sáez, de fondo surrealista y lenguaje académico, tiene el calor nostálgico de la remembranza y de una realidad vivida en sueños que escapa a otros tiempos pasados, quizá a la búsqueda de ese pasado cuando su ciudad, La Unión, tuvo un periodo floreciente. Un bello tema en el que culmina todo su lirismo es el de los retratos de niños" (350).

De esa cita nos interesa destacar aquí esa "realidad vivida en sueños" y, sobre todo, ese deseo constante, tanto en la obra literaria como en la pictórica, de huida a tiempos pretéritos en donde nuestro escritor y pintor parece hallarse mucho más cómodo, más adaptado a su manera de ser. Ese constante recurrir a la memoria parece ser la mejor válvula de escape para quien no parece estar de acuerdo con el tiempo que le ha tocado vivir y añora un pasado repleto de esplendor en el que una ciudad, su ciudad de La Unión, tiene algo de pequeño París repleto de colorido y *joie de vivre*.

Pero regresemos nuevamente a su única novela, que lleva por título *Vivir no era una fiesta*. Es una novela que podríamos calificar de breve puesto que está compuesta de poco más de un centenar de páginas. Con ella obtuvo, en 1981, el prestigioso premio "Gabriel Sijé" de Orihuela. Para lo que en este trabajo nos importa, cabe destacar, en primer lugar, el hecho de que gran parte de la acción del relato transcurra en un lupanar. Esta circunstancia acerca la novela de Asensio Sáez a esa estética modernista a la que nos hemos venido refiriendo en estas páginas. La Lola, una de las damas del ramo, "una perdida", decide confesarse y dae cuenta de su historia al cura de turno. No están ausentes los rasgos decididamente realistas teniendo en cuenta que el principal escenario es un prostíbulo y que sus inquilinas son, en la mayoría de los casos, de baja extracción social. La Polvorones, "pechugona, pavona, cada día más desabrida y mustia" (79) o la Gallega, "menuda, fina, sinuosa, un día menoscabada por el soldado Vicente al pie del hórreo" (79), no dejan de ser representantes de una España analfabeta e ignorante que pasa por estos trances por la falta de oportunidades para conseguir un trabajo digno. El modernismo de esta novela se deja ver no sólo en el contexto en el que se desarrolla la obra, sino, asimismo, en esas descripciones con las que Asensio Sáez nos hace

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 743-748 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

ver con nitidez ese mundo falso y decadente en el que se mueven sus personajes, que intentan disimular su condición a base de unas apariencias que siempre engañan. Así sucede, por ejemplo, con la Yolanda, que el escritor unionense describe de la manera siguiente:

> La primera en presentarse a la cita fue la Yolanda, con su blonda cabellera descansando sobre el hombro, impecablemente vestida de blanco, como siempre; mujer blanco de muchos blancos que era, nieve o harina, papel de barba, blanco de cinc, de titanio o de plata, envuelta en aquellos albos chales de poco peso, en aquellas alígeras gasas que cualquier soplo, una leve corriente de aire establecida entre la puerta de entrada y el país de su abanico, por ejemplo, las hacía desplegarse, deslizarse, flotar perezosamente, como tomadas a cámara lenta (78-79).

De entre toda su obra ensayística, vamos a destacar aquí, por su directa relación con la estética modernista, su libro *Parte de Murcia*, aparecido en 1979. Es un volumen recopilatorio de textos aparecidos con antelación en periódicos como *Línea*, *La Verdad*, *ABC*, *Arriba*, o conocidas revistas de la época como *Blanco y Negro*. En los temas locales, Asensio Sáez parece sentirse más en su salsa. Es lo que conoce. Lo que ha vivido en sus carnes. Nos habla del escultor Salzillo, de su querido Mar Menor, del Cante de las Minas, de la Huerta, de la Semana Santa, de los trovos y los troveros. Lo importante aquí no son los temas elegidos, sino el lenguaje con el que recrea y reviste esos temas. Asensio Sáez escribe, conviene recordarlo, para un periódico. Tiene que ser, por lo tanto, breve y, sobre todo, muy recatado en su lenguaje. Hace literatura, pero una literatura que pueda ser entendida por todos. Aun así, su constante búsqueda de la armonía, de la perfección en el lenguaje, de la belleza de las imágenes empleadas, le obliga a batirse a fondo, aunque se halle ante una realidad cotidiana que invita, más bien, al más puro realismo. Véase, si no, un ejemplo, extraído de un texto en que se habla de un tema sencillo, poco dado a la recreación literaria, como es la cerámica popular: "Azul sobre blanco. Pájaro, flor, rama. Vísperas de bodas se mandó a decorar, gentilmente, la loza: 'Soy de Fulanita de Tal. Año 1867'. Cuidado, andando el tiempo, no romper el encanto, el aura romántica, echando cuentas no excesivamente galantes…" (54).

En sus cuentos hallamos los ejemplos más claros de la relación de la literatura de Asensio Sáez con el Modernismo. Es el género que con más ahínco cultivó nuestro autor. Se cuentan por centenares los relatos aparecidos en revistas, periódicos, antologías, etc. Se trata de cuentos de sabor clásico, por lo general de mediana o corta extensión, en el que no falta una bien forjada trama, un argumento sólido y unos personajes bien perfilados. Sin embargo, lo que más destaca es, sobre todo, ese deseo explícito del autor de ofrecer a sus lectores un lenguaje repleto de bellas imágenes coloristas y de efectos sonoros. Abunda en estas páginas la melancolía, el paisaje otoñal, los atardeceres, lo crepuscular, etc. Pero sin renunciar a temas más cotidianos y de actualidad, como el cine, la delincuencia callejera, la conversación entre amigas, la exaltación de determinados oficios en trance de desaparición, etc. En relatos como "Cae la tarde", publicado en las páginas de *La Verdad* en 1962, y recogido en su libro *Cuentos*, Asensio Sáez despliega ese lenguaje que tanto le distingue con el que hace una decidida apuesta por la exaltación de la belleza, como se aprecia en el arranque mismo del aludido relato en donde pone sobre el tapete sus cualidades de pintor:

> Algo de yema confitada, de bola de azúcar, tenía el sol en aquella hora de la tarde en que las sombras de las cosas, alargadas sobre la tierra, parecían corresponder a figuras pintadas por el Greco.
>
> El sol, camino del horizonte, como la moneda camino de la raja de la hucha, dejaba caer sobre las fachadas su unto melado, confiteril; su dulce luz amortiguada y madura. Entonces las pobres casas de la calle semejaban transfigurarse en una belleza inesperada y fugaz, que parecía no iba a repetirse nunca; algo así como si al haraposo de los sábados que solicitaba su limosna de puerta en puerta, se le hubiese sumergido en un baño de oro (131)

3. CONCLUSIONES

Asensio Sáez nunca renunció del todo a plasmar en su literatura la realidad que le circunda. No son pocos los cuentos en los que, de manera decidida, cede el protagonismo a ciertos seres desvalidos: mineros atados a la mecedora, consumidos por la enfermedad, prostitutas de poco lustre, pobres de solemnidad, damas venidas a menos que sólo viven del recuerdo, campesinos que esperan angustiosamente la lluvia que salve su exigua cose-

cha… Nadie podrá reprochar al escritor de La Unión el haberle dado la espalda a los sucesos que tienen lugar durante la época que le tocó vivir. En el estudio preliminar que lleva a cabo Dean-Thacker del libro *Boda civil y otros cuentos*, se deja claro que "Sáez no se distancia del lector, sino que se establece en el mismo plano que éste, compartiendo con él sus momentos de preocupación y suspense, de observación de la gente y sus vidas en los pueblos, y sobre todo, del humor que él encuentra en casi todas las facetas de la vida y la muerte" (11). Es, pues, notario de una realidad social que resulta ineludible. Pero esa circunstancia no le convierte, únicamente, en un escritor de su tiempo, en una especie de notario de aquello que le rodea en un pueblo como La Unión que hace décadas que vive anclado en sus ruinas, ajeno al progreso. Asensio Sáez invita a soñar al lector. Y sacrifica una buena parte de esa realidad por una estética preciosista. La forma está un paso por delante del fondo, de la temática que aquí nos ofrece. Esa belleza no deja de ser un mecanismo de defensa contra esa verdad que a todos nos angustia. Es preciso crear una senda por la que poder fugarse, envolver en papel de celofán la vulgaridad asfixiante que nos circunda. Y encuentra en el Modernismo, aún no finiquitado del todo, presente en la obra literaria y también en la pintura de Asensio Sáez, el mejor aliado para conseguir su propósito.

BIBLIOGRAFÍA

Belmonte Serrano, J. (1986). "Introducción biográfica y crítica". En Cuentos. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, pp. 7-63.

Dean-Thacker, V. (1994). "Introducción". En Boda civil y otros cuentos. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, pp. 9-16.

Páez Burruezo, M. (1980). "Pintura". En Historia de la Región de Murcia. Ediciones Mediterráneo. Murcia, pp. 328-363.

Pérez Sánchez, J. A. (2005). Asensio Sáez: Paisaje mítico y místico de La Unión. Consejería de Educación y Cultura. Murcia.

Sáez, A. (1950). Cuatro esquinas. Editorial Levante. Cartagena.

Sáez, A. (1977). Libro de La Unión. Biografía de una ciudad alucinante. Diputación Provincial de Murcia. Murcia.

Sáez, A. (1979). Parte de Murcia. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Sáez, A. (1982). Vivir no era una fiesta. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Orihuela.

Sáez, A. (1986). Cuentos. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

UNA APROXIMACIÓN A LA VIDA COTIDIANA DE LA BURGUESIA CARTAGENERA EN LA RESTAURACIÓN: CONSUMO SUNTUARIO Y AJUAR DOMÉSTICO DE LA FAMILIA DE CELESTINO MARTÍNEZ

APPROACH TO THE DAILY LIFE OF THE BOURGEOISIE IN THE RESTORATION CARTAGENERA: SUMPTUARY CONSUMPTION AND DOMESTIC TROUSSEAU

Cristina Roda Alcantud, Javier Sánchez Páramo

Cristina Roda Alcantud, Universidad de Murcia, crisroda@um.es.
Javier Sánchez Páramo, UNED Cartagena, jparamo_1@hotmail.com

RESUMEN

A través de los soportes iconográficos y la trasmisión de relatos de vida mediante los testimonios orales, se realizará un estudio sobre la cultura material de las élites burguesas, analizando sus pautas de consumo. La hipótesis de trabajo será la riqueza generada por la actividad minero – metalúrgica en la Cartagena de finales del siglo XIX y principios del XX, que produjo un excedente de capital, empleado para la construcción de una identidad de grupo caracterizada por el consumo suntuario de todo tipo de enseres de lujo, enmarcados en las corrientes modernistas de la época. Las fuentes utilizadas proceden de material inédito conservado en archivos particulares de familias enriquecidas por las explotaciones mineras, cuyo estudio determinará las conclusiones del planteamiento de trabajo inicial.

Palabras clave: Cartagena, burguesía, minería, modernismo, vida cotidiana.

ABSTRACT

By means of the iconographic media and the transmission of life stories through oral testimonies, a study about the material culture of the bourgeois elites will be conducted, analyzing their consumption patterns. The hypothesis of our study will be the wealth generated by the mining-metallurgical activity in Cartagena in the late nineteenth and early twentieth centuries, which produced a capital surplus that was used for the construction of a group identity characterized by the sumptuary consumption of all type of luxury goods, belonging to the modernist currents of that period. The sources we have used come from unpublished material preserved in private archives of families enriched by mining exploitation, whose study will determine the conclusions of the initial work approach.

keywords: Cartagena, bourgeoisie, mining, modernism, everyday life.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca en un género historiográfico de surgimiento reciente: La historia de la vida cotidiana, o la historia de la vida privada, cuya investigación procura centrarse en el modo de vida de los individuos, más allá de los grandes hechos, que habitualmente son los que se presentan en la historia convencional. Intenta superar, pues, la insistencia en las fuentes documentales de carácter oficial. La renovación de mediados del siglo XX, con la historia económica y social de la *Escuela de los Annales*, permitió una búsqueda de objetos de la historia con otras perspectivas (Ariés y Duby, 2003).

La historia de la vida cotidiana estudia las manifestaciones tenidas como menos importantes por la Historia: "la cotidianidad, lo íntimo, la sensibilidad" (García, 2013). La línea divisoria entre público y privado es muy difusa. Precisamente esta historiografía trata de demostrar cómo se definen ambas esferas en sociedades y épocas determinadas y dependiendo del enfoque, puede tener dimensiones de historia general, historia nacional, historia regional o historia local (Pounds, 1999).

En este trabajo nos proponemos hacer una aproximación al consumo suntuario y de ajuares domésticos de la burguesía cartage-

Figura 1. Regalos de boda de Carmen Martínez Segado. Colección particular. Al fondo, a la izquierda, una fotografía de "Villa Carmen", residencia en el campo de la familia. Colección particular.

nera enriquecida con la explotación minera, que despertó a mediados del siglo XIX de siglos de letargo desde la Edad Antigua y se convirtió en un sector clave para la economía regional coincidiendo con la etapa política de la Restauración y la consolidación del Modernismo como estilo artístico. Entendemos consumo suntuario como la expresión material y simbólica del prestigio social para una nueva clase emergente. Se trata de manifestar en el espacio privado a través de la tenencia de objetos la posición preeminente alcanzada en el espacio público.

La temática es novedosa pues hay aún pocos estudios realizados sobre los objetos de consumo para reconstruir la vida cotidiana. Es uno de los campos que han cobrado una reciente importancia dentro de una renovada historia social (Burke, 1993: 106). Las fuentes cobran un valor diferente, puesto que junto a las fuentes documentales e iconográficas analizaremos todo tipo de objetos de uso cotidiano que nos hablen de la forma de vida de las personas que

Figura 2. Traje de bautismo de Carmen Martínez Segado. Colección particular. Fotografía de una de las Ama de cría de la familia.

los utilizaron, y en el caso de la Historia del tiempo presente, contaremos también con las fuentes orales, los relatos de vida de personas que nos aportarán información directa sobre esos aspectos de la vida cotidiana que queremos analizar.

Su metodología la hace dependiente de ciencias auxiliares de la historia, métodos cuantitativos o ciencias autónomas como la antropología. Esta cercana a la historia económica y social, pero también es muy próxima la disciplina de la microhistoria, o incluso el enfoque de la historia oral.

Figura 3. Aderezo de pendientes y broche, regalo de Celestino Martínez a su esposa Isabel Segado. Fotografía de la época luciéndolos. Colección particular.

Figura 4. Pendientes modernistas. Colección particular.

2. MARCO HISTÓRICO- ARTÍSTICO

El marco histórico en el que se va a ubicar esta investigación es la Cartagena de la Restauración. Uno de los periodos más prósperos de la historia de Cartagena tuvo lugar entre la Guerra cantonal (Pérez Crespo, 1990) y la primera Guerra mundial. En esta etapa tuvo lugar un gran esplendor motivado por el renacer decimonónico de la actividad minero – metalúrgica en la sierra minera de Cartagena- La Unión que estimuló toda la actividad económica de la comarca de Cartagena y desempeñó un papel de primer orden en la configuración del capitalismo regional. Como consecuencia, se gestó una potente burguesía acaudalada, constituida por los mineros de fortuna que con la riqueza generada por esta actividad invertiría tanto en lujosas casas y palacetes de estilo modernista, que como movimiento artístico del momento hizo furor entre ellos (Egea Bruno, 2014, 169-205), como en bienes de consumo suntuarios.

El modernismo surge por tanto en Cartagena potenciado por la burguesía que está creando riqueza gracias a la floreciente actividad minera desarrollada especialmente en la Sierra de La Unión. El estilo modernista pronto se convierte en símbolo de la contemporaneidad y el desarrollo de la época, con su ideal de creación libre e imaginativa, lujosa y superflua, llena de símbolos y motivos decorativos, se convirtió en la expresión de una sociedad adinerada y cosmopolita, que competía en la adquisición de ricos ajuares domésticos y todo tipo de artículos de lujo, con los que demostrar su pujanza y poder económico.

Figura 5. Reloj de Isabel Segado, que representa la alegoría de la noche y pulsera de estilo modernista de Carmen Martínez. Colección particular.

Este auge económico en la ciudad de Cartagena, que vendría de la mano del denominado "boom minero", puso en marcha toda una maquinaria de inversiones, actividades industriales y del transporte, operaciones financieras y comerciales, incremento demográfico y el enriquecimiento más que notable de una serie de familias burguesas. A este proceso se ha de añadir la destrucción causada durante los sucesos cantonales que dieron la posibilidad de levantar numerosas edificaciones de nueva planta. Hay que recordar que el centro histórico de Cartagena resultó gravemente destruido por el bombardeo de las tropas centralistas durante la revolución cantonal de 1873. A partir de aquí comienza la tarea de reconstrucción de la ciudad, que coincide con el extraordinario auge en la explotación de la Sierra minera que ya hemos señalado, y con la formación de esa potente burguesía. La ciudad vivirá por tanto una profunda trasformación, conforme a las nuevas ideas urbanísticas y arquitectónicas en boga.

Figura 6. Foto de la boda y de la primera comunión de dos de las nietas de Celestino Martínez.
Fotografías de la colección privada de la familia.

La actual configuración del casco antiguo de Cartagena debe su fisonomía a esta época: se levantan palacetes, casonas de la burguesía, un nuevo ayuntamiento, una estación de ferrocarril, fábricas y centros de enseñanza en el nuevo estilo modernista, con modelos que fundamentalmente se inspiraban en el modernismo catalán (Pérez Rojas, 1986).

Los edificios modernistas que se alzan desde entonces en las calles de Cartagena y la localidad vecina de La Unión son innumerables, podemos citar entre otros desde el Palacio Consistorial hasta la Casa Zapata pasando por la Casa Cervantes, el Casino, la hoy

Figura 7. Las dos viviendas de Celestino Martínez en Cartagena. Villa Carmen" y casa de la plaza de La Merced.

en restauración Casa Llagostera, el Palacio Pedreño, o el Gran Hotel, edificio modernista del arquitecto Víctor Beltrí, uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad, considerado como la obra más representativa del modernismo en Cartagena y en la Región de Murcia, inaugurado en 1916 y del que este año se cumple el centenario (Mármol,2003).

En esta época de tránsito entre el siglo XIX y el XX, el arte tendrá un papel primordial en la sociedad como, tal vez, no ocurría desde tiempos renacentistas. De las necesidades burguesas de mostrar su pujante lugar en la sociedad, y por tanto en la política, y su creciente poder económico, surgirá un movimiento artístico ecléctico, refinado y elegante que mostraba sin pudor las raíces más gloriosas del pasado y, al tiempo, la búsqueda obsesiva de la exclusividad y lo moderno (Godoy, 2008). Dicha modernidad, proyectada en acero y cristal, ya se estaba aplicando a la arquitectura de estaciones y pabellones de muestras, el aplicarla a la arquitectura "doméstica" no era más que un paso lógico. El otro factor modernizante sería acudir a los influjos del arte oriental para renovar los rígidos esquemas del arte clasicista (Gombrich, 2009: 536).

Esta corriente artística se extenderá, con diversos matices, en buena parte de Europa, recibiendo diversos nombres según el país en que se desarrollase; *Art Nouveau, Modern Style, Jugendstil, Liberty...*, incluso en nuestro país podemos encontrar, según la fuente, diversas denominaciones; *Estilo 1900,* la francesa *Art Noveau, Arte total*...si bien la más empleada y reconocida es la de Modernismo (Nieto y Antigüedad, 2010: 273-274). En España, el Modernismo alcanzará su mayor esplendor en Cataluña, llegando incluso a convertirse en un arte expresivo de un sentimiento nacionalista en su fase más temprana, si bien posteriormente se iría desprendiendo de esa carga política. Tras Barcelona, Melilla y Cartagena son las ciudades con un mayor número de edificaciones modernistas.

Pese a lo abierto, conceptualmente hablando, del Modernismo y a las características peculiares que lo configuran en cada país, región, e incluso según el artista, es posible hablar de unas pautas comunes que lo caracterizan como estilo unitario y diferenciado. La supremacía absoluta de la línea curva, ondulante, fluida, la denominada *línea látigo*, el arabesco y la asimetría, el colorido, las alusiones en forma decorativa a lo orgánico, a lo vegetal, la vitalidad y el ritmo, el movimiento, en definitiva, perpetuo y, en ocasiones, delirante (Nieto y Antigüedad, 2010: 277-278).

Pero si algo caracteriza especialmente a este *Nuevo Arte* será el propósito de integrar a todas las artes sin excepción en la misma corriente. No era solo la arquitectura, era el interior, los muebles, las puertas, los ventanales, las vidrieras, pasamanos, lámparas, objetos de uso personal y cotidiano, todo sin excepción se hacía conforme a ese estilo novedoso y moderno, signo de distinción y exclusividad.

Figura 8. Familia de Celestino Martínez en su casa de campo y en su casa de la plaza de La Merced. Fotografías de la colección privada de la familia.

Se valoraba por encima de todo el concepto de "decorativo", pero no como simple ornato, sino como parte de la esencia del objeto (Gombrich, 2009: 554). No era decorar algo, sino que ese algo fuera decorativo. Esto trajo consigo la resurrección de las llamadas "artes aplicadas" que estaban en decadencia tras la industrialización y la implantación de un arte

Figura 9: Panteón de Celestino Martínez, obra de Víctor Beltrí. Cementerio de nuestra Señora de los Remedios. Colección privada.

clasicista y académico (Nieto y Antigüedad, 2010: 274). Como ya hemos comentado, no eran estas fachadas telón tras cuyas puertas se acabara el Modernismo, ni mucho menos. La decoración interior de las casas, los ajuares domésticos, la joyería, los objetos personales y un sinfín de detalles complementarán la riqueza ornamental de este nuevo arte y son el objeto de nuestro interés en este trabajo.

Por tanto, entre 1870 y la Primera Guerra Mundial se desarrolla la cultura del Modernismo, dentro de un periodo denominado también belle-époque (Francia), periodo eduardiano (Inglaterra) o Restauración (España). Las artes del Modernismo se caracterizan por perseguir un ideal estético sensualista, es decir, que apela a los sentidos y los excita con profusión ornamental y colorido brillante. La libertad decorativa se entendía como eclecticismo formal: libertad para conjugar los estilos del pasado, reinterpretarlos, jugar con ellos siguiendo el criterio de la intuición y el buen gusto subjetivos (Bozal, 1991: 75-104). El modernismo no sólo se dio en las artes mayores (pintura, escultura y arquitectura), sino también las artes menores, aplicadas o decorativas, en las artes gráficas y en el diseño de mobiliario, rejería, joyería, cristalería, cerámica y azulejería, lámparas y todo tipo de objetos útiles en la vida cotidiana, incluido el mobiliario urbano, que pasó a tener gran importancia (Freixa, 1986).

En este trabajo, y tomando como referencia una conocida familia de Cartagena, enriquecida por la explotación de la minería, hemos analizado las fuentes disponibles: los objetos que conservan aún de su patrimonio, las antiguas fotografías y los testimonios de descendientes directos[1], de los que hemos recogido sus relatos de vida que aportan datos de gran valor sobre la vida privada, las costumbres, los recuerdos, los sentimientos…. Hemos tenido que centrarnos en aspectos muy concretos y objetos determinados y seleccionar entre muchos de ellos, dada la limitación de espacio que un trabajo como éste marca, pero no queremos dejar de señalar la importancia de esta fuente, del pequeño objeto cotidiano, tan poco trabajada y con tantas posibilidades para el estudio de las cos-

tumbres, la vida diaria, el gusto por el detalle, el regalo, el cortejo, la tradición, la familia… la historia al fin y al cabo.

3. UNA MUESTRA DE LO COTIDIANO

Hemos centrado nuestra investigación en la historia y patrimonio de la familia de Celestino Martínez Vidal, empresario minero y comerciante, conocido entre otras cosas por ser el promotor de la construcción del Gran Hotel, encargado al arquitecto Tomás Rico Valarino que no pudo llegar a ver terminado el edificio por fallecer en 1912, finalizó las obras el arquitecto Víctor Beltrí. La instalación hotelera se convirtió en la anfitriona de todas las personalidades, burguesía adinerada y famosos de la época y desempeñó un gran papel en la vida social de la ciudad (Chacón, 2016, 83-110). Martínez También era dueño de una casa en la plaza de La Merced, uno de los edificios más emblemáticos de la misma junto al palacio Aguirre, y de una casa de campo en Los Dolores, que regaló a su hija Carmen. Además de fundador de La "Compañía Cartagenera de Navegación", naviera cuyos barcos se denominaron como sus cuatro hijos más ilustres, los cuatro santos: Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, y que llevó el nombre de la ciudad y por los mares y puertos de Europa. La familia de Celestino Martínez estaba compuesta por su esposa Isabel Segado y sus tres hijos, Sixto, Miguel y Carmen, la menor, que se llevaba bastantes años con sus hermanos. Tras el fallecimiento del patriarca en enero de 1911, los hijos tuvieron que aclarar la complicada herencia de su padre. A su hija Carmen le dejó, entre otras cosas, la casa de Campo que tenían en Los Dolores, "Villa Carmen"[2]. En las propiedades trasmitidas a su hija menor hemos centrado la investigación de este trabajo de aproximación a la vida cotidiana y a la intimidad doméstica.

Carmen Martínez Segado se casó con Sandalio Alcantud, hijo de otra adinerada familia de Cartagena. Ya el comienzo de su matrimonio se inició con un lujoso viaje de novios a París, en el que compraron diversos objetos para adornar su casa, aunque ya habían recibido preciados regalos de boda al gusto de la época (Fig.1) Hay que señalar que se desconoce la procedencia o lugar de fabricación de la mayoría de los objetos analizados.

Entre los enseres del ajuar doméstico se contaba con lujosas cristalerías y vajillas, procedentes en su mayoría de la "Fábrica de cristal y vidrio de Santa Lucia" y de "La Amistad", dedicada a la producción de loza, (Martínez Carrión, 2000, 40-41), ambas en Cartagena y vinculadas a la familia Valarino, que constituyeron la avanzadilla dentro el sector del sureste español y contribuyeron a la industrialización española del siglo XIX (Martínez Carrión, 2001, 355-362). También se encontraban en los hogares, juegos de cama y mantelerías de encaje de Bolillo y de encaje de Richelieu, bordadas a mano con las iniciales, objetos de plata para diversas utilidades: juegos de tocador, recogedores de mesa, servilleteros, cajitas, bandejas, juegos de café, cuberterías, etc. : "(…) se utilizaba habitualmente en casa, no se guardaban, las cosas buenas eran para disfrutarlas"[3]. Las viviendas eran atendida por diverso personal de servicio, del que conservan muy buenos recuerdos, en especial el dedicado al cuidado de los niños: las amas de cría (Fig.2 derecha), que las familias adineradas contrataban para amamantar y criar a sus hijos. "Mi ama era asturiana, se llamaba Rosa, mis hermanos también tuvieron amas, lo recuerdo a pesar de ser muy pequeña"[3]. Especial mención dentro de los ajuares domésticos tenían las ropas de los bebés, en concreto el traje de bautismo o de cristianar (Fig.2 izquierda), realizado a mano y con bellos bordados en los talleres de bordado de la ciudad o en Madrid; así como el uniforme de las amas de cría que era cuidadísimo y que respondía a un patrón utilizado en otros lugares de de España (Cantero, 2013).

> Entre los preciados enseres que ocupaban un lugar especial en esta vida de lujo estaba las joyas, compradas generalmente en Madrid, según los testimonios orales, (Figs. 3, 4 y 5), principal símbolo de ostentación de forma tradicional en todas las sociedades. La joyería fue sin duda la disciplina más profundamente trasformada por el modernismo y se pasó a utilizar toda clase de materiales: "(…) conservo con mucho cariño las joyas de mi madre, la recuerdo a ella cuando me las pongo" [4].

Los eventos familiares, como bodas, bautizos y comuniones, también eran una buena ocasión para lucir todo el esplendor de esta burguesía en pleno auge. Los decorados de los estudios fotográficos y la belleza de las ropas y adornos completaban la espectacularidad de estos momentos (Fig. 6).

La vida de estas familias transcurría en las residencias que habían mandado construir para ellos. En el caso de la familia que nos ocupa, la de Celestino Martínez Vidal, entre su casa de la plaza de La Merced y la casa de campo de Los Dolores, obras de Tomás Rico y Víctor Beltrí respectivamente. Los recuerdos de los momentos vividos en estas dos casas son intensos en los descendientes: "(…) en la casa de la Plaza de La Merced vivíamos los primos en diferentes pisos, por eso nos hemos criado juntos, como hermanos" [5], otra parte de la familia, vivía en los Barreros, pero teníamos mucho contacto y pasábamos temporadas juntos en la casa de campo, en "Villa Carmen". "(..) durante la guerra civil nos juntamos en el campo más de veinte personas, los críos, ajenos a lo que sucedía lo pasábamos muy bien jugando juntos"[4], : " (..) algunos momentos fueron muy duros, encontramos personas fusiladas enterradas en la era, muy impactante para niños pequeños"[3].

El deseo de demostrar la pujanza económica con lujosas residencias se llevaba también a la última morada. Muchas de las familias de la burguesía cartagenera de la época se construyeron magníficos panteones en el cementerio de Nuestra Señora de los Remedios. En el caso del Panteón de Celestino Martínez, obra de Victor Beltrí, no estaba finalizado a su fallecimiento y sus restos se trasladaron allí años después. Los recuerdos de sus nietas desde bien pequeñas, tienen presente la visita al Panteón familiar por la festividad de todos los santos: "Íbamos toda la familia a pasar el día allí y llevábamos todo lo necesario para hacer las coronas de flores a mano, y adornarlo todo, para nosotros era una día de fiesta, hemos crecido viendo la muerte como parte de la vida"[3]. "De mayores hemos seguimos yendo cada año, lo hemos hecho mientras hemos podido"[4].

4. CONCLUSIONES

Esta aproximación que hemos realizado a la vida cotidiana de la burguesía cartagenera enriquecida por la minería a finales del siglo XIX, es un avance de un trabajo de investigación más amplio que estamos llevando a cabo, en el marco de la renovada historia social, campo de la historiografía en el que queda mucho por hacer. Hemos analizado determinados aspectos de la cotidianidad como testimonio de una época y de una sociedad en pleno desarrollo, que se corresponde con un periodo de intenso cambio en la historia de España. Nos hemos asomado a sus viviendas, a sus costumbres y a algunos de sus aspectos más íntimos de su vida privada. En este caso con los detalles de una familia, que como tantas otras responde en sus pautas de conducta a una situación social, económica y cultural determinada.

NOTAS

1— Para la elaboración de este trabajo se han utilizado fuentes inéditas como varias entrevistas a nietos y bisnietos de Celestino Martínez Vidal, que no podemos reproducir en su totalidad por la limitación de este trabajo, pero que hemos tenido en cuenta para la redacción del mismo: así como material iconográfico propiedad de la familia y diversos objetos que aún se conservan. Todo ello se indica convenientemente a lo largo del texto.

2— Archivo de la Familia. Hijuela del Testamento de Celestino Martínez Vidal para su hija Carmen Martínez Segado.

3— Entrevista realizada a C.A.M. de 86 años, Cabo de Palos, junio de 2016.

4— Entrevista realizada a J.M.M, de 92 años, Cartagena, enero de 2016.

BIBLIOGRAFIA

Ariés P., Duby G. (dirs.) (2003). Historia de la vida privada, 4: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial. Taurus. Madrid.

Bozal V. (1991). El modernismo. En Historia del arte en España desde Goya hasta nuestros días. Akal. Barcelona, pp. 75 a 104.

Burke P. (1993). La nueva historia, su pasado y su futuro. En Historia Social, nº 17.

Cantero, Mª D., (2013) Imagen y representación social de la Maternidad: De la Restauración a la II Republica. Tesis Fin de Máster inédita, Universidad de Murcia.

Díaz Burgos J.M., Tejeda Martín I. (2003). Fotografía en la Región de Murcia. Murcia Cultural. Murcia.

Chacón Bulnes, J.M. (2016). Celestino Martínez y el Gran Hotel. El valioso e inédito legado de Miguel Martínez. Ayuntamiento. Cartagena.

Champigneulle B. (1981). Encyclopedie de L'Art Nouveau. Editions Somogy. Paris.

Egea Bruno P. (2014). La minería cartagenera: sector clave de la economía regional (1840- 1991). En Historia Contemporánea de la Región de Murcia. Editum. Murcia.

Freixa M. (1986). El modernismo en España. Cátedra. Madrid.

García Fernández M. (2013). Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios. Sílex. Madrid.

Godoy y Nín de Carmona, J. (2008) Eclecticismo y modernismo en Cartagena. Ayuntamiento. Cartagena.

Gombrich E.H. (2009). La Historia del Arte. Phaidon. Londres.

Mármol Joya J. L. (2003). Análisis histórico-constructivo del Gran Hotel de Cartagena. Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante. Alicante.

Martínez Carrión, J.M. (2000). Cartagena en la industria del vidrio español 1834-1908. Revista de Historia Industrial nº 18. Murcia, pp.39-70.

Martínez Carrión, J.M. (2001). El sector de la cerámica y el vidrio en España durante el siglo XIX. Madrid, Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, vol. 40, pp. 355-362.

Nieto V., Antigüedad Mª.D. (2010). Los modernismos y la utopía de la unidad de estilo. En El Arte del Siglo XIX. Editorial Ramón Areces. Madrid, pp. 273-305.

Pérez Crespo A. (1990). El Cantón Murciano. Academia Alfonso X El Sabio. Murcia.

Pérez Rojas F.J. (1986). Cartagena 1874.1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional. Murcia.

Pounds N. (1999). La vida cotidiana: historia de la cultura material. Crítica. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA ARQUITECTURA MODERNISTA DE VICENTE PASCUAL PASTOR (ALCOI, 1865-1941)

VICENTE PASCUAL PASTOR'S MODERNIST ARCHITECTURE (ALCOI, 1865-1941)

María Lutgarda Vañó Belda

María Lutgarda Vañó Belda, lutgardavb@gmail.com.

RESUMEN

La presente comunicación recoge parte de los resultados del Trabajo Final del Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico (UPV), titulado "La Obra de Vicente Pascual Pastor". Arquitecto formado en Barcelona (1890) donde conoció las nuevas vertientes de la arquitectura europea, filtradas por la óptica catalana. Su trabajo se desarrolló en la ciudad Alcoi y su entorno de influencia, coincidiendo con el fenómeno modernista alcoyano (1905 - 1915), auspiciado por las relaciones industriales con Cataluña. Entre sus obras destacan "La Casa del Pavo" (Calle San Nicolás, 15) y el conjunto de la actual Universidad Politécnica en la Plaza Ferrándiz y Carbonell, con las que consiguió notable avances respecto sus inmediatos predecesores. El propósito de esta contribución es cualificar los valores de la arquitectura modernista de este notable arquitecto.

Palabras clave: Vicente, Pascual, Alcoi,Arquitectura, Casa Pavo

ABSTRACT

This communication contains part of the results of the Final Assignment of the Master in Architectural Heritage Conservation (UPV), entitled "The Work of Vicente Pascual Pastor". This architect was formed in Barcelona (1890) where he acknowledged the new aspects of European architecture, filtered by a Catalan point of view. His work was developed in the city Alcoi and its area of influence, coinciding with the modernist phenomenon of Alcoi (1905 - 1915), sponsored by industrial relationship with Catalonia. La Casa del Pavo" (Calle San Nicolás, 15) and the set of the current Universidad Politécnica in Plaza Ferrándiz y Carbonell stand out among all his works, with them he reached greater advances over his immediate predecessors in Alcoi. The purpose of this contribution is to qualify the values of the modernist architecture of this remarkable architect.

keywords: Vicente, Pascual, Alcoi, Architecture, Pavo´s House

1. INTRODUCCIÓN

Esta comunicación, se basa en el trabajo que se realizó para finalizar el Master de Conservación del Patrimonio Arquitectónico de la Universidad Politécnica de Valencia.

Por una parte se ha buscado los proyectos originales, licencias y documentación de las distintas obras y por otra se ha realizado la visita a los edificios y se ha estudiado su estado actual y las intervenciones que se han llevado a cabo en algunos de ellos.

El trabajo de campo se ha llevado a cabo en Alcoy, Banyeres de Mariola, Bocairent y Agres que es donde están situadas gran parte de sus obras.

Tras la fase de recopilación de documentación se ha desarrollado el análisis de cada edificio cuya síntesis quedará plasmada en una ficha para cada obra.

Por último, la fase de conclusiones respecto al valor de los edificios, su estado y su capacidad a ser transformados.

Los objetivos que se planteaban en el trabajo de Investigación, estaban basados en las distintas materias impartidas en el Máster realizado y son los siguientes:

- Contribución al reconocimiento del arquitecto alcoyano Vicente Pascual Pastor.
- Elaboración de una relación de su obra.

- Aproximación a la interpretación de su obra en el contexto histórico y arquitectónico.
- Aportación de claves para la valoración de la figura del arquitecto en la historia de la arquitectura alcoyana.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

Vicente Pascual Pastor hijo de José Pascual Pérez, agricultor y Teresa Pastor, fue el menor de cuatro hermanos, el resto todo mujeres Teresa, María y Rosa. Vivian en una masía muy cerca de Alcoy, en la Caseta la Sal. Nació el 3 de Junio de 1.865. Consiguió estudiar a base de mucho interés, ya que bajaba con una pequeña tartana al colegio. Resultó un estudiante brillante, con escasos medios económicos.

A los 18 años decidió irse a Barcelona a estudiar arquitectura, donde trabajó en una alfarería para ser menos gravoso económicamente a sus padres. Colaboró también como delineante en el estudio de arquitectura de uno de los catedráticos de la Escuela.

Timoteo Briet y Vicente Pascual coincidieron como estudiantes en la Escuela de Barcelona y ambos obtuvieron el título 1.890, Vicente, con tan solo veinticinco años y número uno de su promoción. Entre sus profesores destacan Elías Rogent y Lluís Domenech i Montaner que fue nombrado director de la Escuela de Barcelona y entre sus compañeros Josep Puig y Cadafalch.

Vicente Pascual y Timoteo Briet volvieron a Alcoy y tras varios intentos por ambos de acceder a la plaza de arquitecto municipal, el 21 de septiembre de 1.891 Vicente fue elegido por votación arquitecto municipal interino, pero en Noviembre de ese mismo año fue destituido del cargo. Tanto Timoteo como Vicente se ofrecieron a ejercer de arquitectos municipales de forma gratuita, hasta que en 1902 se sacó la plaza a concurso y fue elegido Timoteo Briet.

El 8 de Julio de 1983, la Dirección general de Instrucción Pública comunica al Rector de la Universidad de Valencia su nombramiento como profesor numerario de Dibujo Geométrico Industrial de la Escuela de Artes y Oficios de Alcoy (García, I. 1980).

El 4 de Noviembre de 1894 fue nombrado Secretario de la Escuela de Artes y Oficios de Alcoy.

Por su desinteresada labor en unas obras llevadas a cabo en la Sociedad del Circulo Industrial, la Junta General le otorga el título de socio de Mérito en Enero de 1896 (García, I. 1980).

En Enero de 1903 fue nombrado Director de La Escuela de Artes y Oficios de Alcoy y tres años después, el día 15 de Marzo de 1906, fue designado Vocal del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Alcoy. La Junta Directiva del Círculo Católico de Obreros de Alcoy el 9 de Abril de 1907 le nombró arquitecto de dicha sociedad encargándole las nuevas obras de la misma, así como asuntos relacionados con su oficio. Por Real Orden del 21 de Junio de 1909 fue nombrado Alcalde de Alcoy hasta el 11 de Diciembre de 1913.

La Junta General de Liga de Propietarios de Alcoy, lo nombró Presidente de la Sección de Fomento de la Propiedad Urbana, en 1916. En este mismo año se casó con Elena Pérez Gisbert, hija del industrial textil Miguel Pérez Jordá, sobrina del ebanista Eduardo Pérez y del Músico Rafael Pérez Jordá. Tuvieron tres hijos, el mayor, el arqueólogo Vicente Pascual Pérez.

El 23 de Marzo de 1926, S.M. el Rey le concede el Título de Profesor numerario del grupo 10 de la Escuela Industrial de Alcoy.

Vicente Pascual recibió encargos del Ministerio y de la Iglesia para desarrollar proyectos dentro y fuera de Alcoy, como por ejemplo: la Escuela Industrial, el Banco de España en Alcoy, diversas escuelas en la provincia, las iglesias de Benissa y Beniarrés, etc. así como de promotores privados (Amarrortu, E., 2001).

Vicente Pascual, dirigió la construcción de un gran número de escuelas promovidas por el Ministerio de Instrucción Pública por diferentes pueblos de la provincia de Alicante, en trece años 170 escuelas, destacamos el antiguo Colegio Público Cervantes de Alcoi, hoy convertido en Escola D´Art y el Colegio Público Campoamor de Alicante.

Esa extensa actividad únicamente es comprensible desde las premisas de un carácter inquieto, positivo, abierto y dialogante (Domenech, J. 2015). Cabe resaltar su gran carácter humanitario, una de sus grandes preo-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 759-766 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 1. Vicente Pascual Pastor.

cupaciones era la situación de la clase obrera industrial, impartió clases nocturnas gratuitas para trabajadores, publico en la revista La Unión Republicana 3n 1893 unas conferencias sobre arquitectura prehistórica orientadas a mejorar el desarrollo intelectual de los obreros y artesanos.

Los dos ejemplos más significativos en su carrera en Alcoy son "La Casa del Pavo" (Calle San Nicolás, 15) y el conjunto de la actual Universidad Politécnica en la Plaza Ferrándiz y Carbonell. En este campo, en el de la arquitectura es donde sin duda Pascual consiguió mayores avances respecto sus inmediatos predecesores en Alcoy, introduciendo irresistiblemente sus nuevas tendencias asimiladas durante sus estudios en Barcelona y tan próximas a las tendencias europeas de la época.

Todo este auge en su vida personal supo aprovecharlo, su posición le hizo viajar con frecuencia a Madrid y allí, no está muy claro cómo, consiguió para Alcoy el nuevo puente San Jorge y la vía férrea que uniría Alcoy con Alicante, salida natural al mar.

En aquel momento Alcoy tenía tres obras, uno de los puentes más grandes de España, Universidad y Banco Nacional, mientras la industria estaba en pleno auge.

Dadas sus visitas a Madrid y las realizadas por Canalejas (líder nacional del partido liberal) a la ciudad de Alcoy, surgió entre los dos una fuerte amistad. Canalejas le planteó hacerle ministro en uno de sus gobiernos, la contestación de Vicente Pascual fue negativa, la explicación que le da a Canalejas es contundente: "tengo que resolver en Alcoy graves e inaplazables problemas sociales" (Domenech, J. 2015).

Realizó su último viaje a Barcelona en 1940, acompañado de su hijo Vicente, para celebrar con sus compañeros de estudios, las Bodas de Oro de la licenciatura como Arquitecto. El 2 de Febrero de 1.941 muere en Alcoy, a la edad de 76 años y fue enterrado en el cementerio alcoyano en la calle San Jorge, 45.

El fenómeno modernista en la arquitectura alcoyana se puede situar entre 1.905 y 1.915, y los edificios más representativos se construyen entre 1.906 y 1.910.

La conexión de Alcoy con Cataluña, generada a lo largo del siglo XIX por las relaciones industriales, se evidencia al fin del siglo y se amplía a los campos cultural y artístico. Así, los arquitectos que trabajarán en Alcoy, se forman en Barcelona, donde conocerán las nuevas vertientes de la arquitectura europea, filtrados por la óptica catalana y combinados con sus elementos autóctonos.

En Cataluña el gótico se utilizaba como una búsqueda de una renovación estilística y como una reivindicación de un estilo nacionalista. En Alcoy, las formas góticas constituyen el primer paso hacia el Modernismo, pero desprovistas de este último componente nacionalista. En sus edificios más primerizos, Vicente Pascual recorre a elementos tipificados en el gótico como una solución de ventanas y acabados.

La novedad que presenta el trabajo de los arquitectos en este periodo es que, su estilo se desarrolla y se manifiesta en muchas obras privadas, terreno casi reservado hasta el momento a los maestros de obra.

Aunque las manifestaciones de estilo más llamativas se plasman sobre todo en las viviendas burguesas, no se tienen que olvidar que la consciencia receptiva hacia la modernidad se extiende a toda la so-

Figura 2. La casa del Pavo.

ciedad, hecho que explica la relativa aceptación que la estética modernista alcanzó entre las clases populares y la existencia de detalles sencillos de inspiración modernista en fachadas de viviendas de menor categoría.

A la difusión de aquellos ornamentos más repetibles contribuirá la aplicación de un original repertorio modernista en muchos portones de tiendas, demostración del carácter urbano del estilo, y la inclusión de formas más simplificadas en las arquitecturas fabriles, hasta aquel momento muy desatendidas de ornamentación, pero que de ahora en adelante se convertirán en baluarte del *protoracionalismo*.

En definitiva, los industriales de Alcoy estaban muy unidos a Barcelona, por eso se llega a definir Alcoy como *"La Pequeña Barcelona"*.

A continuación se presenta un listado de las obras realizadas por Vicente Pascual Pastor y desarrollo con más profundidad la obra que considero más emblemática de la ciudad de Alcoi.

a. Banyeres de Mariola.

Casa de la Nueva Balsa.

b. Bocairent.

Hospicio (C/ Joan Beneyto Bernacer, 2).
Vivienda entre medianeras (C/ Obispo Miró, 21)
Masía La Foieta.
Masía El Regadiu.
Masía Els Vilars.
Ampliación Convento de las Agustinas (C/ Juan de Juanes).

c. Agres.

Masía La Carrasca

d. Alcoy.

Reforma Casa de la Bolla. Real fábrica de paños (C/ Santa Rita, 21).
Gruta del Círculo Industrial (C/ San Nicolás, 19).
Parque de la Glorieta.
Vivienda (C/ San Nicolás, 9).
Vivienda (Pz. España, 7).
Grupo de casas obreras (Passeig del Viaducte, 7 y 9).
Vivienda (C/ San Nicolás, 29).
Vivienda (C/ Joan Cantó, 8).
Vivienda (C/ Joan Cantó, 2).
Vivienda (C/ Joan Cantó, 10).
La Casa del Pavo (C/ San Nicolás, 15).
Chalet el Parque (Esquina Oliver con Isabel II).
Fábrica y vivienda de Francisco Rodes Masanet (C/ Agres, 3 y 4).

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 759-766 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Fábrica de Carbonell (Pz. Ferrándiz y Carbonell).
Fábrica de Federico Tort (Esquina C/ Oliver con C/ Isabel II).
Vivienda (C/ Sant Llorenç, 5).
Vivienda (C/ Sant Nicolás, 4).
Monte de Piedad (C/ Rigoberto Albors, 5).
Chalet de Carlos Pérez (El Teix) (Alameda, 56).
Iglesia de San Roque (Esquina C/ Espronceda y Alameda).
Parque de Bomberos (C/ Gonçal Borrachina, 6).
Fábrica de Mataix (C/ Echegaray con Virgen de los Lirios).
Vivienda y fábrica (C/ Vistabella, 14 y 15).
Fábrica de Rafael Monllor (C/ Oliver, 4, 6 y 8).
Fábrica de Terol Monllor (Pz Gonçal Cantó).
Fábrica de Hilados y Tejidos Bernabeu (Alcoja, 4).
Fábrica (Passeig del Viaducte, 26).
Sindicato (C/ Sant Joan de Ribera, 1).
Fábrica "la Bohemia" (C/ Na Saurina d´Entença, 11).
Fábrica (C/ Sant Joan de Ribera, 6).
Vivienda (C/ San Nicolás, 46).
Grupo Escolar Cervantes (Alzadora, 1).
Vivienda (C/ Rigoberto Albors, 7)
Vivienda (C/ Sant Tomás, 23).
Fundición Vicente Miró (C/ Quevedo).
Vivienda (Pz. España, 21).
Vivienda de Pedro Zamora (C/ Alameda, 59).

OBRA: La Casa del Pavo
DIRECCIÓN: Calle San Nicolás, 15 (Alcoi)
CRONOLOGIA: 1.908-1909
TIPOLOGIA DEL EDIFICIO: Arquitectura Residencial: vivienda unifamiliar entre medianeras.
ESTILO ARQUITECTONICO: Modernismo
NIVEL DE PROTECCIÓN: (Edificio de vivienda) II-
PROMOTOR: Agustín Gisbert.

DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO: La Casa del Pavo es sin duda uno de los edificios privados más representativos de la ciudad de Alcoi.

Composición y distribución: Casa burguesa de "rentas": la planta principal con acceso diferenciado y plantas superiores para viviendas de alquiler con acceso por escalera propia. Edificio entre medianeras compuesto por planta baja y tres plantas destinadas a viviendas. La planta baja de gran altura dispone de un forjado intermedio creando una entreplanta, en la que se ha situado varios años la delegación del Colegio Comarcal del Colegio de Arquitectos.

Dispone de dos escaleras diferenciadas en su interior, una de acceso a la planta principal donde vivía el propietario y la otra para el resto de plantas que alquilaba.

En el plano de la planta principal podemos ver como todas las habitaciones tienen ventilación e iluminación directa mediante los patios interiores. Aparece el cuarto de baño con dibujo de la bañera. En el patio cuenta con un pequeña construcción de estilo árabe.

Construcción: fue construida entre 1908-1909 por el arquitecto Vicente Pascual Pastor con la colaboración de uno de los máximos exponentes de la pintura alcoyana del siglo XIX, Fernando Cabrera Cantó, (yerno del propietario) que la convirtió en su estudio y los artesanos más destacados de Alcoy como son: Josep Juliá y Ramón Ruiz.

Ornamentación y estilo: Casa de estilo modernista, cuenta con la fachada principal simétrica con dos accesos diferenciados en la planta baja con dos pavos en la parte superior de los arcos de acceso. Destacan los trabajos en forja de miradores y balcones y los pomos de fundición en forma de lagarto.

La fachada en el tercer piso queda dividida en tres partes mediante dos pilares, que remarcan la simetría de la composición y la importancia del eje. En su mitad aparece un hueco doble, rematado con dinteles con fuerte curvatura central. El último cuerpo, está limitado a la parte central por los dos pilares que continúan del piso anterior. Tiene un único hueco circular dividido por parteluces y rematado por un detalle vegetal en la parte superior.

El remate superior central circular representa las dos hadas o ángeles que tienen dos cintas en las manos y cuatro palomas, a su alrededor de vidrio, enmarcadas por dos ramas de vid.

Aparece una cenefa estrecha de trencadis verde al nivel de los balcones de la planta primera.

Los pavos como símbolo de la soberbia, el lagarto como picaporte de las puertas representa la muerte y la resurrección.

En el interior destaca en la escalera interior una hoja de la flor de acanto, hoja muy grande con espinas, simboliza las dificultades que hay que pasar antes del éxito o meta.

Figura 3. Fábricas de Ferrándiz y Carbonell.

3. CONCLUSIONES

Para cumplir con el objetivo de contribuir al reconocimiento del arquitecto alcoyano Vicente Pascual Pastor, en el Trabajo Final del Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico se han estudiado y plasmado las obras las obras que realizó en Bocairent, Banyeres y Agres, que casi no aparecen o no se nombran en los libros escritos y publicados sobre la obra de Vicente Pascual Pastor.

Se pretendía elaborar una relación completa de todas las obras, pero dado su gran carrera profesional, el trabajo se ha centrado en la primera época de este arquitecto, que era la más desconocida, situada fuera de Alcoi y en las obras más conocidas de Alcoi. Para el desarrollo de ese trabajo la documentación gráfica encontrada de las obras situadas fuera de Alcoi es muy escasa, únicamente se ha localizado dos planos de las fachadas de la vivienda unifamiliar La Foieta (Bocairent) planos firmados en 1.896, donde podemos observar la calidad del dibujo que detalla hasta el diseño de las barandilla de la escalera y de los balcones. Sin embargo, de las obras estudiadas en Alcoi la documentación encontrada de los proyectos es mayor, se dispone de planos de alzados, secciones e incluso plantas de distribución pero no se detalla las barandillas o rejas, quizá porque por esas época existían catálogos de talleres de fundición como el de Aznar, Rodes y Albero, como por ejemplo en la Casa d´Escaló se colocaron en la escalera un modelo de balaustrada de catálogo.

Para alcanzar el objetivo de aproximación a la interpretación de su obra en el contexto histórico y arquitectónico, se han estudio las carteristas de la arquitectura del eclecticismo y del modernismo desde la ciudad de Alcoi hasta a nivel de Europa.

Si bien las obras estudiadas en Bocairent y en Banyeres son previas al modernismo, encontramos en ellas muchos detalles similares en sus obras en Alcoi, posteriores en el tiempo. Se puede ver la evolución de su obra, y la adaptación a las nuevas corrientes, colaborando con grandes profesionales como es el caso del pintor Vicente Cabrera con quien trabajó para el diseño de la Casa del Pavo en Alcoi o con grandes artesanos que le ayudaron a hacer sus obras de mayor calidad.

Vicente Pascual Pastor recibió las bases del pensamiento ecléctico en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde estudió. El eclecticismo se presentaba como alternativa al Historicismo y como transición al nuevo arte.

Son muchas las claves para la valoración de la figura del arquitecto en la historia de la arquitectura alcoyana. Como arquitecto realizó grandes obras que forman parte del día a día de sus ciudadanos, como son las fábricas de Ferrándiz y Carbonell, ocupadas actualmente por la Universidad Politécnica, la casa D´Escalo, convertida en Conservatorio Municipal de Música, la Casa del Pavo, referente en la Calle San Nicolás. Como político fue alcalde de la ciudad. Fue profesor durante muchos años de la Escuela de Artes y Oficios de Alcoy.

Al igual que Don Jorge Domenech Romá escribe en su libro "El Modernismo en Alcoy" sobre la calidad de los edificios modernista, procede hacer mención a este tema, ya que todas las edificios a los que se ha podido acceder para hacer este estudio hayan sido rehabilitados en mayor o menor medida, están en uso, y por lo general en muy buenas condiciones, ninguno de ellos ha manifestado patologías relevantes. Este dato hace valorar la calidad de las construcciones de Vicente Pascual y su adaptabilidad a las necesidades de los usuarios a lo largo del tiempo. Cabe resaltar también el trabajo de los artesanos del momento, que intervinieron en sus obras, por su gran sentido estético, como eran los carpinteros con esas puertas de madera, los herreros por las barandillas presentes en todas las construccio-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 759-766 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4 y 5. Escalera interior y detalle fachada de la casa D´Escalo (C/ Joan Cantó, 2).

nes, los canteros por sus trabajos con la piedra de las fachadas,..

Como referentes para su obra Vicente Pascual, tuvo los escritos de Viollet le Duc, los cuales elogiaban los principios constructivos de las catedrales góticas. Su profesor Lluis Domench i Montaner, tras la Exposición Universal de Barcelona de 1888, se consideró el punto de partida del modernismo arquitectónico en España y como no al belga, Victor Horta (1861-1947) que fue el que introdujo el Art Nouveau en la arquitectura.

Sabemos que Vicente Pascual, realizó varios viajes a Barcelona donde visitó la obra de Antonio Gaudi i Cornet (1852-1926) con otras personas, entre ellas Don Enrique García, promotor de la vivienda D´Escalo. A final de su vida entre 1936 y 1939 sucedió en España la Guerra Civil Española, hecho que le marcaría enormemente dado su carácter dialogante y que intentaba mejorar la sociedad.

El año pasado se celebró en su ciudad natal el 150 aniversario de su nacimiento y con motivo de ello se realizaron diversos actos como conferencias, rutas para difundir su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Amorrortu, E. (2001) "Vicent Pascual: una porta al segle XX" Revista de cultura i ensenyament Eines, número 19, pp 42-44.

Charron, J. (2002) Paseos arquitectónicos por Alcoy. Alcoy. Artes gráficas

Charron, J., (2009) Alcoy contado por sus piedras y vida de Vicente Pascual, Cocentaina, Grafixman Comunicació Gràfica, S.L.

Charron, J. (2015) "Vicente Pascual: trajectòria vital i profesional" conferencia dictada durante el Cicle de Coneixent la Nostra Història. Vicent Pascual arquitecte, professor, alcalde (Alcoi 1865-1941).

Domènech i Girbau, Ll., (1994) Domènech i Montaner. Barcelona. Edicions Polígrafa, S.A

Domenech, R. (1988)" ¿Conocemos Bocairent?". Festes Sant Blai 1998.

Doménech, J., (2010) El Modernismo en Alcoy, su contenido histórico y lo oficios artesanales, Alicante, AguaClara, S.L.

Domenech, J (2015) "En torno al modernismo (3) Vicente Pascual Pastor (1865-1941): Arquitecto y Humanista" Circulo Industrial Alcoy, número 7, pp 20-21.

Domenech, J y Silvestre, R. (2015) "Vicente Pascual i la seua arquitectura modernista" conferencia dictada durante el Cicle de Coneixent la Nostra Història. Vi-

cent Pascual arquitecte, professor, alcalde (Alcoi 1865-1941).

Fahr-Becker, G., (1996) El Modernismo, Barcelona, Loc-Team, S.L.

Ferre, V. (2002)"Un Siglo de la restauración del convento de MM. Agustinas en Bocairent". Festes Sant Blai 2002, pp 166-168.

García, I. (1980) La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia. Tesis Doctoral. Alicante, Excelentísima Diputación de Alicante.

Hernández, S. (2014) "El Somni Modernista Alcoi Indústria i Art" El Somni Modernista Alcoi Indústria i Art [DVD], primera edición, Valencia, DocumentArt.

Jaén G., Martínez A., Oliva J., Oliver JL., Sempere A., Calduch J., (1999) Guía de arquitectura de la provincia de Alicante, Alicante, Such Serra, S.A.L.

Loyer, F., (1997) Art Nouveau en Cataluña, 2ª Edición, Köln, Evergreen.

Llinares, J. (2015) Entrevista en Jelo en Verano [MP3], Onda Cero, 6 de Agosto de 2015.

Moya, JJ. y Ruiz, C.(2001) "Eclecticisme y Modernisme" Revista de cultura i ensenyament Eines, número 19, pp 34-41.

Moya, JJ.(2001) "L´espai hábitat Tres exemples d´incorporacio del llenguatge modernista a l´arquitectura" Revista de cultura i ensenyament Eines, número 19, pp 47-54.

Sempere, MJ. (2005)"Hospital Asilo Beneficencia Nuestra Señora de Gracia". Festes Sant Blai 2005, pp 130-135.

Moya, JJ. y Ruiz, C... (2015) "Vicente Pascual i l´arquitectura social" conferencia dictada durante el Cicle de Coneixent la Nostra Història. Vicent Pascual arquitecte, professor, alcalde (Alcoi 1865-1941).

Pascual, V.(1893)"Conferencia dada en la Escuela de Artes y Oficios" La Unión Republicana. 1893.

Patteta, L., (1997) Historia de la arquitectura (Antología Crítica) 2ª Edición, Madrid, Celeste Ediciones, S.A.

Risebero, B., (1995) Historia dibujada de la arquitectura, 2ª Edición, Madrid, Celeste Ediciones, S.A.

Torreño, M., (2005) Arquitectura y Urbanismo en Valencia. Valencia. Colección Tierra Viva.

Varela, S. (1999) Eclecticismo y Modernismo en Alicante 1850-1917. Instituto Cultural Juan Gil Albert. Excma. Diputación de Alicante.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MODERNISMO Y PRIMERAS SOCIEDADES CONSUMISTAS. EL CASO DE LOS GRANDES ALMACENES

MODERNISM AND FIRST CONSUMERIST SOCIETIES. THE CASE OF THE DEPARTMENT STORES

Rafael Serrano Sáseta

Rafael Serrano Sáseta, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, rsaseta@us.es

RESUMEN

La cultura modernista es adoptada fervorosamente por los empresarios del gran comercio urbano de finales del XIX, que en las grandes ciudades, donde comenzó cubriendo clientelas populares, aspirará a atraer a las capas refinadas, amantes de esas nuevas artes, educadas ya en el consumismo en ciernes. La exuberancia formal modernista, captando siempre la atención del ojo, contribuía a la conversión del peatón en potencial cliente. En el interior del edificio, la amalgama de la ornamentación modernista con la mercancía expuesta, propiciaba en el público una sensación eufórica de abundancia, favorable al consumo. Nuestras hipótesis orbitan en torno a ese acercamiento entre una determinada cultura artística y una evolución socioeconómica. Para acabar de construirse, las primeras sociedades consumistas necesitaban un soporte cultural novedoso como el del Modernismo, emancipado del peso de la Historia, que actuase como metáfora frente a la "nouveauté" de la moda.

Palabras clave: Arquitectura del comercio, grandes almacenes, consumismo.

ABSTRACT

Modernist culture is ardently adopted by the heads of retail at the end of XIX century. In large cities, the business of retail began covering popular clienteles. Soon these businesses aspire to attract the finest classes, who loved the new arts. The exuberance of modernist forms, which always captures the attention of the eye, helps to make the best pedestrian in a potential new customer. Inside the building, the amalgam of modernist ornamentation with exposed goods, favored in public a euphoric feeling of abundance and the desire to consume. Our hypothesis orbit around the rapprochement between a certain artistic culture and a socioeconomic reality. To reach maturity, the first consumerist societies needed a cultural support as Modernism, freed of the weight of history, supported by the levity of a formalism novelty act as a metaphor for "nouveauté" fashion.

keywords: Retail trade architecture, Department stores, consumerism.

1. PLANTEAMIENTO GENERAL.

Cuando los códigos del Modernismo irrumpieron en la arquitectura del gran comercio urbano (tiendas, almacenes y grandes almacenes que caracterizan a las grandes capitales europeas y americanas desde la segunda mitad del XIX), la impresión generalizada pudo ser que por fin dicho género edilicio había encontrado su verdadero vocabulario arquitectónico y artístico. En efecto, esa nueva lógica formal parecía responder a la perfección a lo que pedía la "función de llamada" de la actividad comercial. Por fin acababa la frenética búsqueda de un lenguaje que tradujese las aspiraciones del mundo del comercio, lanzado a su construcción particular de la nueva ciudad capitalista. En esa búsqueda, la arquitectura comercial había ensayado otros códigos que terminaron revelándose poco efectivos a medida que la actividad comercial misma se iba sofisticando. Un cambio fundamental se produjo cuando de una clientela eminentemente popular, ahorrativa, preconsumista, se pasó a ambicionar mercados más complejos, para los que la ostentación y el lujo ya no eran valores negativos.

El aprendizaje del consumo por parte de la ciudadanía va aparejado a la evolución de los tipos arquitectónicos con los que el consumo

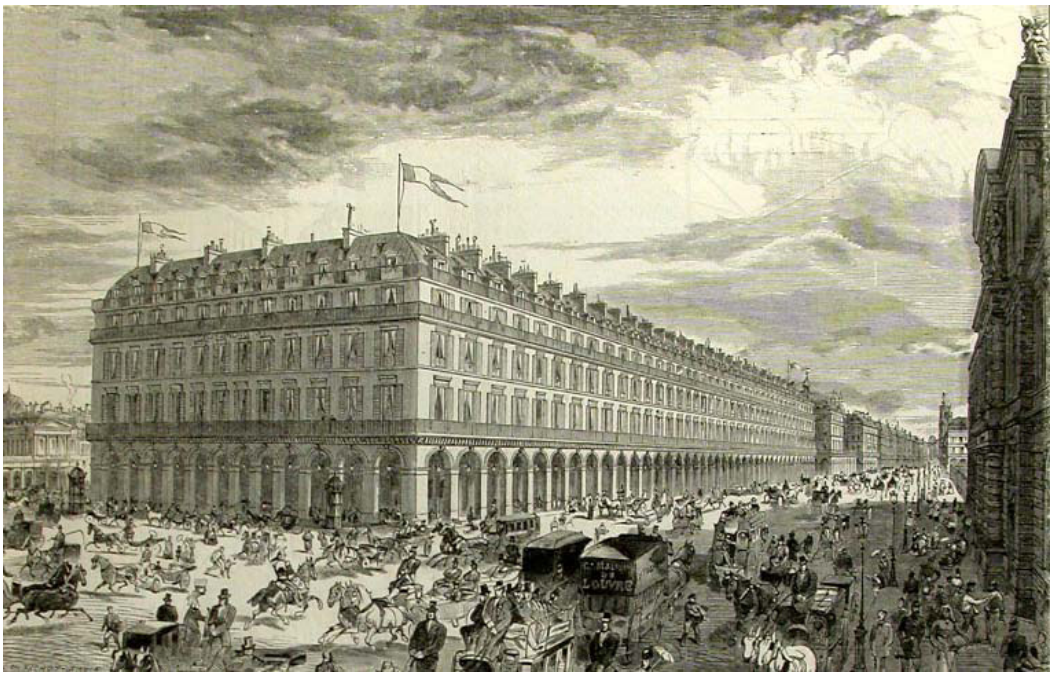


Figura 1. Almacenes del Louvre, París, 1877.

se asocia. En una fase temprana se observa una deriva monumentalizante con la aplicación de los estilos historicistas. El espacio del comercio emancipado debía ser monumental. Lo monumental implicaba, naturalmente, la evocación de la Historia. Más tarde, sin embargo, ya no solo se trata de exigir mayores niveles de monumentalidad en la arquitectura, ni mayor riqueza de detalles y de materiales. Se hacía necesario un nuevo paradigma arquitectónico que contribuyese además a generalizar una relación entre cliente y mercancía basada en la compra como placer festivo, libre y sin ataduras. Se hacía necesario, igualmente generar soportes formales livianos, en primer lugar por razones de orden técnico, como las necesidades de iluminación y de visualización, que ya iban haciendo menos indicado el recurso de la piedra y del ladrillo. En segundo lugar por razones de un orden posiblemente simbólico ¿Qué vigencia y qué actualidad cabía esperar de los productos a la venta en tal tienda si su arquitectura misma, su imagen pública se había quedado estancada en un pasado polvoriento de solemnes columnas dóricas y serios y respetables frontones antiguos? El Modernismo desacredita y hace decrépita (muy decrépita) toda esa indumentaria del cajón de sastre de la Historia. Es un arte joven que rinde culto a la novedad por sí misma ¿Cómo no iban a estar interesados los comerciantes de la moda y de la *nouveauté* en una arquitectura así? La moda, como fenómeno mercantil, irrumpe así definitivamente en la producción arquitectónica.

Sin embargo la lógica de la moda es implacable. Quizás el ejemplo que mejor ilustra la pérdida de eficiencia en la "función de llamada" que el registro modernista sufrió bien pronto, es el de los grandes almacenes de la Samaritaine de París. La novedad, por definición es temporal, y las formas que acarician profusamente el ojo también pueden llegar a cansarlo. Si la adopción de los códigos modernistas en la arquitectura del gran comercio urbano fue entusiasta, más dura fue la reacción antimodernista que se produjo posteriormente.

2. AUSTERIDAD Y ECONOMÍA FORMAL DE LAS PRIMERAS TIENDAS.

La estética del orden y de la clasificación sobre la que se apoya el proyecto del espacio comercial de masas a mediados del XIX, co-

Figura 2. Almacenes del Louvre, Hall del Palacio Real, 1879.

rresponde a las necesidades de una pequeña burguesía jansenista, que creía en la austeridad como un deber, y que había transformado la mística religiosa en una mística del trabajo. Se trataba de un colectivo social que permanecía sólidamente cimentado en la sacralización del ahorro. El gasto doméstico se invertía en la constitución de la dote y las familias se preocupaban por controlar y contener su tren de vida cotidiano, al mismo tiempo que aumentaban sus haberes patrimoniales con vistas a crear una herencia para sus descendientes. Este doble principio del gasto sólo se transgredía en las grandes ocasiones. Las familias de igual categoría a estas, que se formaron diez o veinte años después de la apertura de los primeros grandes almacenes, no es que fueran más adineradas, es que habían aprendido a gastar. Una de las consecuencias que se derivan de este hecho es la obsolescencia de aquella estética austera, que se apoyaba en el orden y en la clasificación rigurosa de la mercancía, pero también del escenario arquitectónico en el que dicha mercancía se exponía.

Del modesto y severo edificio de almacenes que es el resultado de la adaptación accidentada de antiguos edificios de viviendas, es decir, del edificio en el que la actividad comercial nueva aún no tiene una imagen arquitectónica propia, se pasa a la dinámica de los estilos historicistas y eclécticos vigentes en las últimas décadas del XIX. Ya no se trata de un comercio de austeridad, aparece el concepto de lujo, de excedente, la educación en el consumismo moderno acaba de superar su infancia. Entre las tiendas y almacenes populares, sin imagen arquitectónica propia, comenzarán a aparecer nuevas tiendas y almacenes que explotarán cada vez con mayor intensidad el recurso a las formas monumentales. La tienda imita el salón palaciego de gusto neobarroco o neoclásico. Los espacios del gran almacén emulan los de los museos y pabellones de exposición, con todo lo que eso implica para la reconsideración de la mercancía como objeto artístico único y valioso. En este punto la historia sorprende por su ironía, ya que nunca antes la producción de objetos comerciales había sido más dirigida por los sistemas industriales de fabricación repetitiva para las masas.

Es curioso observar cómo, frente a esta dinámica de cambio, hay algunos establecimientos tradicionales que se enrocan a la desesperada en su posición conservadora. Citemos el caso de unos almacenes parisinos de rancio abolengo como “Au Coin de Rue”, en los que generaciones de familias se habían habituado a adquirir el ajuar desde hacía décadas, alardeando de su sentido de la medida y de la economía. En 1864 por fin se acometen obras de renovación del edificio, pero dejando bien claro que, en estas obras, «todo lujo ruinoso había sido desterrado.»[1] Otras tiendas parisinas de este tipo como “A la Ville de Saint-Denis”, sufrieron también en sus beneficios la agresiva competencia de los nuevos establecimientos del lujo. “A la Ville de Saint-Denis”, como se puede leer en el catálogo general de 1867, tenía su sede «…en una zona de la ciudad donde los negocios se arreglaban sin lujos inútiles, al abrigo de los agobiantes gastos a los que tienen que hacer frente las casas situadas en el centro de París.» [2] Los almacenes “A la Ville de Paris” publicaban anuncios en los que se criticaba abiertamente la aparatosa decoración de los nuevos establecimientos, algo que debía sin duda revertir en los precios.[3]

Entre los comercios que optan por la actualización renovadora, uno de los casos más ilustrativos es el de los grandes almacenes del Louvre, situados igualmente en la capital francesa. Ocupaban una manzana alargada en la nueva calle de Rívoli. (fig. 1) Poco a

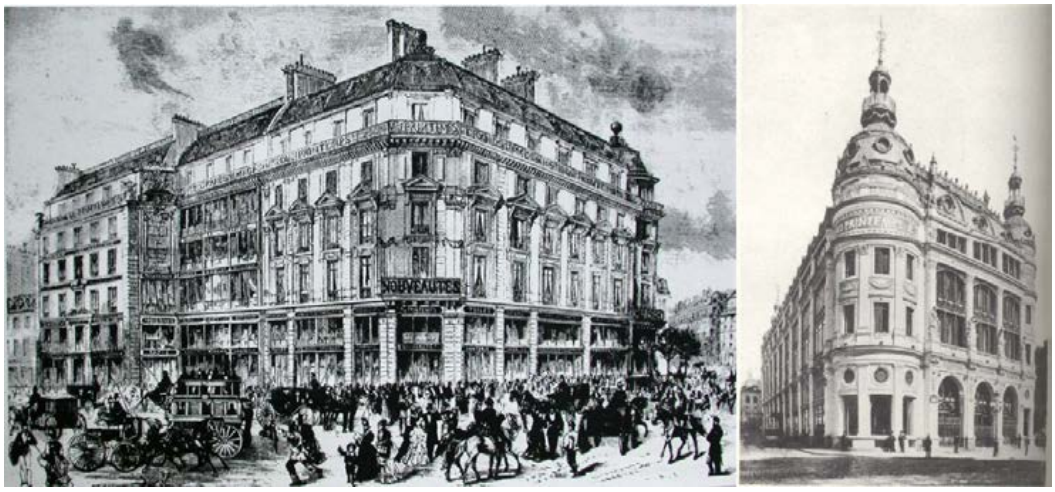


Figura 3. Almacenes Printemps, París, antes del incendio de 1881 y tras la reconstrucción del arquitecto Paul Sëdille.

poco fueron ampliándose hasta que lograron dominarla enteramente. En 1877 se inaugura con grandiosos fastos una ampliación que abarcaba toda la parte más al oeste de la manzana, en torno a un patio cubierto que se conocerá como el Hall del Palacio Real (fig. 2): «Antes de la inauguración del *hall del Palacio Real*, los grandes almacenes del Louvre sólo eran eso: almacenes. Tenían mucha clientela porque los directores se han sabido siempre granjear la confianza del público, pero las galerías eran estrechas y la gente se apretujaba. Al terminar sus compras huían. Hoy se va al Louvre como si se fuese al museo o a la exposición universal.»[4]

Según Hower, en el ámbito americano también se produce un fenómeno parecido en la arquitectura del comercio. El paso de un régimen restringido a un concepto del consumo como placer transforma los tipos arquitectónicos correspondientes. Antes de 1860, el único almacén americano ostentoso era el de A. T. Stewart de Nueva York, con su imponente fachada de mármol. El resto eran edificios sombríos y poco atractivos incluso en las grandes ciudades de la costa este. En 1850, un cronista del *Merchant's Magazine and Commercial Review* afirmaba que un gasto excesivo en la decoración de los almacenes podía agotar los recursos económicos y causar serias dificultades al negocio, por lo que no era recomendable.[5] Años más tarde, cuando la nueva generación de grandes almacenes haya ganado definitivamente esta batalla, imponiéndose al espacio del comercio una nueva configuración, los cronistas percibirán las connotaciones asociadas a los valores de la apariencia. Era de esperar, nos comenta uno de entre ellos... «que los almacenes de novedades, al convertirse en esos inmensos bazares (...) no tardarían en corregir la prosaica monotonía de sus fachadas exteriores y en vestir, en la medida conveniente a sus intereses, un estilo no tan ingenuamente utilitario como el de sus modestos predecesores.»

3. MONUMENTALIZACIÓN Y ESTÉTICA DEL BAZAR.

La primera arquitectura del comercio moderno es de apariencia simple, utilitaria y ordenada. Hasta la forma de entender la mercancía en ese primer espacio tiene esas mismas características. La renovación formal y espacial que trae consigo el cambio de régimen económico va en la dirección de lo monumental y de lo ornamentalmente artístico. Asimismo percibimos cómo se disfruta de una determinada estética del desorden formal y organizativo, que viene a negar precisamente el orden estricto y severo que se asocia rápidamente a lo barato, no ya como virtud, sino como rémora. El festejo de la riqueza y el lujo impuesto al nuevo almacén parece asociarse, a partir de los años ochenta del siglo XIX, con las configuraciones en desorden aparente que sacan la

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 767-776 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 5. Almacenes À l'Innovation, Bruselas(arq.: Víctor Horta, 1903).

mercancía fuera de sus estanterías y retoman la idea del bazar de gusto oriental. La dialéctica del orden tradicional frente al desorden renovador es ilustrada por Emilio Zola en la novela que dedica al mundo de los grandes almacenes parisinos: *El Paraíso de las Damas*. Uno de los dependientes de su almacén ficticio, Hutin, representa al primero, mientras que Octave Mouret, su director, se interesa por el segundo. Las anotaciones de Zola en sus *Carnets d'enquêtes* dan cuenta de estas dos sensibilidades diferentes: «No olvidar que los espejos en los rincones reflejan lo expuesto, repitiendo los motivos, dándoles la vuelta. Se trata de una ciencia aplicada al juego de los espejos. Hutin podrá valerse de ella ya que es partidario de la simetría. Contra él estará Mouret, que pertenece a otra escuela, la del desorden que aturrulla, la del desmoronamiento, etc., lo titánico.»[6]

Durante la preparación de una exposición estacional en el Paraíso de las Damas, Octave Mouret tiene...«la impresión repentina de que la clasificación de secciones que él había adoptado no era la buena. Era, sin embargo, una clasificación totalmente lógica, los tejidos a un lado, las prendas confeccionadas al otro, un orden inteligente que permitía a la clientela orientarse por sí misma. Era ese orden con el que siempre soñó cuando trabajaba en la estrecha boutique de Madame Hédouin, pero el día que por fin podía ponerlo en práctica no le decía nada. Entonces exclamó bruscamente que lo que había que hacer era "deshacerlo todo".»[7]

En sus cuadernos, Zola hace hincapié en las ventajas que el desorden aparente puede tener en el comercio: «En primer lugar la gente se reparte mejor por toda la superficie de ventas. En segundo lugar, al estar los dependientes obligados a conducir a sus clientes de un lado a otro del almacén, se produce un considerable va y viene que da la impresión de multiplicar la clientela. Esto produce cansancio, pero anima el almacén, obligando a la gente a atravesarlo en todas direcciones, a verlo todo, a pasar por secciones tentadoras.»[8]

Esta nueva forma de entender la multitud humana en el espacio comercial se corresponde con un soporte arquitectónico en el que la monumentalidad es característica fundamental. Para la multitud hormigueante, símbolo de la riqueza del nuevo capitalismo, ya cuenta la ciudad con espacios públicos, teatros de la ópera, bancos, hoteles y otros edificios monumentales. El gran almacén se monumentaliza también como cualquier otro equipamiento público de esta ciudad burguesa. La transacción comercial, el intercambio de dinero por productos fabricados en serie adquiere el rango pomposo de actividad culta y superior. Grandes arquitectos, especialistas en diferentes lenguajes historicistas, serán llamados por enriquecidos vendedores de tejidos para que reconstruyan los viejos edificios con mármoles y bronces. Este el caso, baste un ejemplo entre decenas, de los grandes almacenes Printemps. Tras un incendio devastador, Paul Sédille proyectó y construyó sobre el mismo solar del viejo edificio, destruido en 1881, un palacio comparable al de la Ópera que Charles Garnier había construido a pocos pasos. (fig. 4)

En el interior de estos nuevos palacios neobarrocos se representa el espectáculo abrumador del consumo, de apariencia desordenada o formalmente poco rigurosa, que seduce con misterios mágicos al espectador-cliente. Ahora bien, detrás de esos «hábilmente estudiados desmoronamientos de montones de rollos de telas», que describía Zola, o de las técnicas de distribución desordenada de secciones, la maquinaria financiera se ha hecho más compleja. Si hay desorden, este solo es aparente, para desmentir la ingenuidad ahorrativa de otras épocas. Ni que decir tiene que se necesita de un orden férreo y de una estructura oculta para crear avidez por las sensaciones nuevas: «Hemos recorrido esos sótanos, esas galerías misteriosas, ruidosas (...) Si usted entra en esas cavernas ya no podrá salir de ellas sin haber dejado algo de usted mismo: Un pesar o un dinero considerable.»[9]

4. LA CULTURA MODERNISTA LLEGA A LOS ALMACENES.

El primer ejemplo remarcable de gran almacén *art-nouveau* será inaugurado en Bruselas en 1903. El edificio de À l'innovation, proyectado y construido por el arquitecto belga Victor Horta, será ya un ejemplo paradigmático de cómo el modernismo viene a resolver determinados problemas técnicos que presentaba este tipo de edificios y que las formas de escritura premodernistas no resolvían bien. (fig. 5) Al menos en las grandes capitales europeas, es precisamente con el edificio modernista con el que se produce la salida a fachada definitiva de la estructura metálica. Hasta entonces, al hierro o al acero solo se le otorgaba margen para generar por sí mismo la imagen exterior de lo construido en dos supuestos básicos: Cuando se trataba de construcciones de carácter eminentemente funcional, como es el caso de los edificios industriales, o bien cuando se trataba de construcciones consideradas de vida limitada, temporales, como sucede con lo construido para las exposiciones. En ambos casos se trataba de arquitecturas marginales con respecto a la ciudad entendida como escenario de la vida burguesa. Otro caso muy diferente era tratar lo metálico como sustancia noble, al nivel del resto de materiales tradicionales, en aquellos edificios que constituían la centralidad del ámbito capitalista: edificios para la cultura, para las finanzas, para el ocio, el comercio o la residencia. No es que en ellos no existiesen elementos metálicos, sino que estos elementos eran considerados instrumentales y por tanto no eran merecedores de visibilidad. Uno de los grandes hallazgos de la arquitectura modernista es la consideración de la estructura misma no ya como soporte del ornamento, sino como ornamento en sí mismo, siguiendo la propuesta que Eugène Viollet-le-Duc derivara de la arquitectura gótica. Puesto que lo estructural no es auxiliar sino que puede decorar, en la fachada del edificio modernista veremos aparecer elementos metálicos estructurales que conviven desacomplejadamente con el resto de dispositivos ornamentales. Teniendo en cuenta además que la estructura metálica se articula básicamente en barras, esta circunstancia es ampliamente favorable a la primera arquitectura del gran comercio urbano, necesitada de extroversión, de transparencia, de luz en su envolvente exterior.La verdad es que el pórtico estructural de tres vanos que compone la fachada exterior de los grandes almacenes À l'Innovation de Bruselas, está compuesto por vigas, pilares y un gran arco superior intensamente manipulados para que pierdan su configuración técnica y puedan pasar por elementos de gesto artístico (fig. 6). Ahora bien, por tratarse de una estructura metálica, los grosores son menores y los elementos son más esbeltos. En otras palabras, la desnudez de la estructura metálica va aparejada a la transparencia del edificio, al combinarse con grandes lunas de vidrio. Esta característica es vital en un edificio de grandes almacenes, sobre todo en uno entre medianeras como este. Para la mercancía expuesta en el interior, la luz natural es de importancia vital. O bien se toma cenitalmente o bien se recurre, como en este caso, a poner la menor superficie opaca posible como obstáculo a su entrada por la única fachada exterior con la que se cuenta.

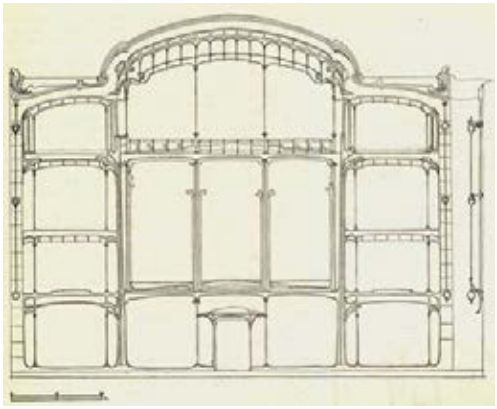


Figura 6. Almacenes À l'Innovation, Bruselas. Fachada exterior(arq.: Víctor Horta, 1903).

Lo cierto es que la transparencia de esta fachada, fachada que es una explicación clarísima de la sección del edificio, anticipa ya los temas sobre los que orbitará la arquitectura del Movimiento Moderno. No se trata de un caso excepcional. Los nuevos códigos modernistas son adoptados con profusión en este género arquitectónico, precisamente porque permiten el ideal perseguido de transparencia y extroversión sin renunciar a formas ornamentales que en ese momento se consideraban imprescindibles para la "función de llamada". Analizaremos este último concepto más adelante. Antes sería necesario detenerse en la explicación de esa otra característica de la arquitectura del gran comercio urbano clásico: la extroversión.

5. LA EXTROVERSIÓN DEL EDIFICIO. LA IDEA DEL EDIFICIO-ESCAPARATE.

Sin entrar en muchos detalles, puede afirmarse que son los grandes almacenes americanos de los años treinta los que por primera vez ensayan con éxito el modelo de la caja opaca e introvertida. El cambio tipológico lo permite el avance de la tecnología de iluminación y climatización artificial, pero solo se opta por ese modelo porque responde a un determinado entendimiento de lo que debe ser el espacio del comercio. Si de lo que se trata es del procesamiento o revista visual de la mercancía expuesta por parte de los clientes, cualquier referencia al mundo exterior a la propia mercancía perjudica dicho procesamiento. Cuando se observa la evolución sufrida por el espacio del comercio desde sus orígenes, se tiene la certeza de que la aspiración fundamental es la de convertirlo en una trampa en la que el individuo sufre la hipnosis provocada por la mercancía. La caja opaca e introvertida en la que al entrar uno olvida el exterior y se entrega a un mundo interior artificial, responde a la perfección a un modelo específico de relación entre cliente y mercancía. Se trata además de un cliente ya plenamente educado en el consumo, al que no es tan necesario atraer a través del exterior del edificio y que no accede al mismo peatonalmente, sino conduciendo su vehículo.

Hasta ese momento, este tipo de edificios ha evolucionado en sentido inverso, hacia su apertura cada vez mayor. En primer lugar porque, como hemos visto en À l'Innovation de Bruselas no había otra manera de iluminar la mercancía expuesta. Lo que no recibía la suficiente luz no se vendía bien. En segundo lugar, a través de los huecos abiertos en la piel exterior del edificio, era posible anunciar al exterior la riqueza que se guardaba en el interior. En otras palabras, el ideal del edificio del gran comercio urbano era el del edificio-escaparate. De esta manera hay un interés creciente en la ampliación en tamaño y en número de los huecos de la fachada, su vitrificación y su desmaterialización, algo que son los almacenes modernistas los primeros que consiguen y que vaticina ya una de las grandes aspiraciones de la arquitectura moderna[10].

La idea del edificio-escaparate es la de dar preponderancia a la mercancía por delante del dibujo de la fachada, que queda como en un segundo plano. La fachada tiende a convertirse así en apenas el esqueleto de líneas estructurales imprescindibles. Es la mercancía –y eventualmente su anuncio- la que literalmente construye la fachada. En realidad, esta desmaterialización o progresiva transparencia de la piel del edificio no es el resultado de una reducción. La imagen buscada en el gran almacén es la de la desmesura, la del exceso más bien que la del vacío. «El almacén parecía reventar y expulsar su exceso a la calle», nos dice Zola del Paraíso de las Damas. Un cronis-

ta de 1874 al entrar en los grandes almacenes de Printemps nos transmite su asombro: «La acumulación de mercancías sobrepasa toda imaginación. (...) La verdad es que el contenido ha conseguido reventar el contenedor.»[11]

Para el gusto actual puede resultar antiestético este alarde de acumulación, pero de lo que se trataba era de dar a conocer al posible cliente, aún en el exterior, el contenido del almacén. Quizás, el ejemplo de edificio-escaparate más radical sea el del Gran Bazar de la calle de Rennes, construido en 1902 por el arquitecto Henry Gutton. (fig. 7) En una publicación de la época la fachada es descrita en los siguientes términos: «Al dejarse el canto del forjado que los separa a ochenta centímetros de las grandes lunas de fachada, los dos primeros pisos parecen estar unificados en la misma. Unas repisas de vidrio se sitúan detrás de los planos de cristal y a todo lo alto de los mismos. Las líneas de la arquitectura, más apagadas, sirven de marco a la diversidad de objetos de color que se presentan sobre tales repisas. De esta manera, cada vano se convierte en un inmenso escaparate.»[12]

6. LA FUNCIÓN DE LLAMADA: EL CASO DE LA SAMARITAINE DE PARÍS.

La imagen exterior del edificio, utilizada incluso como reclamo publicitario, debe satisfacer una serie de condicionantes impuestos por la función comercial. Esta función comercial del edificio puede también ser denominada *función de llamada*. La expresión es utilizada por la investigadora Arlette Barré-Despond, en su trabajo de análisis sobre otro de los más importantes grandes almacenes modernistas, el de la Samaritaine de París.[13] La Samaritaine se inaugura en 1870, como una pequeña tienda en la que Ernest Cognacq empieza a vender productos de mercería con los que anteriormente practicaba la venta ambulante. En apenas treinta años aquella pequeña tienda se convertirá en un emporio de varios edificios. Para la problemática que tratamos, Cognacq tiene interés por la preocupación permanente que demuestra por mejorar el aspecto exterior de sus almacenes, convencido de que estos no debían tener la apariencia anodina de meros inmuebles residenciales reconvertidos interiormente en algo diferente. Su intuición le decía que era preciso inventar una arquitectura específica para ese tipo de edificios. Muy pronto conocerá al arquitecto Frantz Jourdain, polémico defensor del Art Nouveau, sobre el que los académicos parisinos vertieron desde el comienzo todas las sospechas. Del famoso arquitecto estrella podía esperarse en ese momento cualquier extravagancia. Con Frantz Jourdain llevará Ernest Cognacq su convencimiento hasta las últimas consecuencias.

A lo largo de los años, Jourdain realizó intervenciones puntuales aquí y allá, en los cuatro edificios con los que llegó a contar la Samaritaine**.** En diciembre de 1903 presentó un proyecto para la reconstrucción integral del edificio 2, siguiendo un patrón unificado para toda la manzana. En las dos esquinas más visibles del cuadrilátero, dando al frente del río Sena, Jourdain plantaba dos torres con terminación en aguja (fig. 8) La comisión encargada de expedir los permisos de construcción se resistía, alegando incumplimiento de la ordenanza de alturas máximas para el sector. La polémica llegó al punto de que trasladaron el caso nada menos que al Ministerio del Interior francés, que finalmente accedió a firmar los permisos. Las obras comenzaron definitivamente a principios de 1905 y la obra no se dio por concluida hasta el año 1910.[14]

Una vez construido el edificio, con sus dos polémicas torres, siguió dando mucho que hablar. Previamente, desafiando el escándalo, Cognacq había hecho las siguientes declaraciones: «Mi almacén no es una *señora* austera. Mi almacén es una dama un poco loca que le dice al que pasa: "Psst... ¡Oiga usted, venga aquí!" Así que tuvimos que vestirla, peinarla y maquillarla de manera que fuese seductora.»[15] En otras palabras, el edificio intenta seducirnos como lo haría una prostituta, desde la esquina. Sus formas no están sugiriendo precisamente un grado de respetabilidad, solemnidad y dignidad. Se trata de formas fantasiosas inspiradas en los códigos del Art Nouveau y llevadas a un grado superior de

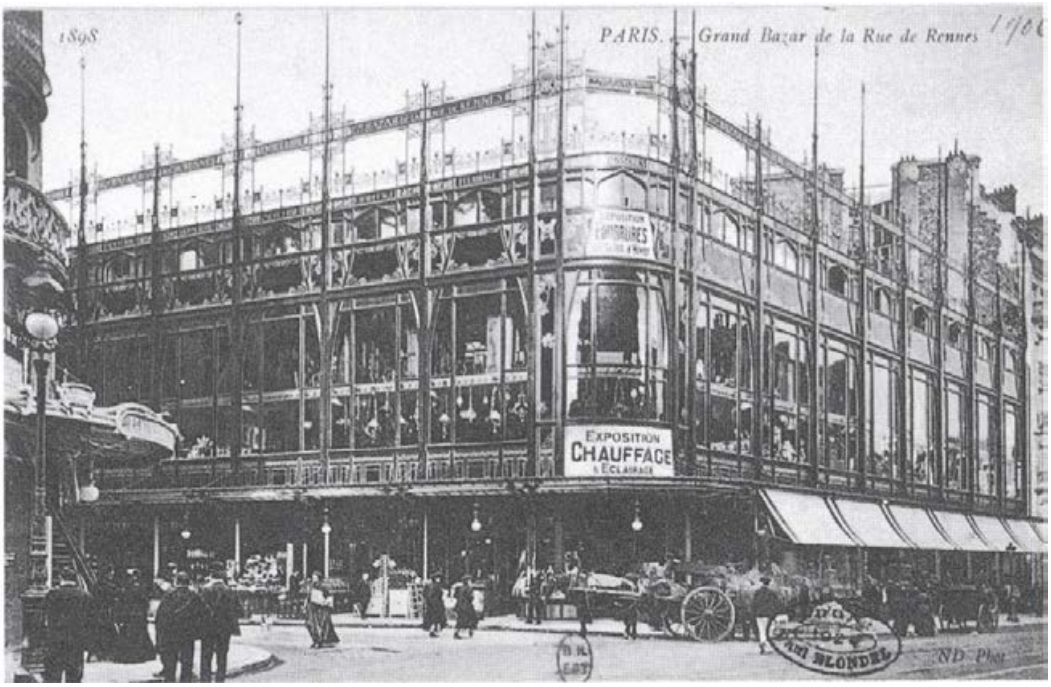


Figura 7. Grand Bazar de la Rue de Rennes, París, 1906.

virtuosismo formal. Se habían acabado los tiempos en los que las instituciones comerciales de este tipo buscaban un reconocimiento social, una respetabilidad como empresas, y recurrían a una arquitectura de corte clásico, con materiales pétreos y gran despliegue de columnas y frontones. La función de llamada evoluciona. Si antes se atraía la atención con la honorabilidad y el recato, ahora es con la frivolidad mundana. En el ejemplo de la Samaritaine el arquitecto y su arquitectura van a jugar, casi inopinadamente, un papel de preponderancia en el movimiento comercial, al asignársele la tarea de tratar de conseguir que su edificio cumpla ciertas funciones que en principio no consideraba esenciales de su arquitectura: seducir, impresionar, evocar, atraer...[16] Funciones que podríamos considerar impuestas por una determinada política comercial al proyecto del edificio.

7. EPÍLOGO: DESTRUCCIÓN DE LAS TORRES DE FRANTZ JOURDAIN.

En 1924, Cognacq firmará un convenio de intercambio de terrenos con el ayuntamiento de París. El edificio de Frantz Jourdain podrá ampliarse sobre una parte de la manzana de edificios que tapaban la vista del mismo desde el rio Sena. A cambio se cede a la ciudad el resto del solar con el fin de ensanchar la importante vía al borde del río.[17] La víctima declarada de esta operación será la fachada metálica de Jourdain, con sus dos extravagantes torres de ángulo, que seguían siendo el objeto de críticas cada vez más acérrimas. La fachada del nuevo edificio de ampliación la imagina también Frantz Jourdain de hierro y cristal. Su primer proyecto se presenta en enero de 1925 y en septiembre resulta categóricamente rechazado por el Comité de Técnica y de Estética de la Ciudad de París. El anciano maestro cede entonces el lugar a su discípulo Henri Sauvage que transforma el proyecto, siendo definitivamente aceptado en 1926. El edificio de Sauvage oculta su estructura metálica bajo una piel pétrea más en consonancia con los gustos de los componentes del Comité de Técnica y Estética. En 1927 se terminan las obras, muere Ernest Cognacq y con él el sueño de la Samaritaine Art Nouveau reflejándose sobre el rio Sena.

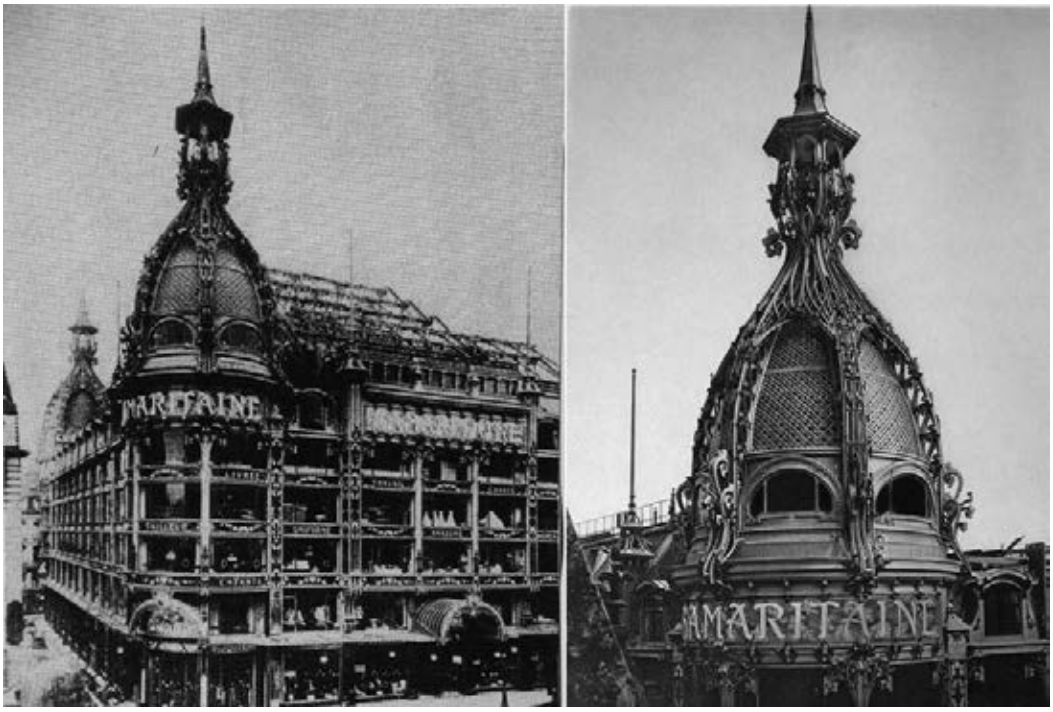


Figura 8. La Samaritaine, París, 1910.

NOTAS

1—"Les agrandissements du magasin Au Coin de Rue", en *Le Monde Illustré, 24 oct. 1864.*

2—Catalogue Général des grands magasins de la Ville de Saint-Denis, 1867 [B.N. : FOL WZ-197], p.5.

3—Le Siècle, 3 mai 1869.

4—Alfred D'AUNAY, "Inauguration des agrandissements des grands magasins du Louvre", en *L'Illustration, 7 abril 1877, p. 30.*

5— *Merchant's Magazine and Commercial Review, abril 1850, p. 420-421 (Citado por Ralph M. HOWER, History of Macy's of New York 1858-1919, Cambridge, Harvard University Press, 1943, p. 96).*

*6—*Émile ZOLA, *Carnets d'enquêtes, Plon, 1986, p. 193. Se trata de las anotaciones hechas por el escritor en su trabajo de campo previo a la realización de sus novelas.*

*7—*Émile ZOLA, *Au Bonheur des Dames, Paí*s, 1883 – Flammarion, 1971, p. 260.

8—Émile ZOLA, *Carnets... op. cit., p. 170.*

*9—Pierre GIFFARD, Les grands bazars, Paí*s, P. Havard, 1882, p. 294.

10—Resulta paradójico que el despliegue de la transparencia de la arquitectura moderna en general se produzca precisamente a partir de los años veinte y treinta, cuando el edificio de gran almacén comienza a abandonarla para hacerse opaco e introvertido.

11—FLAVIER, "Les Nouveaux magasins du Printemps", en L'Illustration*, 1er semestre 1874, p. 202.*

12—L'Architecte, febrero 1907.

13—Arlette BARRÉ-DESPOND, Jourdain. Frantz 1847-1935, Francis 1876-1958, Frantz-Philippe 1906, París, du Regard, 1988.

14—Edmond UHRY, "Agrandissements des magasins de la Samaritaine", en L'*Architecte, febrero 1907.*

15—Ernest Cognacq citado por Frantz Jourdain en Le cri de Paris, abril 1907.

16—Meredith L. CLAUSEN, Frantz Jourdain and The Samaritaine. Art Nouveau. Theory and criticism, Leiden, J. Brill, 1987. Clausen recuerda también la afirmación de Emile Bayard : «Ante todo debe seducir» (Emile BAYARD, Art de Reconnaître les Styles, capítulo "Le style moderne", 1919, p. 132).

17—Victor PERROT, Démolition des immeubles sis entre le quai du Louvre, la rue de la Monnaie, la rue des Prêtres-Saint-Germain-L'Auxerrois et la place de l'Ecole, et projets d'aménagement des agrandissements de la Samaritaine, Rapport de la Commission du Vieux-Paris, enero 1925, p. 15 a 17.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LOS ROSTROS DE LA MUJER EN LA BARCELONA MODERNISTA: REPRESENTACIONES DE LA FEMINIDAD EN LAS FACHADAS DE LAS VIVIENDAS BURGUESAS

THE FACES OF WOMEN IN MODERNIST BARCELONA: REPRESENTATIONS OF FEMINITY IN THE FACADES OF THE BOURGEOIS HOUSES

María Victoria Álvarez Rodríguez

María Victoria Álavarez Rodriguez, Universidad de Salamanca, mvalvarez@usal.es

RESUMEN

La arquitectura modernista catalana posee un puesto de honor entre las corrientes de este estilo surgidas en el tránsito del siglo XIX al XX. El entusiasmo con que fueron acogidos sus principios estéticos en la Ciudad Condal resulta comprensible teniendo en cuenta su mentalidad, cada vez más cosmopolita y europeísta. A esto se sumó el progreso económico experimentado por la burguesía, que llevó a los empresarios deseosos de exhibir su poderío a encargar la construcción de nuevas viviendas en las zonas más de moda, como el Passeig de Gràcia. Esas casas pasaron a ser un símbolo del prestigio de sus propietarios, una suerte de tarjeta de visita en la que se afanaron por incluir programas iconográficos que hicieran hincapié en su personalidad y sus intereses. Y entre los elementos que recubrían esas fachadas, los diferentes rostros de la mujer modernista cobraron una importancia cada vez mayor, tanto si se trataba, como analizaremos en el presente estudio a través de sus exponentes más notables, de representaciones de carácter ornamental, personajes tomados de episodios novelescos, alegorías de las artes y oficios o retratos reales de miembros de la familia.

Palabras clave: Modernismo Barcelona Burguesía Iconografía Feminidad

ABSTRACT

Catalan modernist architecture has a place of honor among the currents of this style emerged in the transition from the 19th and 20th centuries. The enthusiasm with which its aesthetic principles were welcomed in Barcelona is understandable considering its mentality increasingly cosmopolitan and europeist. To this we must add the economic progress experienced by the bourgeoisie, who led the entrepreneurs eager to display their power to order the construction of new homes in the most fashionable areas, such as the Passeig de Gràcia. These houses became a symbol of the prestige of its owners, a kind of visit card in which they tried to include iconographic programs that emphasized their personalities and interests. Among the elements that covered these facades, the different faces of modernist woman took on a growing importance, whether it was, as discussed in this study through its most notable exponents, ornamental representations, characters taken of novelistic episodes, allegories of arts and crafts or actual portraits of family members.

keywords: Modernism Barcelona Bourgeoisie Iconography Feminity

1. INTRODUCCIÓN

En 1900 la ciudad de Barcelona había experimentado un enorme progreso económico, social y artístico que la convirtió en un escenario muy diferente de las demás ciudades del país. Considerada a sí misma "la fábrica de España" por haberse erigido en las décadas anteriores como uno de sus principales núcleos industriales, su prosperidad acabó traduciéndose en una remodelación que en los últimos años del siglo XIX cambió radicalmente su aspecto. El afán por demostrar a Europa su modernidad, en aras de una manera de pensar cada vez más cosmopolita, no se limitó solo a cuestiones como el alumbrado a gas, el transporte público o el alcantarillado, sino que se hizo extensivo al urbanismo mediante iniciativas tan decisivas como el Plan Cerdà de 1856.

Este desarrollo de la Ciudad Condal no puede separarse de los cambios experimentados en esas mismas fechas por la burguesía, la clase social que mejor encarnaba la prosperidad alcanzada por la industria. Orgullosos de haber medrado por sus propios medios, los propietarios de las principales fábricas no

tardaron en reclamar una separación entre sus espacios de producción y sus espacios de residencia, dejando atrás la tipología doméstica de la casa-fábrica que había sido recurrente en la Barcelona decimonónica para emprender la construcción de ambiciosas y modernas viviendas en esas zonas de reciente remodelación. En este sentido, el hecho de contar con una casa unifamiliar en el Eixample, en el Passeig de Gràcia, en la Mansana de la Discòrdia, etc., era considerado un símbolo de estatus insoslayable, de ahí la rivalidad existente entre los empresarios en cuanto a los proyectos encargados a arquitectos de moda como Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) o Antoni Gaudí (1852-1926).

Al constituir una muestra del prestigio de sus propietarios, la parte visible de la casa burguesa, la fachada, pasó a ser entendida como una suerte de tarjeta de visita a la que tanto los dueños como los arquitectos prestaban una atención especial. Tenía que tratarse de una plasmación elocuente de quienes habitaban el inmueble, mostrando públicamente a sus conciudadanos cuáles eran sus principales intereses e inquietudes mediante los programas iconográficos cada vez más complejos y evocadores que adornaban esas fachadas. En relación con esto, hay que tener en cuenta que la originalidad que podemos observar en las mismas solo comenzó a darse en los últimos años del siglo XIX, concretamente a raíz de la aprobación de unas ordenanzas municipales en 1891 que permitieron una mayor libertad compositiva. De este modo, mediante el pago de un canon, los propietarios podían encargar la proyección de grandes tribunas hacia la calle, la colocación de torrecillas y cresterías en los remates en vez de balaustradas... Y como no podía ser de otro modo, el Modernismo pasó a ser el estilo artístico más adecuado para llevar a cabo semejante despliegue decorativo, tanto por su carácter cosmopolita como por la obsesión de sus arquitectos por crear auténticos paraísos artificiales mediante la integración de todas las artes. Como comprobaremos en el presente estudio, entre la miríada de elementos decorativos presentes en esos programas iconográficos, las representaciones femeninas adquirieron una considerable trascendencia, desarrollando unos tipos románticos y evocadores que, con el paso del tiempo, también acabaron siendo por sí mismos una esencia del movimiento modernista.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO

A la hora de analizar las representaciones femeninas presentes en esas fachadas, conviene partir de la base de que, a diferencia de lo que sucedía con motivos ornamentales de carácter vegetal o animal, la intencionalidad de las esculturas humanas variaba notablemente dependiendo de si se trataba de personajes insertos en una escena de carácter narrativo o simples alegorías ajenas a los elementos que las rodeaban. Como comprobaremos a lo largo de nuestro análisis, estas últimas comparten con las representaciones de carácter ornamental el hecho de no precisar de ninguna clase de contexto, algo que sí sucedía con las narrativas pese a que, al formar parte de historias conocidas por la sociedad barcelonesa, su identificación no resultara muy complicada.

Lo más frecuente es encontrar estos ciclos de carácter narrativo en los interiores domésticos, tal como puede apreciarse en la celebérrima Casa Lleó i Morera construida por Lluís Domènech i Montaner en pleno Passeig de Gràcia entre 1902 y 1905. Aunque más adelante nos detendremos en las numerosas representaciones femeninas con las que este engalanó sus dos fachadas, nos parece necesario destacar la delicadeza de los relieves esculpidos por Eusebi Arnau (1863-1933), cuyo nombre aparecerá de manera recurrente en nuestro estudio, en cinco pórticos y tres arcos de un corredor del piso principal. Dichas esculturas ilustran diferentes momentos de la canción de cuna catalana titulada *La dida de l'infant rei*, cuya presencia en la casa constituye una suerte de homenaje a uno de los hijos del matrimonio propietario que murió poco después de nacer. Al tratarse de una narración popular, las vestimentas de los personajes poseen un sabor medieval propio de los cuentos de hadas tradicionales que entroncaba con los gustos de la *Renaixença*. En este sentido, la figura principal del ciclo, la *dida* o nodriza del hijo del rey, aparece con una toca puntiaguda sujeta bajo la barbilla con una cinta que la convierte en un personaje profundamente pintoresco, mientras que la reina aparece con otra toca sobre la que Arnau dispuso una corona y otro personaje femenino perteneciente a la corte, con un halcón en el puño, lleva una redecilla.

Estos atavíos resultan muy similares a los de las esculturas femeninas que adornan el

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 777-786 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 1. Detalle de la fachada de la Casa Amatller.

Palau del Baró de Quadras. El inmueble, construido por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch entre 1904 y 1906, cuenta con una tribuna corrida en la fachada que da a la Avinguda Diagonal con una profusa decoración de inspiración plateresca. Además de servir como marco a los escudos y guirnaldas recurrentes en los palacios construidos en el tránsito del

siglo XV al XVI, los arcos escarzanos cobijan a ocho parejas cortesanas, de nuevo vestidas a la medieval, que protagonizan escenas de carácter amoroso; mientras que los caballeros tratan de seducir a las damas hablando, leyendo libros, etc., ellas se limitan a recibir sus halagos con actitudes sumisas y recatadas. Dos de estas mujeres, una en realidad dado que se trata de cuatro parejas duplicadas, resultan casi idénticas a la *dida* de la Casa Lleó i Morera, un detalle comprensible si tenemos en cuenta que el artífice de estas esculturas era una vez más Eusebi Arnau, en colaboración con Alfons Juyol (1860-1917), trabajando en este diseño exactamente en las mismas fechas en que se ocupó del otro proyecto.

Esta impronta medievalizante aparece también en las escenas tomadas de la leyenda de Sant Jordi, siendo la más conocida la lucha del protagonista con un dragón que, además de encarnar la eterna batalla entre el bien y el mal, poseía en la Barcelona de la *Renaixença* unas poderosas implicaciones políticas, constituyendo el primero un símbolo del pueblo catalán y el segundo de la Castilla opresora. Muchas fachadas incorporaron representaciones de este combate, siendo notables las incluidas por Puig i Cadafalch en inmuebles como el mencionado Palau del Baró de Quadras, situando a Sant Jordi y el dragón a la izquierda de la tribuna, o la Casa de les Punxes, con unos azulejos en el coronamiento en los que ambos aparecen acompañados por una cartela en la que puede leerse "*Sant patró de Catalunya, torneu-nos la llibertat*". Estos dos personajes acabaron convirtiéndose de hecho en una especie de sello personal que Puig i Cadafalch solía incluir en sus proyectos arquitectónicos, como sucedió con la Casa Amatller entre 1898 y 1900.

Unas breves líneas para explicar en qué radica la enorme importancia de este inmueble en el contexto del Modernismo barcelonés. Fue un encargo de Antoni Amatller (1851-1910), conocido industrial chocolatero que deseaba hacer de esta vivienda una de las más notables de la ciudad. No en vano pasó a ser, junto con la Casa Lleó i Morera y la Casa Batlló, una de las integrantes de la Mansana de la Discòrdia situada en pleno Passeig de Gràcia, un grupo de viviendas que, como las diosas griegas, competían entre sí por el título de la más hermosa. En lo tocante a la Casa Amatller, resulta especialmente destacable la complejidad de su programa iconográfico, en el que Puig i Cadafalch trabajó mano a mano con el propietario para disponer en su fachada una pléyade de elementos decorativos que remitieran a sus actividades predilectas. No obstante, el sentimiento nacionalista también encontró un hueco en este programa, con dos esculturas de Sant Jordi y el dragón situadas entre la puerta de vecinos y la de carruajes que cuentan con la particularidad de estar acompañados por un tercer personaje: la princesa a la que, según la leyenda, el caballero salvó de la bestia. Esta escultura fue dispuesta sobre el arco conopial de la puerta de vecinos, con lo que parece presidir la escena del combate; sus ropajes, con profusos bordados de sabor medievalizante, participan en cambio de la estética modernista en cuanto a la sensualidad de los hombros y los brazos desnudos. Cabe destacar además la simbiosis entre la mujer y la naturaleza, otro tema profundamente modernista presente en esta efigie, tanto en el ramo que sostiene la princesa como en las flores que ruedan por su larga cabellera (figura 1).

Esa simbiosis con la naturaleza se encuentra presente en otro tipo de representaciones en las cuales las mujeres no son sino un mero ornamento, una obra de arte de carne y hueso con una belleza etérea que recuerda a los personajes femeninos de los cuentos de hadas. La Casa Lleó i Morera vuelve a ser un elocuente ejemplo de esto, con dos esculturas de mujeres con ropajes flotantes y peinados contemporáneos que adornaban los escaparates situados en los bajos del edificio, apoyadas en sendas jardineras que de nuevo las vinculaban con las flores. Estas efigies, creadas por Eusebi Arnau, abandonaron su emplazamiento original como consecuencia de la adquisición de dichos bajos por Pablo Loewe en 1943 para abrir una *boutique*, ordenando al decorador madrileño Francisco Ferrer Bartolomé destruir las esculturas a golpe de martillo. Por fortuna, algunos de esos restos fueron guardados por el portero del edificio y, años más tarde, comprados por el pintor Salvador Dalí (1904-1989), quien los colocó en el patio de su Teatro-Museo de Figueres. Peor suerte corrieron otras cuatro esculturas femeninas, muy similares a las que acabamos de describir, que sostenían el balcón circular situado en el chaflán de la casa, y que desaparecieron

Figura 2. Detalle de la fachada de la Casa Lleó Morera.

por completo como consecuencia de dicha intervención; también en ellas se encuentra presente la relación con la naturaleza al estar unidas mediante guirnaldas de flores.

Más originales resultan las alegorías femeninas que renunciaron a esa atemporalidad para convertirse en encarnaciones de los adelantos tecnológicos que estaban surgiendo por entonces. No podemos olvidar lo interesados que estaban los barceloneses de pro por estas novedades, comprensible si tenemos en cuenta que precisamente había sido la carrera tecnológica de la segunda mitad del siglo XIX la que había hecho enriquecerse a los principales industriales. Lo moderno, como ya hemos explicado, iba de la mano con lo modernista, de ahí que encontremos en algunas fachadas representaciones de inventos que, en un primer momento, podrían parecer fuera de contexto, teniendo en cuenta la superabundancia de motivos vegetales y animales apreciable en esta clase de inmuebles, pero que realmente eran considerados de buen gusto.

Este curioso contraste entre lo atemporal y lo temporal está muy presente en la fachada de la Casa Lleó i Morera. Mientras que los bajos del edificio se encontraban dominados por esas efigies femeninas etéreas con una estrecha relación con la naturaleza, los balcones del segundo piso siguen contando en la actualidad, aunque también hayan experimentado un deterioro considerable, con cuatro esculturas de mujeres portadoras de adelantos tecnológicos. Situadas a ambos lados de los balcones como si estuvieran surgiendo de la fachada, fueron diseñadas por Eusebi Arnau con unos ropajes flotantes y unos peinados modernos que recuerdan a los tipos femeninos inmortalizados por Alphonse Mucha (1860-1939) en su cartelería, en la que también cobraron peso las alegorías femeninas de la modernidad. En el caso de las esculturas de Arnau, aparecen sosteniendo un fonógrafo, un teléfono, una cámara fotográfica y una bombilla alusiva a la electricidad (figura 2). La elección de estas efigies obedece de nuevo al

deseo del propietario de la vivienda, Albert Lleó i Morera (1874-1929), de mostrar a sus conciudadanos cuáles eran su mentalidad e inquietudes: con independencia de su trayectoria profesional como médico, que le llevó a especializarse en ramas como la microbiología y la bacteriología, se dedicó a patentar varios motores de explosión, no solamente para automóviles sino también para aeroplanos.

Aunque estas cuatro esculturas sean los ejemplos más elocuentes, cabe mencionar que en otras viviendas burguesas encontramos asimismo representaciones de los adelantos tecnológicos de la Barcelona de 1900, si bien no acompañan a ninguna alegoría femenina. Es el caso de otra de las efigies del ambicioso programa iconográfico de la Casa Amatller, un busto situado en uno de los capiteles del balcón del dormitorio del propietario, Antoni Amatller, perteneciente a un hombre sonriente que sostiene una cámara fotográfica. Su razón de ser es la misma que la de las mujeres de la Casa Lleó i Morera: servir como propaganda de cara a la galería de los gustos e intereses del propietario, aludiendo en este caso a la pasión por la fotografía de Amatller, que le llevó a presentarse a numerosos certámenes y a instalar un estudio en el ático de su casa. En esta misma estela, puede observarse en uno de los capiteles de la puerta de carruajes de la Casa Macaya, diseñada por Puig i Cadafalch, un autorretrato del arquitecto montando en bicicleta, un divertido detalle que resultaría familiar a cualquiera que lo observara debido a que por entonces estaba supervisando varios proyectos a la vez y solía desplazarse de uno a otro en este medio.

A caballo entre las alegorías femeninas de los adelantos tecnológicos y las de los oficios estarían las representaciones de mujeres que decoran el exterior del Palau Montaner. Este inmueble unifamiliar está situado en pleno ensanche barcelonés, siendo construido entre 1889 y 1893 por Josep Domènech i Estapà (1858-1917) y el mentado Domènech i Montaner, que era de hecho pariente de la familia. Su propietario, Ramón de Montaner i Vila (1832-1921), había fundado en 1861 la editorial Montaner i Simon en colaboración con Francesc Simon i Font (1843-1923), un hecho que se encuentra muy presente en la decoración del palacio. Además de exhibir un águila de piedra, símbolo de dicha editorial, bajo el alero de la entrada de la calle Mallorca, el resto del friso que remata el edificio presenta una sucesión de alegorías femeninas relativas a la invención de la imprenta en mosaico vidriado, cuyas fisonomías poseen un sabor marcadamente clásico.

Algo similar sucedió con las representaciones de las hilanderas, una temática popular debido a la vinculación de muchas de estas familias burguesas con el gremio textil. Al igual que Montaner había dejado constancia orgullosamente del negocio que le había hecho prosperar, los dueños de las fábricas de tejidos quisieron hacer lo propio sirviéndose de representaciones femeninas, bien apelando a un pasado idealizado por mostrarlas con instrumentos como el huso y la rueca, que precisamente habían quedado desfasados por los adelantos tecnológicos de sus fábricas, o bien con sistemas más modernos como telares mecánicos. Independientemente de si primaba lo atemporal o lo contemporáneo, la razón de ser de ambas representaciones seguía siendo dejar claro, siguiendo la orgullosa mentalidad burguesa, que los propietarios de estos inmuebles no se habían limitado a heredar sus riquezas sino que las habían obtenido gracias a su propio esfuerzo.

Mataró cuenta con un exponente excelente de la primera clase en la Casa Coll i Regás, diseñada por Puig i Cadafalch en 1898 para el empresario Joaquim Coll i Regàs (1855-1904). En su fachada abundan los símbolos alusivos al negocio textil, convirtiéndose en el caso de las flores de algodón realizadas mediante diversas técnicas como la cerámica, el esgrafiado y los vidrios plomados en una auténtica heráldica familia. Con esta misma intencionalidad, sobre la puerta principal Puig i Cadafalch dispuso la escultura de una hilandera conocida como *La Filosa* y convertida desde ese momento en una de las enseñas de Mataró. Se trata de una joven de fisonomía delicada, ataviada con unos ropajes de reminiscencias medievales similares a los de la princesa que el arquitecto mandó colocar en esas mismas

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 777-786 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 3. Detalle de la fachada de la Casa Berenguer.

fechas en la fachada de la Casa Amatller. Ambas poseen también los mismos cabellos extremadamente largos, que en el caso de la *Filosa* se enredan y confunden con el algodón con el que está trabajando con ayuda de un huso de manera que, una vez más, la mujer modernista posee una estrecha relación con la naturaleza, apareciendo de nuevo como una suerte de criatura-flor cuya belleza resulta demasiado etérea para pertenecer a este mundo.

Muy distinta es una escultura femenina de la Casa Berenguer que, pese a esas diferencias, posee una intencionalidad similar. De este proyecto se hicieron cargo en 1907 los hermanos Bassegoda i Amigó, Bonaventura (1862-1940) y Joaquim (1854-1938), por encargo de Casimir Clapés, un industrial de la sociedad textil Sobrinos de Berenguer. La tribuna principal, gran protagonista de la fachada por su ambiciosa proyección hacia el Carrer de la Diputació con una articulación en dos niveles, cuenta con un relieve en su parte superior en el que una mujer, vestida y peinada a la contemporánea, se afana en un telar en compañía de tres niños (figura 3). Más parecida a la *Filosa* en cuanto a su mayor apego a la tradición es la hilandera que preside el edificio desde un nicho colocado en la cornisa superior, aunque en ella la delicadeza medievalista ha sido sustituida por un carácter más regio, imponente y estático que la hace asemejarse a una matrona romana.

Resulta cuanto menos sorprendente que con las alegorías de las artes presentes en estas fachadas no ocurra lo mismo que con las de los oficios que acabamos de analizar. Pese a que lo tradicional fuera representarlas como personificaciones femeninas, lo que encontramos en los principales inmuebles modernistas son efigies masculinas acompañadas de los correspondientes atributos identificativos, muy distintas de las iconografías habituales de las musas. Uno de los mejores ejemplos de esto último se encuentra en el Palau de la Música Catalana barcelonés, construido por Domènech i Montaner entre 1905 y 1908 y poseedor de nueve efigies de musas especialmente célebres por su belleza. Situadas en el escenario formando un semicírculo, la mitad inferior de sus cuerpos fue realizada con la

técnica del *trencadís* (fragmentos de azulejos unidos mediante argamasa) por Mario Maragliano i Navone (1864-1944) y Lluís Blu i Salelles (1868-1952), mientras que la mitad superior, de nuevo de Eusebi Arnau, sobresale del muro como un relieve escultórico, dando la sensación de que están participando en la representación.

Estas iconografías plenamente modernistas están muy alejadas de las personificaciones de las artes que adornan inmuebles como la Casa Amatller. También fue Arnau el artífice de las cuatro esculturas masculinas colocadas a ambos lados de los arcos conopiales de las puertas de acceso a la vivienda, en una postura con claras reminiscencias de las alegorías miguelangelescas de la Cappella Médici de San Lorenzo de Florencia. Sobre la puerta destinada a los vecinos se hallan la personificación de la pintura sosteniendo una paleta y la de la escultura haciendo lo propio con un busto; sobre la puerta de carruajes, más ancha y situada justo a su derecha, observamos a la de la arquitectura enarbolando un compás y la de la música agarrando un arpa. Además de ser esculturas masculinas, poseen la particularidad de que sus atavíos no muestran una uniformidad histórica, pues la pintura va vestida a la manera medieval, la escultura a la renacentista, la tercera a la barroca y la cuarta de un modo atemporal que bien podría remitir a la Antigüedad.

En este caso, la razón de ser de su presencia en la Casa Amatller vuelve a ser hacer hincapié en los intereses de su propietario, pues además de ser un importante industrial chocolatero y un fotógrafo *amateur* bastante respetado, Antoni Amatller era un devoto coleccionista. Sobre todo le interesaban los vidrios romanos que empezó a coleccionar durante un viaje por Andalucía, de lo que da buena cuenta el legado cedido por su hija Teresa al Institut Amatller d'Art Hispànic emplazado en el inmueble familiar. Resulta bastante elocuente, si comparamos estas esculturas con las que hemos analizado anteriormente, que las alegorías masculinas remitan a las artes y que las femeninas, por el contrario, lo hagan con los oficios, una clara distinción entre "alto arte" y "bajo arte" que en última instancia no es sino un reflejo de las diferencias existentes en la Barcelona de 1900 entre los papeles desempeñados por ambos sexos en la sociedad burguesa.

Cabe mencionar, por último, la presencia en estas fachadas de algunas efigies femeninas que se apartan de lo descrito hasta ahora por no cumplir una función decorativa ni alegórica. Nos referimos a los retratos de mujeres reales, pertenecientes a las familias propietarias de los inmuebles y sobradamente conocidas por tanto por la sociedad barcelonesa del momento. Si las fachadas eran la tarjeta de visita de esas "buenas familias", no es de extrañar que sus dueños sucumbieran a la tentación de incluirse a sí mismos en sus programas decorativos para que las generaciones venideras siguieran teniendo presente a quiénes debían su pujanza económica.

Uno de los mejores ejemplos de esto es la Casa Lleó i Morera, inmueble que contaba, como hemos comprobado a lo largo de nuestro análisis, con numerosas y variadas representaciones de la feminidad. En lo concerniente a la retratística pueden observarse cuatro curiosos bustos en el arco de acceso al balcón abierto sobre la tribuna del piso principal, de nuevo diseñados por Eusebi Arnau y esculpidos por Alfons Juyol i Bach (1860-1917) y Lambert Escaler i Milà (1874-1957). Lejos de mantener una actitud hierática similar a la de la princesa de la Casa Amatller, estas cuatro cabezas se vuelven hacia el exterior de la vivienda para seguir con los ojos las idas y venidas de los paseantes, siendo especialmente elocuentes las expresiones de las dos mujeres: una parece profundamente concentrada en lo que está observando mientras que la otra esboza una sonrisa maliciosa, como si estuviera a punto de decir algo al respecto. Tanto estos bustos como los dos masculinos que los acompañan se apartan de las anteriores representaciones que hemos visto (con la excepción de la hilandera de la Casa Berenguer) por estar ataviados a la manera contemporánea, ellas con los recogidos más de moda por entonces, similares al famoso peinado de las *Gibson girls* de comienzos de siglo, y ellos con monóculos y pajaritas. Se trata de unos detalles que, junto con el verismo con que han sido representados sus rostros, demuestran que se trata efectivamente de retratos de personajes reales, en los cuales García-Martín ha reconocido al propietario de la vivienda, el mentado Albert Lleó i Morera, junto con su

esposa Olinta de Puiguriguer, su madre Francesca Morera y un tío de esta, Antoni Morera i Busó. De este modo, los cuatro se habrían hecho representar observando a los paseantes precisamente para conseguir el efecto contrario, que los paseantes los observaran a ellos, un juego similar al "ver y dejarse ver" característico de las relaciones sociales entre los miembros de estas dinastías.

3. CONCLUSIONES

El análisis de las representaciones femeninas presentes en las fachadas que hemos estudiado permite alcanzar una serie de conclusiones interesantes, tanto en lo concerniente al repertorio decorativo del modernismo barcelonés como a las iconografías empleadas en él. Salta a la vista que, en aras de esa obsesión por crear una obra de arte total, los arquitectos se sirvieron de una amplísima variedad de técnicas a la hora de configurar el aspecto externo de las viviendas, una variedad que se encuentra igualmente presente en su repertorio ornamental. De este modo nos podemos encontrar en una misma fachada con símbolos, alegorías, anagramas, inscripciones y escudos realizados mediante técnicas como la escultura, la cerámica, el esgrafiado, el mosaico, la vidriera, la forja... una miríada de representaciones destinadas a hacer de la fachada ese paraíso artificial del que hemos hablado anteriormente, siguiendo la máxima modernista de que todas las artes debían poseer una vocación integradora más allá de cualquier jerarquía tradicional.

De ahí que también podamos observar en una misma vivienda representaciones vegetales, animales y humanas que, pese a aludir de manera individual a un concepto concreto (por lo general, a alguno de los intereses personales del propietario), formaban parte de un programa unitario cuidadosamente dictado por este (siempre en relación con su medra profesional). El arquitecto era el responsable de trasladar ese programa a la fachada, ocupándose él mismo de diseñarlo antes de encargar la materialización de cada una de sus partes a sus colaboradores. Evidentemente, cuanto más complejo y variado fuera el programa, mayor cantidad de artistas intervendría en su realización, contando con escultores, ceramistas, vidrieros, rejeros, etc.

Y entre las representaciones humanas más recurrentes, la de la mujer pasó a ser una constante en estos inmuebles. Los rostros femeninos suspendidos en las alturas, escrutando el ir y venir de los barceloneses desde comienzos del siglo XX, se convirtieron en una de las señas de identidad de la arquitectura modernista. Para crear la obra de arte perfecta, completa, había que tener en cuenta a la mujer; de ahí que se tratara de efigies claramente idealizadas, siguiendo prototipos definidos como la mujer atemporal, medio hada y medio humana, y la mujer contemporánea, más apegada a la realidad aunque igualmente sublimada. La única excepción la constituirían los retratos de mujeres reales pertenecientes a las familias propietarias de los inmuebles, si bien ya hemos explicado que la inclusión de estas efigies no respondía tanto a los principios estéticos del Modernismo como al interés por poner de manifiesto la pujanza económica de esta clase social.

Independientemente de su iconografía, estas representaciones pueden entenderse como una elocuente trasposición de la consideración de la mujer en la Barcelona de 1900. El simple hecho de que se la incluyera en estos programas deja patente que, para el ideario modernista, su principal función era la ornamental, algo especialmente evidente en las representaciones de la mujer-flor. La belleza de estas damas era celebrada y adorada por los artistas, pero de un modo bastante similar a lo que podía suceder con las creaciones más hermosas de la naturaleza; una manera de pensar que recuerda, aún en esas fechas, al papel tradicionalmente desempeñado por el "ángel del hogar" burgués en el siglo XIX. Únicamente encontramos representaciones de mujeres activas en el caso de las personificaciones de oficios, pero también en esto se aprecia una evidente diferencia con respecto a los hombres: mientras que estos últimos aparecían en algunos de los inmuebles más célebres encarnando a la arquitectura, la escultura, la pintura, etc., es decir, el "alto arte", las mujeres hacían lo propio con la industria y la artesanía, es decir, el "bajo arte". Una distinción que demuestra una vez más que la razón de ser de la mujer en esta clase de programas decorativos solía ser meramente decorativa, estetizada hasta convertirse en pura esencia y pasando, en consecuencia, a formar parte insoslayable del credo modernista.

BIBLIOGRAFÍA

Alcolea i Blanch S. (2006). Puig i Cadalfach. Lunwerg Editores. Barcelona.

Associació d'arquitectes de Catalunya (1909). "Memòria del premi especial de 1906". En Anuari de l'Associació, pp. 26-30.

Barjau S. (1990). Arquitectura, paisatge urbà i ordenances. L'aspecte dels edificis a l'Eixample classic. En La formació del Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenòmen urbà. Olimpíada Cultural. Barcelona, pp. 223-234.

D'Ors C. (2000). El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos. Madrid. Cátedra.

Figueras i Borull L. y Manadé i Palau M. (2006). Línea, modelos y función de la cerámica en la obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner. En Tradición y modernidad: la cerámica en el Modernismo. Actas del Congreso de la Asociación de Ceramología celebrado en Esplugues de Llobregat (29-31 de octubre de 2004). Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona, pp. 99-114.

Freixa M. y Molet, J. (2007). Arquitectura para la vida pública y la privada. En Barcelona, 1900. Lunwerg. Barcelona.

García Martín M. (1988). La casa Lleó Morera. Catalana de Gas. Barcelona.

Jardí E. (1975). Puig i Cadafalch: arquitecte, polític i historiador de l'art. Ariel. Barcelona.

Kliczkowski H. (2004). Barcelona y Gaudí: La Ruta del Modernismo. Asppan. Barcelona.

Muntada Torrellas A. (1991). "Apuntes para una lectura interdisciplinar del modernismo catalán: iconografía musical y artes decorativas". En Cuadernos de Arte e Iconografía, IV, 8, pp. 247-255.

Sala T.-M. (2007). Imágenes de la ciudad de la vida moderna. Ideales, sueños y realidades. En Barcelona 1900. Lunwerg. Barcelona, pp. 15-74.

Sala T.-M. (2014). L'estudi del bestiari modernista. Apunts per a una primera aproximació. En Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Tarragó S. (2009). "La casa Amatller. Quilòmetre zero del Modernisme planetari". En Quaderns d'arquitectura i urbanisme, 258, pp. 84-95.

Varios autores (1989). Josep Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona.

Varios autores (1999). Barcelona Art Nouveau. Random House Incorporated. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ESCUELAS GRADUADAS DE CARTAGENA. TRANSFORMACIÓN HISTÓRICA Y EDUCATIVA

GRADUATE SCHOOL OF CARTAGENA. HISTORICAL AND EDUCATIONAL TRANSFORMATION

Juan Martínez Martínez, Pedro-Enrique Collado Espejo

Juan Martínez Martínez, Ingeniero de Edificación juan.m@coaatmu.es
Pedro Enrique Collado Espejo, Universidad Politécnica de Cartagena, pedroe.collado@upct.es

RESUMEN

A través de un acercamiento al Patrimonio edificado, no exclusivamente como hecho estético o funcional, sino ampliando su perspectiva como respuesta de un momento histórico, una sociedad concreta, unos objetivos iniciales de uso, las tendencias estéticas, o bien las posibilidades tecnológicas de la época; nos aproximamos a los edificios como auténticos documentos históricos que caracterizan el escenario urbano. La búsqueda de las claves anteriores en Las Escuelas Graduadas de Cartagena, nos acerca a uno de los momentos más significativos de la trasformación educativa del país de principios del siglo XX, en la que se produce un salto cualitativo de enorme proporción. Salto que protagonizan los nuevos espacios docentes como vehículo del cambio. La comunicación se adentra en los factores que lo propician, las nuevas necesidades históricas que satisface, así como en la realidad actual del monumento edificado que permanece. Aportándonos un conocimiento accesible vinculado a la mejora de la vida de las personas que compartieron con el edificio su etapa de formación educativa.

Palabras clave: Cartagena, escuelas graduadas, modernismo

ABSTRACT

Through an approach to built heritage, not only as an aesthetic or functional done, but broadening their perspective in response to a historical moment, a particular society, some initial objectives of use, aesthetic trends or technological possibilities of the time; we approach buildings as genuine historical documents that characterize the urban scene. The search of the above codes in the Graduate School of Cartagena, brings us closer to one of the most significant moments of the educational transformation of the country from the early twentieth century, in which a huge proportion qualitative leap occurs. Jump star in new teaching spaces as a vehicle of change. Communication explores the factors that foster the new historical needs met and in the current reality of the monument built remains. Giving us a linked to improving the lives of people who shared the stage with the building accessible educational training knowledge.

keywords: Cartagena, graduate school, art nouveau

1. ANTECEDENTES. EL CONTEXTO HISTÓRICO

En palabras del político regeneracionista D. Joaquín Costa, la situación educativa española a finales del siglo XIX no dejaba lugar a dudas, así *"la mitad del problema español está en la Escuela (...). Hay que "rehacer" al español, acaso dijéramos mejor "hacerlo". Y la Escuela actual no responde ni remotamente a tal necesidad. Urge refundirla y transformarla, convirtiendo a esta obra redentora las escasas energías sociales con que puedan aún contar los gobernantes y sus auxiliares. Lo que España necesita y debe pedir a la Escuela no es precisamente hombres "que sepan leer y escribir": lo que necesita son "hombres"; y el formarlos requiere educar el cuerpo tanto como el espíritu, y tanto más que el entendimiento la voluntad".* (De las Heras, 1996).

Análisis esclarecedor de la realidad de la época y, a pesar de los más de 100 años transcurridos, llamativamente vigente. Esta realidad sirve de arranque para diversas iniciativas de cambio que concluyen, para el caso de Cartagena, en los informes elaborados por D. Enrique Martínez Muñoz, en los que demanda a la sociedad del momento una serie de actuaciones que, aunque evidentes hoy, transformen progresivamente la paupérrima situación

de las escuelas. En sus propias palabras, un primer paso esencial es construir una *"(...) escuela moderna, gradual, amplia, higiénica, que no sólo infundirá en el niño amor al estudio, sino que, brindándole aire, espacio y ejercicio, lo protegerá contra las enfermedades".* (De las Heras, 1996). En Cartagena, una solución a los muchos problemas de la época vendrá a través de la construcción de las Escuelas Graduadas.

Ubicadas en el nº 4 de la Calle Gisbert, dentro del Conjunto Histórico de la ciudad, las Escuelas Graduadas es un edificio ampliamente representativo del eclecticismo cartagenero. Declarado como Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, en diciembre 1986, su gran interés arquitectónico, y sobre todo, su relevancia histórica, docente, social y cultural tienen como resultado la caracterización de un edificio polivalente que termina prestándose a un amplio abanico de interpretaciones en función de la óptica con que nos acerquemos, adquiriendo de pleno un enorme potencial sociocultural. Pero antes de presentarse como realidad arquitectónica, las razones que dieron lugar a las Escuelas Graduadas de Cartagena sólo pueden entenderse si se observan las circunstancias históricas, sociales y arquitectónicas que lo anteceden y rodean.

En cuanto a los hechos históricos en el orden internacional, las economías más industrializadas experimentaron en el último tercio del siglo XIX una contradicción en cuanto a su crecimiento al quedar saturados los mercados internos. Se imponía la presión de abrir nuevos destinos comerciales e incorporar nuevos territorios que absorbiesen la producción industrial y produjesen materias primas a las nuevas industrias. La década de finales del siglo XIX se caracteriza por la pérdida definitiva de las colonias españolas (a destacar el incidente de la explosión del Maine que conducirá a la guerra con Estados Unidos en 1898, detonantes de la independencia de Cuba y la entrega de Filipinas y Puerto Rico). Estos acontecimientos generaron un enorme desencanto y un sentimiento de pesimismo en un país que veía cómo desaparecían los últimos restos de la pasada "grandeza" y que despertaba a su verdadera realidad: inestabilidad política, precariedad económica y relegado a un papel secundario en el juego de las potencias europeas. Los acuerdos de París manifiestan el relevo de una potencia internacional en declive e incapaz de mantener el influjo político y comercial sobre sus territorios internacionales históricos hacia la nueva potencia Norteamericana (apoyada en políticas democráticas que conceden estabilidad interior y un desarrollo tecnológico avanzado que necesita de esa influencia para abrir sus mercados sobredimensionados). De esta forma, el Reino de España escenifica la capitulación y entrega formal de los últimos territorios significativos que formaban el antiguo Imperio, inundando el ambiente nacional de un clima de humillación y desesperanza, que no hacían sino incidir en la decadencia social y económica de la época. La pérdida de las colonias y el declive como potencia internacional son producto de una etapa políticamente convulsa dentro del territorio peninsular, con las constantes luchas de poder entre diferentes facciones que impedían etapas de estabilidad sostenida que hubiesen favorecido el desarrollo industrial y económico. En medio de estas circunstancias, la sucesión de gobiernos inestables evita la consolidación de las reformas y proyectos económico-sociales, en una sucesión incontrolada de conflictos que recorren todo el siglo. En la práctica, no se produce un mínimo periodo de estabilidad que posibilite proyectar desarrollos económicos y sociales, lo que ahonda en un país desarticulado.

En Cartagena, hemos de remontarnos a los inicios del siglo XIX para encontrar la configuración social y de espacios que dan lugar a la generación y localización de las Escuelas Graduadas. Como consecuencia de la construcción de los diferentes tramos de muralla en el siglo XVIII con el propósito de hacer inexpugnable la ciudad, Cartagena se convierte en una urbe cerrada y proclive a las epidemias, como la fiebre amarilla que asoló a la ciudad en 1804, diezmando la población hasta en un 40% (Tornel, 1.996). Lentamente la ciudad va superando el caos, progresando en su crecimiento demográfico y el crecimiento urbanístico asociado con el que dar cabida a una ciudadanía en aumento.

Figura 1. Fachada principal de las Escuelas Graduadas de Cartagena en la actualidad.

En la segunda mitad del XIX, la necesidad de superar el confinamiento que provocan las murallas se convierte en urgente, favorecido por el avance en las técnicas de guerra que convierten estas construcciones en un arma defensiva obsoleta. Las murallas se han convertido en un obstáculo para el nuevo desarrollo demográfico al calor de la eclosión minera y el desarrollo económico de una incipiente industria que necesita espacio para implantarse y facilitar los intercambios comerciales y culturales a través del puerto; además, las murallas suponen un obstáculo a la salubridad que provoca un entorno sin espacio adecuado para servicios higiénicos. Esta necesidad de superar el recinto primitivo es la que produce la expansión de la ciudad extramuros y, concretamente, la que traza una nueva calle desde un aledaño céntrico hasta el puerto horadando la muralla. Lugar donde se situarán las Escuelas Graduadas. El proyecto del nuevo trazado urbano lo realiza, en 1978, el arquitecto Carlos Mancha. Como antecedente arqueológico, D. Antonio Beltrán Martínez recoge, en 1952, en su estudio "El Plano Arqueológico de Cartagena", que *"(…) al abrir los cimientos para la construcción de las Escuelas Graduadas, se dio, en 1901, con un silo o aljibe romano, de sección cónica y de forma elíptica, revestido de argamasa y relleno de tierras de acarreo, entre las cuales apareció gran cantidad de cerámica basta y una lucerna de los primeros tiempos del Imperio, así como unos curiosos candeleros"* (De las Heras, 1996).

En paralelo, en esta segunda mitad del siglo XIX se materializa la industria minera como elemento de expansión económica fundamental. En palabras del viajero e hispanista inglés R. Ford, después de trazar un panorama algo sombrío de Cartagena, dice: *"Nos encontramos ahora en una zona preñada de metal y Murcia, en este momento, está enloquecida por la minería. El español, que, en términos abstractos, no se muestra reacio a adorar a Mammon, ha sufrido una contaminación de los extranjeros en lo que se refiere al aspecto práctico (...) La obsesión de este rincón de Murcia es el mineral, y el viajero no oirá hablar de ninguna otra cosa"* (Pérez, 1986).

En esta época, Cartagena es una ciudad con una burguesía y un proletariado fuertemente arraigados. Una sociedad

ampliamente articulada en Asociaciones, Ligas, Juntas, Ateneos, Cámaras, Sociedades de Socorros Mutuos o Sindicatos, en la que se introduce con facilidad el ideal regeneracionista de políticos como Joaquín Costa y, especialmente, en sus maestros. Pero no son sino las circunstancias educativas del momento las que impulsan definitivamente la construcción de las Escuelas Graduadas. Circunstancias que no se detraen a la crisis social del siglo XIX y de su tercio final. Esa crisis social, alude al sistema educativo como fuente de la disfunción. Así, según un censo de 1860, el 75,5% de la población española era analfabeta total y un 5% sabía leer pero no escribir, con una mayor incidencia entre las mujeres (91% de analfabetas) que en los hombres (69%). Un nuevo censo en 1900 arroja la cifra de un 57% de analfabetos, con el 46% de los hombres y el 66% de las mujeres (De las Heras 1.996).

Según la descripción, de D. Félix Martí Alpera, de una de las escuelas de la época *"el acceso a un salón de clases requiere abnegación valerosa. Un vaho intenso, agrio, mortificante, denuncia el peligro que se corre dentro. A la falta de luz y de sol, hay que sumar la del otro vivificante por excelencia: el aire. A viciarlo contribuyen las alcobas de dormir del maestro y de su familia sin otra ventilación que la del salón de clases, lo que sí es grave mal para los niños no es pequeño riesgo para el maestro; recuerdo de dos alcobas que me produjeron muy triste impresión: en una había perdido el digno profesor, con intervalo de pocos años, dos esposas víctimas de la tuberculosis, y al lado y en comunicación, se hallaba un cuarto oscuro destinado a depósito de papel y de los libros para los niños; en la otra dormía un pequeñito, hijo de la maestra, convaleciente de la difteria"* (De las Heras 1.996).

En este contexto, el impulso de los maestros públicos de Cartagena, encarnados en D. Enrique Martínez Muñoz y D. Félix Martí Alpera, incita a concienciar a las autoridades municipales en la necesidad de construir unas Escuelas Graduadas que contrarresten el panorama desolador de la enseñanza. Ambos realizan un viaje por Europa, auspiciado por el Ayuntamiento de Cartagena, recogiendo valiosas experiencias didácticas y organizativas. Será D. Enrique Martínez Muñoz quien elabore informes, mantenga reuniones, escriba en la prensa y convenza a los políticos de la necesidad de su construcción y de que, entre otros aspectos, se caracterice por ser *"Escuelas Graduadas, Escuelas de varios maestros que trabajen en clases distintas y en las que se evite que el párvulo frecuente la misma sala de estudio que los chicos de trece años y que tengan que callar todos los alumnos para que oigan y entiendan unos pocos"* (De las Heras 1.996).

Esta descripción será asumida por el Alcalde de Cartagena D. Obdulio Moncada Calderón en carta remitida al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de la época. Finalmente, tras el impulso político del momento, se coloca la primera piedra de las Escuelas Graduadas de Cartagena el 9 de diciembre de 1900, siendo Alcalde D. Mariano Sanz Zabala, con asistencia del titular del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes D. Antonio García Alix, a la vez diputado a Cortes por Cartagena. Como reflejo del impacto social del paso dado, el 8 de noviembre de 1900 el periódico "Eco de Cartagena" publica un número especial en el que relevantes pedagogos, políticos, escritores, médicos, filósofos y finalmente los maestros de Cartagena, realizan un profundo análisis de los problemas educativos del país, así como de las expectativas creadas en torno a las Escuelas Graduadas.

2. EL EDIFICIO DE LAS ESCUELAS GRADUADAS DE CARTAGENA

En la búsqueda de antecedentes en los que se apoya el proyecto, aparece el primer intento durante el sexenio democrático (1868-1874), de llevar a cabo en España un programa nacional de construcciones escolares en el ámbito de la enseñanza primaria. Lo habitual era que las escuelas se habilitaran en locales cedidos por los ayuntamientos, ya fueran propiedad municipal o en régimen de alquiler. Cualquier espacio más o menos delimitado y frecuentemente inadaptado podía ser utilizado como escuela, aunque fuera de las horas de clase se utilizara para otras funciones. La educación se concebía como una cuestión local y no estatal.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 787-796 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Imagen de la colocación de la primera piedra del edifcio de las Escuelas Graduadas de Cartagena (tomada de la Sala de Conferencias de las Escuelas Graduadas)

Figura 3. Aspectos docentes y constructivos definidos en el documento "Disposición, construcción y mueblaje de las Escuelas Públicas" del arquitecto D. Enrique María Repullés y Vargas. (Biblioteca digital de Castilla y León).

Paralelamente, el Estado abre concursos para presentación de planos para nuevas Escuelas. Obteniendo escasos resultados en cuanto al desarrollo de las ideas aportadas. Uno de los documentos aglutinadores, si no el precursor, del pensamiento de la época respecto a las prerrogativas a cumplir para la construcción de escuelas de primaria, será el elaborado por el arquitecto D. Enrique María Repullés y Vargas que, con el título *"Disposición, construcción y mueblaje de las Escuelas Públicas",* plasma en 1.978 un modelo de escuela con especificaciones de distribución de alumnos, diseño de mobiliario, salubridad, ventilación y otras características técnicas que atiendan a las necesidades de cada tipo de núcleo urbano.

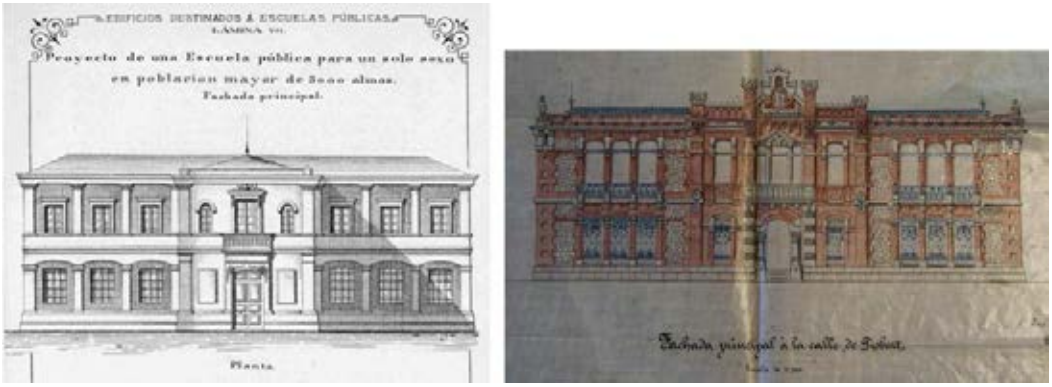


Figura 4. Comparativa de definición formal entre el texto de Repullés y Vargas (izq.) y el proyecto de Rico Valarino (Dcha)

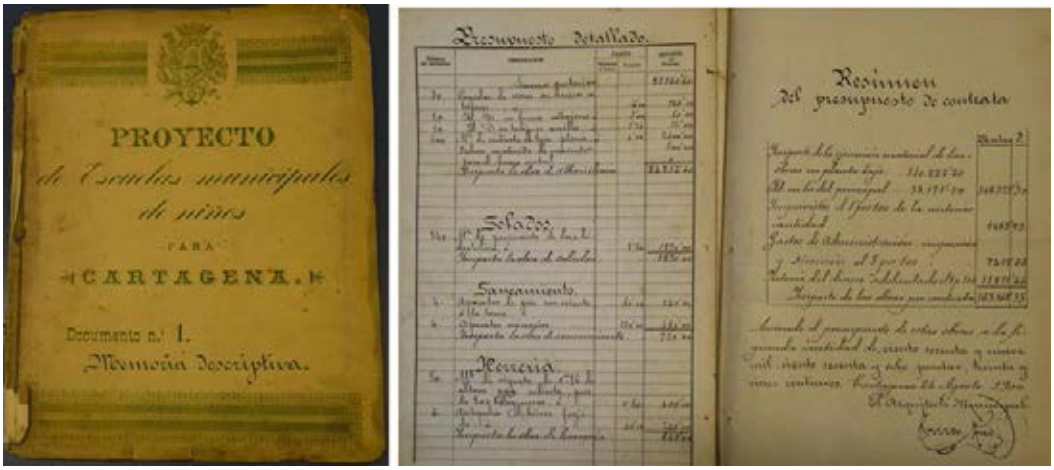


Figura 5. Imágenes del proyecto original de Tomás Rico Valarino (Archivo Municipal de Cartagena).

El proyecto de las Escuelas Graduadas de Cartagena, queda vinculado a este antecedente si se comparan con él los aspectos compositivos, arquitectónicos, constructivos y docentes tenidos en cuenta. Como refleja (figura 4) la comparación entre la propuesta de alzado de una *"Escuela Pública para una población mayor de 5.000 almas"* (que sería el caso de Cartagena) del tratado de Repullés y Vargas, frente a la propuesta elaborada por el arquitecto municipal D. Tomás Rico.

Se puede apreciar la identificación formal entre las dos propuestas, con mismo número de cuerpos; mismo número de huecos con ritmo de distribución semejante; misma introducción de cubierta inclinada; incluso misma distribución simétrica con predominio del acceso principal y balcón superior entre otros aspectos.

El Proyecto de las Escuelas Graduadas de Cartagena fue redactado por D. Tomás Rico Valarino, en 1900, con una estructuración formal que aún está vigente en nuestros días. La memoria del Proyecto desglosa desde los motivos que generan la nueva construcción hasta las necesidades a satisfacer, pasando por la definición del estilo, la estética, la justificación de estancias, las características de la estructura y los materiales fundamentales a emplear. El pliego de condiciones pormenoriza de forma específica las necesidades que se han de cumplir por parte de los agentes que intervienen, los sistemas administrativos con los que gestionar la obra, así como de los sistemas constructivos y materiales a emplear. Los planos definen de forma simple y clara los planteamientos funcionales, distributivos, estructurales y estéticos del edificio.

Figura 6. Detalle de fachada lateral (izq.) detalles de fachada principal (centro) y arranque de zócalo (dcha.).

Figura 7.Iconos docentes conservados hoy día en el interior del edificio. En la imagen de la derecha se puede leer "Estudia con interés las Matemáticas y las Ciencias Naturales; te serán útiles en la vida"

El presupuesto desglosa las partidas de obra y les asigna un precio, alcanzando el presupuesto de ejecución por contrata la cantidad, considerable para la época, de 169.186,35 ptas.

La construcción del edificio comenzó el día 9 de diciembre de 1900, habiéndose contratado mediante concurso (subasta a la baja), al constructor D. Pedro Sánchez Martínez por un importe final de 152.065,43 ptas. A pesar del compromiso inicial de plazo de ejecución de un año, las obras concluyen el 27 de diciembre de 1.903. (Domingo, Gutiérrez, Martínez 1997).

Las Escuelas Graduadas responden a un diseño ecléctico, que aporta motivos modernistas (como las ménsulas del alero, diversos motivos inspirados en la naturaleza, ausencia de monotonía en paramentos…) y neomudéjares (con sus singulares dibujos y relieves de ladrillo). En un primer análisis, se observan algunos cambios introducidos durante la obra respecto al proyecto original, como la supresión en fachadas laterales rematadas con hastíales escalonados, o incorporación de un cuerpo central sobre planta primera en fachada principal. Incorpora soluciones óptimas, como la amplia iluminación natural de las aulas o los distribuidores con que se comunican facilitando la ventilación general y unos espacios internos suficientemente aireados e iluminados, un aspecto crucial en relación a los nefastos antecedentes de los edificios insalubres que albergaban escuelas hasta la fecha. El patio posterior, destinado al recreo y actividades al aire libre de los alumnos, prolonga la longitud del edificio hasta el talud vertical del cerro de La Concepción. El exterior del edificio está realizado con mampostería revestida de cemento (incorporado posteriormente) y ladrillo macizo. Éste se utiliza en las esquinas, recercados de las ventanas, arcadas de huecos

Figura 8. Fotografía de 1929 de la excursión a Sierra Espuña de alumnos y maestros de las Escuelas Graduadas de Cartagena. (Fuente web regmurcia.com)

y en parte del volumen central, donde se combina con piedra artificial. En las ventanas de planta baja, los dinteles de acero quedan visibles apoyándose en las jambas de los huecos. El conjunto arquitectónico se apoya sobre un zócalo/cimentación realizado en piedra procedente, según parece, de las demoliciones de distintos tramos de la Muralla de Carlos III (Casal, 1986).

Si según Vitruvio, simetría es *"la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo",* las fachadas se desarrollan de manera fiel a este principio, alcanzando no sólo la configuración formal de volúmenes y cuerpos, sino también formaciones más sutiles como los aparejos de las fábricas de ladrillo que delimitan las sucesivas zonas, la sillería del zócalo de piedra e incluso los desarrollos de ladrillo que forman los arcos que adintelan algunos de los huecos.

Otro aspecto constructivo destacable es el multirrelieve que se produce en la transición de los diferentes materiales, con cambios de planos constantes, consiguiendo el perfeccionamiento de los encuentros constructivos así como romper con la monotonía de paños continuos. El modo en que el edificio resuelve la evacuación de aguas es altamente eficiente. Apoyándose en una cubierta inclinada de teja plana, que traslada el agua hacia un canalón oculto tras un antepecho que recorre el total de la fachada y que termina conduciendo el agua hasta la calle a través de una concatenación de bajantes estratégicamente situadas en las fachadas que favorecen la evacuación uniforme, así como su integración en la volumetría de los cerramientos; además, la acción combinada del alero de cubierta, relieves de dinteles, impostas a la altura de forjados y goterones que completan los diferentes sobresalientes, alejan el agua de la fachada y eliminan los posibles deterioros por lavado y escorrentía o acumulación de humedad. Una característica del zócalo es su arranque desplazado, con una pieza de geometría semicircular que, iniciándose en el plano exterior de los machones de ladrillo, termina en el plano vertical del zócalo restante. Este recurso, además de dirigir el tránsito de las personas evitando que las franjas verticales de ladrillo que sobresalen de la fachada supongan un obstáculo, se opone a que el rebote del agua de lluvia alcance el plano principal de zócalo y fachada.

El edificio original, la planta rectangular tenía las aulas en los ángulos, las escaleras y el vestíbulo quedaban en el centro, así como la dirección, el guardarropa, la biblioteca y el salón de actos. La planta baja y primera comunican mediante dos escaleras imperiales, con peldaños de mármol de bocel redondo y barandillas de fundición rematas por pasamanos de madera, que realzan el recorrido de distribución del edificio y de la zona de vestíbulo central. Con una racionalizada distribución orientada al despliegue educativo y la comodidad de las personas.

En 1997, se realizaron unas obras que han cambiado notablemente la configuración interior original del edificio. A pesar de ello, han llegado hasta nuestros días algunos vestigios de la iconografía docente incorporada a los paramentos verticales a modo de propaganda educativa, así como han permanecido visibles elementos estructurales significativos y poco frecuentes como los capiteles desde los que arrancan los arcos con una forma que favorece el traslado de cargas hasta las columnas, y facilitan la elaboración de los arcos que sustenta.

Aunque las mencionadas obras de trasformación han desmejorado la visibilidad del sistema estructural, el método está asociado al desarrollo de los dinteles en las fachadas exteriores. A nivel constructivo, los acabados interiores han sido modificados, ocultando del mismo modo los posibles aspectos apreciables de la estructura horizontal de forjados. El edificio no es una excepción de la época, sino que su estilo está asociado al resto de ideas imperantes. Durante el final del siglo XIX cohabitan diversas tendencias arquitectónicas, agrupadas mediante una visión historicista de la arquitectura que trata de recuperar elementos arquitectónicos pasados. Es un buen exponente de esta visión la compaginación de lenguajes anteriores que concentra el Eclecticismo. También se hace eco el edificio de las Escuelas Graduadas del estilo Neomudéjar, con predominio del ladrillo cerámico como material constructivo. Este estilo goza de una gran implantación en España. Así mismo e inevitablemente, el edificio acusa el vendaval modernista que, en Cartagena, tiene como máxima influencia al arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta. Este estilo integrador de artes, cargado de motivos decorativos que evocan a la naturaleza y la sucesión de elementos decorativos funcionales, se vincula al edifico de las Escuelas Graduadas con la orientación arquitectónica y constructiva que se repite en algunas soluciones similares a las de otros edificios de Cartagena.

3. CONCLUSIONES

Las Escuelas Graduadas de Cartagena expresan la historia de un enorme éxito: el de la iniciativa de un grupo de personas que sueñan con la transformación y mejora de su entorno social y cultural utilizando como herramienta de este cambio la Escuela.

Las circunstancias favorables de la época, a la sombra del auge de las explotaciones mineras, producen la agitación económica suficiente como para impulsar la receptividad política y ciudadana hacia proyectos muy innovadores y avanzados a su época de transformación educativa, social y cultural. Para esta nueva fase es necesaria una nueva arquitectura que facilite y potencie el nuevo tiempo. Arquitectura que, en el ámbito de la enseñanza, toma como referencia los estudios previos estatales pero que se materializa en un cambio radical de las metodologías y condiciones vitales a favor de las personas que entran en contacto con esta nueva forma de entender la formación y la educación, una nueva manera de enfocar el aprendizaje y las relaciones que se establecen en la Escuela.

El nuevo edificio educativo sirve de catalizador y protagonista del cambio educativo, social y cultural que se persigue, incorporando todo aquello que pueda contrarrestar y eliminar la insalubridad, la desigualdad, la desmotivación, la falta de luz, la falta de espacio académico, la falta de espacio deportivo, la falta de atractivo estético..., concentrando y facilitando ahora, con la nueva concepción arquitectónica de la Escuela, una ingente cantidad de matices que abren paso a la verdadera educación, integración y conocimiento.

4. BIBLIOGRAFÍA

Casal Martínez, F. (1986) Historia de las calles de Cartagena. Edita Academia Alfonso X el Sabio. Madrid

De las Heras Millán, J.A. (1996) El nacimiento de las escuelas públicas en Cartagena: desde 1812 hasta 1936. Edita Ayuntamiento de Cartagena.

Domingo Peláez, O. Gutiérrez González, A. Martínez Sagredo, J. (1997) Las Escuelas Graduadas de la Calle Gisbert de Cartagena. Primeras Graduadas de España. Edita Aprender a Aprender

López Paredes, M. (1974) Cartagena 1.900. Edita Athenas. Cartagena

Martí Alpera, F. (2.000). Por las Escuelas de Europa. Edita Asociación Escuelas Graduadas de Cartagena. Cartagena

Pérez Rojas, F.J. (1.986) Cartagena 1874-1936, Trasformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia

Repullés y Vargas, E. (1878). Disposición, construcción y mueblaje de las Escuelas Públicas. Biblioteca digital de Castilla y León.

Tornel Cobacho, C. (1996). Manual de Historia de Cartagena. Editan Ayuntamiento de Cartagena y Universidad de Murcia. Murcia

VVAA (1982) Historia de la Educación en España. Tomo III. Edita Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. pp. 305-310.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MANUEL CORTINA, ARQUITECTO PROTOMODERNISTA: EL DESARROLLO DE UN LENGUAJE

MANUEL CORTINA, PROTO-ART-NOUVEAU ARCHITECT:
THE EVOLUTION OF A LANGUAGE.

Javier Poyatos Sebastián, José Luis Baró Zarzo

Javier Poyatos, UniversitatPolitècnica de València, jpoyatos@cpa.upv.es
José Luis Baró, UniversitatPolitècnica de València, jobazar@cpa.upv.es

RESUMEN

El arquitecto José María Manuel Cortina Pérez (1868-1950) representa el principal exponente de la arquitectura protomodernista valenciana, creador de un lenguaje muy rico y personal calificado por el profesor Benito Goerlich comomedievalismo fantástico.
El texto aborda el desarrollo de este particular lenguaje y analiza los rasgos característicos que definen su insólitorepertorio, tanto material como ornamental. Un estilo romántico que bebe principalmente de fuentes de la escuela dearquitectura de Barcelona, donde cursó sus estudios bajo el magisterio de arquitectos ilustres como Elies Rogent y Lluís Domènech i Montaner, y en menor medida de la escuela madrileña, en la que completó su último año de carrera. Aellas se añade la asimilación de peculiaridades autóctonas y otros rasgos formales importados, canalizadosprincipalmente a través del Diccionario de Viollet-le-Duc y de Ruskin.
A modo de conclusión se reflexiona desde Cortina sobre la elaboración del último lenguaje arquitectónico propiamentehistórico, el modernista, y su capacidad y límites para hacer ciudad frente a la irrupción inmediata del lenguaje de la modernidad arquitectónica.

Palabras clave: Cortina; lenguaje; protomodernismo; ciudad; modernidad

ABSTRACT

The architect José María Manuel Cortina Pérez (1868-1950) is the main representative of the Proto-Art-NouveauValencian architecture. He is the creator of a very rich and personal language that has been described by ProfessorBenito Goerlich as fantastic medievalism.
The text presents the development of this particular language and analyses the unique features that define its incrediblerepertoire in both, the material and the ornamental aspects. This is a romantic style whose main source can be found inthe architecture school of Barcelona —where Cortina Perez studied under the guide of distinguished architects such as EliesRogent and LluísDomènec i Montaner— and also, to a lesser extent, in the school of Madrid, where he finishedthe last year of his degree. To these two sources, some autochthonous peculiarities and some imported formal featuresmainly acquired from Viollet-le-Duc and Ruskin can be added.
To conclude, a reflection is made from Cortina's view about the elaboration of the last truly historical architecturallanguage, that is to say, Art Nouveau, and its capacities and its limits to conform the city before the immediate irruptionof the modern architecture language.

keywords: Cortina; language; proto-art-nouveau; city; modernism

1. JOSÉ MARÍA MANUEL CORTINA PÉREZ (1868-1950).

Hombre trabajador, perfeccionista, tenaz, estricto, hogareño, de fuertes convicciones, José María Manuel Cortina nació en Valencia en 1868 en el seno de una familia pequeño burguesa, primogénito de cuatro hermanos. Su padre, Antonio Cortina, era maestro de obras, natural de Carpesa, y su madre, Josefa Pérez procedía de Teruel.

En 1883, después de aprobar el bachiller en el Instituto de Segunda Enseñanza de Valencia se instaló en Barcelona para cursar los estudios superiores en la Escuela Provincial de Arquitectura. Estaba a punto de cumplir dieciséis años. Manuel permanecerá vinculado a esta escuela hasta 1890, año en que decide trasladarse a Madrid para finalizar la carrera en la Escuela Superior de Arquitectura, centro en donde finalmente obtiene el título oficial de arquitecto en octubre de 1891. Como apunta Trinidad Simó (1973, p. 142), de la escuela de Madrid Cortina

guardará la influencia de la corriente historicista con vinculación básica al neo-arabismo, y ello lo mezclará con un goticismo imaginativo –cuajado en sus años de estudiante en Barcelona– de fantasía muy personal alentada por la tendencia liberal de momento.

Tras pasar varios meses de viaje por diferentes ciudades europeas,[1] Cortina regresa a Valencia y aborda el que sería su primer proyecto, el Chalet Cortina (1890-1991), destinado a su propia familia en la vecina localidad de Paterna. Con el entusiasmo de su primer encargo y la confianza que otorga una autopromoción, el joven arquitecto se recrea en un ejercicio muy libre aunque un tanto arcaizante, emparentado con los dibujos de escuela, cuyas sorprendentes formas y desbordante ornamentación parecen inspirarse en las novelas románticas y las leyendas míticas medievales.

En sus primeros años de profesional, Cortina compaginó el ejercicio libre con algunos cargos públicos de ámbito local, como arquitecto municipal de Paterna, de Valencia (primero de Ensanche y luego de Cementerios) y de Gandía. Estos puestos le procuraron trabajos de urbanismo y edificación. Entre los primeros, trazó planes de ensanche para los ayuntamientos de Bétera y Paterna (1903), así como el *Plano del Ensanche de la Ciudad de Valencia* (1899) donde se recoge el avance del *Paseo al Cabañal*, germen de la actual *Avenida Blasco Ibáñez*. Menos afortunada es la propuesta de *Prolongación de la calle de la Paz* y apertura del entorno de La Lonja, reflejo de la mentalidad atrasada del momento, al plantear aislar el monumento de su entorno inmediato y desventrar el centro histórico para abrir nuevas vías rápidas de circulación. Para el Ayuntamiento de Valencia realizó la Tenencia de Alcaldía del Barrio de Ruzafa (1895-1898-1903), un edificio de oficinas que se inspira en la arquitectura gótica, tanto por la ornamentación medievalista como por la peculiar estructura espacial, concebida a la manera de las iglesias valencianas de Reconquista.

Pero es sobre todo la burguesía, encargada de impulsar la transformación de su ciudad, quien demanda en mayor demanda sus servicios. El propio *status* del arquitecto y el de su familia, propietaria de varios solares en el Ensanche de Valencia, proporcionaron un banco de trabajo y una condición social que le permitieron codearse con miembros de la alta burguesía valenciana, algunos de los cuales serían clientes suyos. Las dos vertientes sobre las que se proyecta el público de Cortina son los edificios residenciales –casas señoriales, casas de renta y villas de veraneo– y las construcciones funerarias.

Figura 1. Retrato de Manuel Cortina.

Además del mencionado chalet de Paterna, Cortina construyó la villa Morris en Bétera (ca. 1900), el Palacete Puchol en Villarreal (ca. 1915) y la Villa Giner-Cortina en Torrente (ca. 1918), uno de sus últimos trabajos. Los edificios residenciales más destacados fueron proyectados entre 1896 y 1906 para miembros de su familia: la conocida como Casa de los Dragones (1901-1906), para su padre; la casa de la calle Félix Pizcueta nº 3 de Valencia (1896), reproducido casi idénticamente al año siguiente en la calle Caballeros nº 8, para su hermana María; las casas de la calle Sorní nº 23 (1905) y calle Sorní nº 33 (1906) para su hermano Antonio; y finalmente el proyecto de palacete Cortina (1901) y la desaparecida casa Cortina (1898) en calle Sorní nº 5, para residencia propia. A ellos habría que añadir la demolida casa Oroval (1898-1899) en Colón esquina con calle Sorní.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 797-804 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

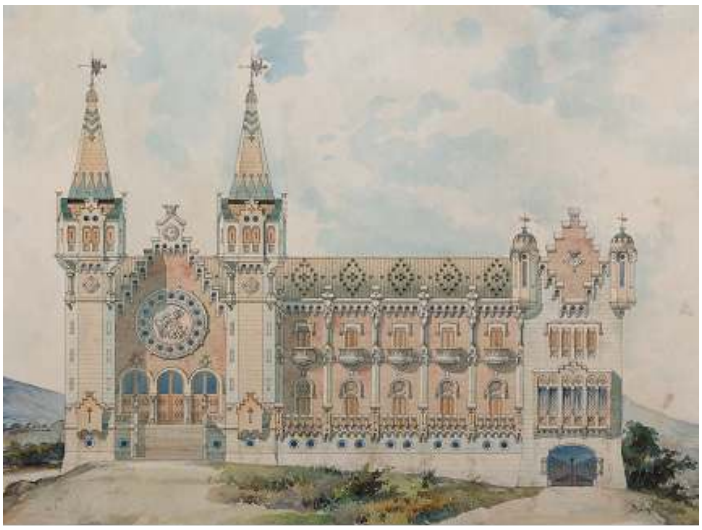


Figura 2. Proyecto de Casa de recreo en una posesión de caza. Acuarela (ca. 1890).
Figura 3. Chalet Cortina en Paterna (Valencia). Proyecto 1890; obra 1891.

En todos ellos la sintaxis compositiva es muy libre. En la Casa de los Dragones de Valencia, a los atributos importados del bestiario y la heráldica medievales de obras anteriores –en los que aparecen con frecuencia los míticos dragones–, se unen símbolos de plena actualidad, como es la locomotora con estrella de la Compañía de Ferrocarrilles del Norte, en cuyo tendido intervino su padre, el promotor del edificio.

Pero ésta no es la única *Casa de los Dragones* de Cortina. Una construcción popularmente homónima luce en la ciudad de Ceuta desde 1904 para orgullo de sus convecinos. A diferencia de la versión levantina, las únicas dos plantas de este edificio obligaron al arquitecto a idear una peculiar cubrición para los miradores mediante bóvedas abombadas a tres aguas rematadas con escamas cerámicas, confiriendo al palacete una atmósfera arabizante que encaja perfectamente con la idiosincrasia de la ciudad.

La otra vertiente donde en mayor grado se demuestra el ingenio y obsesión del arquitecto por el detalle es en el diseño de panteones, género en el que puede considerarse un auténtico especialista. Sólo en el Cementerio General de Valencia proyectó treinta panteones (1894-1908), muchos de los cuales se conservan intactos. Las razones del encaje en el historial del arquitecto valenciano de este tipo de construcciones –tan de moda entre la burguesía de finales de siglo– podrían derivarse del tamaño reducido de los monumentos, que permite una gran definición en el detalle, los escasos condicionantes normativos y funcionales para no cercenar la libertad creativa del diseñador, y el simbolismo asociado al mundo de los muertos como caldo de cultivo para el despliegue de fantasía del aparato ornamental cortiniano.

Para el estamento militar Cortina realizó el Cuartel de Artillería de Valencia (1897-1909) en los solares de la antigua Ciudadela, un edificio neogótico con cierta contención decorativa apropiada para el uso castrense. El único documento gráfico que se ha encontrado del proyecto es la fachada del patio de armas, que muestra una peculiar torre adosada al centro del pabellón y alineada con un porche bajo sostenido por finas columnas. En el primer nivel de la torre-pilastra se hallaba un mirador ligero con columnillas y antepecho calado sobre el que se alzaba un volumen macizo y muy pesado rematado con almenas sobre falsos matacanes y arquillos. Finalmente, cuatro livianos nervios metálicos en crucería dejaban en suspenso una esfera alusiva a las armas del Cuerpo.

La producción religiosa de Cortina es bastante reducida. Se limita a unas pocas ermitas de nueva planta, entre las que citamos la Ermita de la Marchuquera (1894-ca. 1908) cerca de Gandía y la Ermita del Carmen (1903) a las afue-

Figura 4. Detalle frontal de la Casa de los Dragones (1901-1906) de Valencia. Arquitecto: J. Mª. M. Cortina.

ras de Teruel, así como algunas intervenciones puntuales en la Colegiata de Gandía, el completamiento del campanario de iglesia del Rosario (1915-1916) en Fontanares o el proyecto de restauración de la Ermita de San Jorge (1915) en El Puig de Santa María.

De los proyectos de arquitectura industrial, el más singular pese a no construirse es la Fábrica Municipal de gas de agua (1905), en Valencia, un complejo productivo integrado por edificios autónomos a los que, pese a su vocación puramente funcional, no deja de atender con decoro y dignidad. El lenguaje, en estos casos, se vuelve más comedido y racional. Sucede en esta fábrica y en obras como el Cementerio de Paterna o las viviendas sociales de la calle Ramón Castro de Valencia.

Por lo que respecta al Patrimonio, la intervención más significativa fue la verja del patio de carruajes del Colegio del Patriarca (1914) en Valencia.[2] Intervino, asimismo, en la restauración de varios palacios del centro histórico de Valencia: el Palacio del Conde de Nieulant (1897), en la desaparecida plaza de Villarrasa,[3] donde lleva a cabo una profunda metamorfosis de la fachada de la casa medieval proporcionándole un aire clasicista; el Palacio de los Centelles o Daya Nueva (1898), en la calle Caballeros, con transformación de la fachada y diseño de escalera; y el Palacio de Baylia o Jáudenes (1904), sede actual de la Diputación, en colaboración con Luis Ferreres. Añadiremos dos propuestas no realizadas. La primera, a raíz del descubrimiento de los restos del *apitrador* o antepecho de la torre del Miguelete, y la segunda con ocasión del discurso leído para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el que defendía la restauración *en estilo* de los cerramientos exteriores del Patio de los Naranjos de la Lonja de Valencia (1930).

La eclosión del Modernismo en Valencia hacia mediados de la primera década acabó por arrinconar a un Cortina conservador que no quiso o no supo adaptarse a los nuevos aires. Arquitectos como Francisco Mora, Vicente Ferrer o Demetrio Ribes salieron fortalecidos de la renovación modernista en detrimento de un Cortina cuya obra pasaba a ser vista como anticuada. Llegada la ocasión de lucimiento para los arquitectos valencianos con la construcción de los edificios para las Exposiciones de 1909 y 1910,[4] Cortina no fue llamado, y ello pese a los esfuerzos del arquitecto por hacerse oír.[5] A partir de 1910 su producción disminuyó progresivamente.

Efectivamente, la influencia del Modernismo pasó de puntillas por la arquitectura de Cortina. En la Casa Payá (Valencia, 1906) se observa la desaparición de los motivos tomados del bestiario fantástico característicos de obras anteriores y la aceptación de ciertas formas sinuosas en una tímida búsqueda por modernizar sus edificios. Estos rasgos se manifiestan en balcones, miradores y carpinterías, con motivos vegetales y florales aplicados en la rejería interior y en los estarcidos de zaguán y escalera, sin perder de vista el repertorio decorativo medievalista, ahora simplificado y estilizado. Más significativa resulta la fachada del edificio de la plaza Tetuán nº 8 (1907, posteriormente reformada), en la que Benito (1983, pp. 282-283) observa cierta influencia del modernismo floral de los arquitectos Mora y Carbonell.

No obstante, quedaba por llegar una de las más sobresalientes y ambiciosas obras de Cortina., el teatro Chapí de Villena (proyecto 1915; obra 1914/16), verdadero canto del cisne del arquitecto valenciano. Proyectado a imagen y semejanza de la conocida como "bombonera" –teatro Eslava de Valencia–, que él mismo había diseñado en 1908, Manuel encuentra la ocasión perfecta para reivindicarse. Fiel a su ideario y a sus gustos inquebrantables, despliega una nutrida amalgama de recursos para engendrar una fastuosa fachada que sintetizaba en lo decorativo la suma de las tradiciones occidental (gótico) y oriental (árabe-mudéjar). El preciosismo de la fachada se extendía asimismo al interior, con sus refinadas arcadas de estuco sobre columnillas de fundición frente a un escenario presidido por un imponente arco de herradura.

Al tiempo que su círculo de simpatizantes se cerraba hasta el punto de quedar prácticamente reducido a miembros de la familia y antiguos clientes, Cortina se fue involucrando como intelectual en labores de consejero de diversas instituciones culturales. Primero, como miembro de la asociación *Lo Rat Penat*, en la que desempeñó cargos directivos, y también del *Centro de Cultura Valenciana* –desde 1918 Director Consiliario–; miembro fundador de la Sociedad Filarmónica de Valencia, llegó a ser nombrado académico de número de la R*eal Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

Cortina falleció en Valencia, en 1950, cuando contaba con 81 años.

2. BALANCE: El LENGUAJE ARQUITECTÓNICO DE MANUEL CORTINA.

En su trayectoria vital y profesional relatada Manuel Cortina va elaborando y desarrollando un lenguaje muy personal y específico. Manuel Cortina mantiene desde el principio de su obra al final una coherencia interna en su lenguaje arquitectónico. Damos como acertada la denominación de *medievalismo fantástico* según la identificación acuñada por el profesor Benito Goerlich (1983, pp. 109-111) para el autor. Se trata de una reinterpretación muy libre y personal de los estilos medievales según los casos (románico, gótico, bizantino, islámico) con una acusada tendencia a la fantasía romántica.

Figura 5. Fachada del edificio en calle Félix Pizcueta nº 3 de Valencia (1896). Arquitecto: J. Mª. M. Cortina.

En un período en que domina la arquitectura ecléctica y después modernista Cortina se mantiene fiel a su lenguaje y sólo hace muy ligeros guiños en alguno de sus edificios a la ornamentación modernista. Por tanto su medievalismo fantástico bien puede calificarse de protomodernista.

Y cuando llega la nueva arquitectura del Movimiento moderno Cortina continua fiel a su lenguaje, más anacrónico que nunca. Cortina resiste pues los grandes cambios de la arquitectura en su paso del siglo XIX al XX desde sus inamovibles códigos historicistas, fantasiosos y personalísimos.

3. HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA: REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

Si trascendemos la visión meramente histórica, aunque muy interesante profesionalmente, del arquitecto Manuel Cortina y hacemos un ejercicio teórico-crítico de hermenéutica contemporánea desde su arquitectura, podemos extraer reflexiones dirigidas a la ciudad del presente.

La hermenéutica es la teoría general de la comprensión y a través sobre todo de uno de sus representantes más eminentes, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer,[6] sabemos que la intersección hermenéutica con cualquier pasado nos interpela en el presente. Esto es, el encuentro profundo con el pasado nos incide en nuestra propia visión contemporánea del mundo.

Figura 6. Modelo para el panteón de Rafael Monterde (1895). Arquitecto: J. Mª. M. Cortina.

Figura 7. Casa de los Dragones de Ceuta (1900-1905). Arquitecto: J. Mª. M. Cortina.

Conviene hacer estas reflexiones contemporáneas porque en los siglos XIX y XX hemos asistido a la fabulosa transformación de la ciudad occidental. Y queremos centrarnos en la temática de esta comunicación: en el lenguaje arquitectónico. Además de otros cambios, en la densidad, el tamaño, el desarrollo de nuevas infraestructuras, etc., la ciudad ha sufrido profundos cambios en su lenguaje arquitectónico.

La ciudad histórica y tradicional, la anterior a la revolución industrial de finales del siglo XVIII, había mantenido de manera muy generalizada una coherencia, una armonía en su lenguaje arquitectónico. La razón profunda de ello es que la ciudad histórica era fiel al *decoro urbano* felizmente analizado por el famoso tratadista y arquitecto del siglo XV Leon Battista Alberti.[7] Por decoro, es decir por adecuación a su finalidad, los edificios debían respetar una ornamentación conforme a su papel urbano. Los edificios más decorados por ser más insignes debían ser los religiosos, después algo menos decorados, los edificios y lugares públicos no religiosos. Finalmente lo propio de los edificios privados, de las viviendas, era el comedimiento ornamental. De este modo la ciudad mostraba una articulación y una armonía de lenguaje arquitectónico que además comunicaba con eficacia y simbolismo el papel comunitario que desarrollaba cada edificio.

Además el lenguaje arquitectónico de la ciudad histórica estaba marcado, con variaciones según las épocas y estilos, por una cierta búsqueda de la belleza, de la proporción y de la gracia, como ya aparece en los tratados clásicos desde Vitruvio[8] en adelante.

Tales principios del lenguaje arquitectónico se ven profundamente alterados con el Romanticismo del siglo XIX. El romanticismo exalta la subjetividad creadora, también la del arquitecto, y vemos su consecuencia en el eclecticismo y el modernismo arquitectónicos. La tarea de hacer ciudad antes colectiva, sometida a las reglas del decoro y la belleza, según los principios de una tradición mantenida y renovada, se ve alterada por el protagonismo del arquitecto romántico creador y personal, con un exceso de comunicación ornamental y podíamos decir con una cierta falta de decoro. Cortina responde perfectamente como hemos visto a esta nueva figura de arquitecto romántico extendida de una manera u otra por todo occidente.

Los edificios de viviendas que debían ser comedidos en la ciudad histórica, según enseñaba Alberti, se convierten en el siglo XIX en residencias presuntuosas, impulsadas por burgueses pretenciosos y arquitectos llenos de lenguajes personales y recargados, sean eclécticos o modernistas. Se altera pues el antiguo principio del decoro urbano colectivo para procurar destacar, de forma individualista, cada edificio privado por su cuenta.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 797-804 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

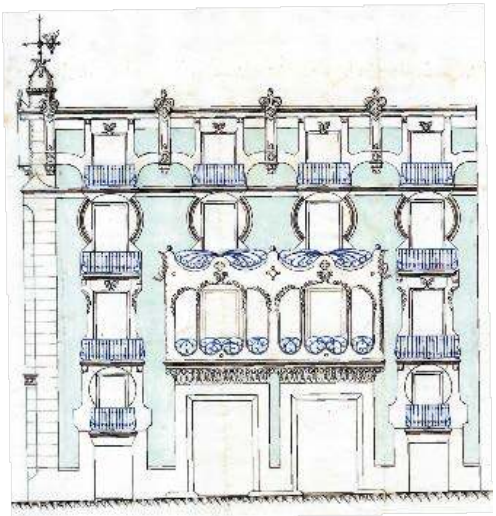


Figura 8. Edificio en la plaza Tetuán de Valencia (1907). Arquitecto: J. Mª. M. Cortina.

Figura 9. Fachada del Cementerio Municipal de Paterna (proyecto 1896). Arquitecto: J. Mª. M. Cortina.

No obstante, por su amor a la historia, el siglo XIX sigue utilizando y reelaborando los estilos históricos. Esto hace que las arquitecturas ecléctica y modernistas del XIX y principios del XX sigan adaptándose en alguna medida, normalmente pequeña, al lenguaje arquitectónico de la ciudad histórica. Se ha producido una gran transformación del lenguaje pero todavía hay elementos de continuidad.

El cambio dramático vendrá con la irrupción del Movimiento Moderno en la arquitectura del primer cuarto del siglo XX. El Movimiento Moderno rechaza con ingenuidad, pero también con perversidad, la arquitectura histórica y quiere imponer sus nuevos lenguajes desornamentados, simples y abstractos, acordes a su entender con una nueva época Adopta con alarde técnico los huecos horizontales frente a los huecos verticales tradicionales de la arquitectura histórica: la imagen ya es muy distinta y en la mayor parte de las veces incompatible. El Movimiento Moderno es contrario al ornamento y nos aleja de sus excesos pero aporta también otras consecuencias nocivas. El Movimiento Moderno, como las otras vanguardias artísticas, sigue estimulando la idea del romanticismo del creador artístico personal y libre, pero en una línea de pérdida de variedad en la comunicación a través de la utilización de formas puras y abstractas. Se pasa del exceso de comunicación del Romanticismo a una insuficiencia de comunicación, ahora racional y con frecuencia fría. De esta forma, en mayor medida, el lenguaje arquitectónico de la ciudad histórica desaparece con sus criterios de decoro colectivo, de busca de una ornamentación articulada según su circunstancia urbana. El Movimiento Moderna ha incorporado un nuevo lenguaje que llega hasta nuestros días, en buena medida vacío y aséptico, y que es ya de total ruptura con el practicado por la ciudad antigua.

Nuestro arquitecto Manuel Cortina ha asistido en primera persona a este cambio histórico, ha aceptado la creatividad fantasiosa del protomodernismo pero sin entrar del todo en la innovación modernista, y mucho menos en la revolución arquitectónica del Movimiento moderno. Parece que Cortina se ha quedado detenido, paralizado, quizá incluso protegido con algún confort íntimo, en su ensimismado y ahora arcaico lenguaje medievalista fantástico.

La gran transformación del lenguaje arquitectónico de la ciudad contemporánea, que tiene en Cortina un cierto protagonista singular nos debe hacer reflexionar pues brevemente en una perspectiva hermenéutica de interpelación.

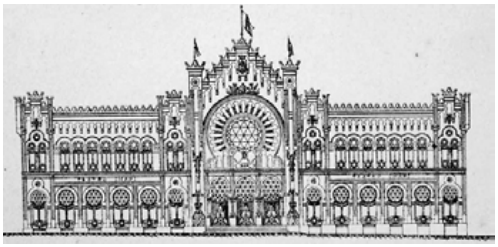


Figura 10. Fachada no construida para el Teatro Chapí en Villena (1914-1916). Arquitecto: J. Mª. M. Cortina.

3. CONCLUSIONES

La ciudad es un fenómeno colectivo y todo lo colectivo para que sea civilizado requiere una educación, una cortesía, un decoro en nuestras formas. El antiguo decoro arquitectónico urbano se abandonó en aras de un subjetivismo primero romántico (eclecticismo, protomodernismo, modernismo) y después vanguardista y moderno.

El diseño arquitectónico y urbano contemporáneo debe reencontrarse de nuevo con la ciudad histórica existente, que por tanto sigue siendo ciudad actual, y establecer gramáticas y códigos de lenguaje arquitectónico más comunicativo que atiendan en cierta medida y de forma actual al decoro, a la belleza y a la armonía, para volver a hacer ciudad de hoy pero coherente con la historia.

Las cátedras universitarias de teoría arquitectónica, de crítica, de proyectos, los buenos profesionales de la arquitectura, deberíamos trabajar en esas gramáticas y códigos de lenguaje arquitectónico que hagan pedagogía de urbanidad en los estudiantes, en los arquitectos, en la sociedad y en los responsables públicos.

NOTAS

1—Según testimonio de familiares, Cortina habría visitado al menos París y Viena. Por lo demás, se desconoce el itinerario.

2—Fue publicada bajo el título "Verja monumental en el Real Colegio de Corpus Christi - Valencia. Arquitecto: J. M. Cortina" en la revista Arquitectura y Construcción, 1917, sección Arquitectura Española Contemporánea, pp. 180-182 (texto) y 195 (lámina).

3—El palacio de los Condes de Nieulant se vio afectado por la apertura de la calle Canalejas (hoy Poeta Querol) propuesta por Javier Goerlich Lleó en el Plano de Nuevas Líneas para la reforma del interior de Valencia (1929).

4—Exposición Regional Valenciana de 1909 y Exposición Nacional de 1910.

5—Con fecha 4 de diciembre de 1908 Cortina suscribió junto con otros compañeros que formaban parte del nuevo Colegio de Arquitectos un documento de ofrecimiento para colaborar desinteresadamente en el proyecto de la Exposición (Vegas, 2003, p. 57). Por otra parte, entre los trabajos presentados voluntariamente por los arquitectos valencianos para ser expuestos en estos eventos, la participación de Cortina fue la más concurrida con diferencia (Íd., pp. 251-252).

6—Gadamer, H.-G. (1997). Verdad y método. Ediciones Sígueme. Salamanca.

7—Alberti, L.B. (1991). De Re Aedificatoria. Akal. Madrid.

8—Vitruvio (2004). Los diez libros de Arquitectura. Alianza. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Aa. Vv. (1977). Exposició conmemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76. Exercicis. Projectes. Un assaig d'interpretació. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Barcelona.

Benito Goerlich, D. (1983). La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la Arquitectura Valenciana entre 1875 y 1925. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

Benito Goerlich, D. (1992). Arquitectura modernista valenciana. Bancaja. Valencia.

Benito Goerlich, D., Gamón, M. (2007). Modernisme en l'arquitectura valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia.

Doménech i Montaner, Ll. (1878). "En busca de una arquitectura nacional". La Renaixensa, año VIII, febrero 1878, pp. 149-160.

Fernández-Flórez Formica-Corsí, D. (1988). La arquitectura ecléctica urbana de la Valencia de finales del siglo XIX (1875-1900). Universidad Politécnica. Valencia.

Gadamer, H.-G. (1997). Verdad y método. Ediciones Sígueme. Salamanca.

Gutiérrez Mozo, M.E. (coord.) (2011): Fabular edificando: la obra de Cortina. Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana. Valencia.

Muñoz Ibáñez, M. (coord.) (1997). El Modernisme en la Comunitat Valenciana / El Modernismo en la Comunidad Valenciana. Generalitat Valenciana. Valencia.

Ruskin, J. (1849). Las siete lámparas de la Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.

Simó Terol, T. (1973). La arquitectura de la renovación urbana en Valencia. Albatros. Valencia.

Viollet-Le-Duc, E. (1854-1861). Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI siècle. A. Morel. París.

Vegas López-Manzanares, F. (2003). La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910 - The architecture of the Valencian Regional Exhibition of 1909 and the National Exhibition of 1910. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EN TORNO A UNO DE LOS PRECURSORES DEL MODERNISMO EN CREVILLENT (ALICANTE): RAMÓN MAS ESPINOSA (1834-1919)

ABOUT ONE OF THE PRECURSORS OF MODERNISM IN CREVILLENT (ALICANTE): RAMÓN MAS ESPINOSA (1834-1919)

Bienvenido Mas Belén, Tatiana Gómez Montero

Bienvenido Mas Belén, Licenciado en Historia General, Historia Antigua y Arqueología, almoexa@hotmail.es
Tatiana Gómez Montero, Licenciada en Historia del Arte, techneasagape@gmail.com

RESUMEN

Esta comunicación es una aproximación a la introducción de la arquitectura historicista y modernista en la población de Crevillent, siendo Ramón Mas Espinosa uno de sus promotores, entre finales del siglo XIX e inicios del XX. Se desconoce la identidad del arquitecto, el maestro de obras y el cantero que participaron en los proyectos que aquí se presentan, pero quedan expuestas las características de los edificios vinculados con este comerciante de productos de esparto cuya profesión se desarrolló parcialmente en Cataluña.

El artículo aborda el edificio industrial de "La Casa de les Persianes", cuya fachada evocaba la arquitectura califal cordobesa en su mayor parte. Originalmente, este taller estuvo dedicado a la carpintería, si bien con el transcurso de los años se transformó en taller de hilados y batán para el picado de esparto. Por otro lado, se ha localizado el edificio familiar de Ramón Mas Espinosa en el centro de la localidad. Se trata de una construcción con características historicistas y modernistas, aunque con predominio de los rasgos clásicos y renacentistas en su fachada principal. En esta casa destacan los elementos de rejería de hierro, un mirador de madera en la fachada trasera del edificio, y un lucernario realizado con hierro y cristal evocando arquitecturas orientales. También conocemos el panteón familiar situado en el cementerio municipal, construido en estilo ecléctico.

Para este estudio fue necesaria la consulta de documentación en los archivos parroquial y municipal, otros documentos privados, revistas locales, así como alguna entrevista oral. Quedan planteadas interrogantes que permitirán nuevas investigaciones sobre un tema local desconocido.

Palabras clave: Promotor, Historicismo, Eclecticismo, Arquitectura neo-árabe, Cantería; Panteón

ABSTRACT

This communication is an approach to the introduction of the historicist and modernist architecture in the town of Crevillent where Ramón Mas Espinosa was one of this promoters, since the late nineteenth century to early twentieth centuries. The identity of the architect, master builder and stonemason who participated in the projects presented here is unknown, but are exposed the features of the buildings linked with this merchant esparto whose career was partly developed in Catalonia.

The article is related to the industrial building "La Casa de les Persianes" whose facade recalls the Cordoba Caliphate mostly architecture. Originally, this workshop was dedicated to woodworking, although over the years it became fulling workshop for yarn and chopped esparto. On the other hand, it has located the family Ramón Mas Espinosa building in the heart of the town. This is a building with historicist and modernist features, but the majority of classical and Renaissance features on the main facade. In this house there are elements of wrought iron, a wooden viewpoint in the back of the building, and a skylight made of iron and glass evoking oriental architecture. We also know the family vault located in the local cemetery, built in eclectic style.

For this study was necessary consultation documentation in the parish and municipal archives, other private documents, local magazines, as well as some oral interview. Are raised questions that will allow new research on a topic unknown locally.

keywords: Promoter; Historicism; Eclecticism; Neo-arabic architecture; Stonework; Pantheon

1. BREVE SEMBLANZA SOBRE RAMÓN MAS ESPINOSA

Ramón Mas Espinosa nació el 5 de noviembre de 1834[1], contrayendo matrimonio en 1857 con María Quesada Candela, ambos de Crevillent[2]. La documentación parroquial les atribuye, respectivamente, las profesiones de "esterero" y de "labrador"$_{(sic)}$; denominaciones alusivas a vendedor de esteras y propietaria de tierras. El primero, como tantos crevillentinos durante siglos en otros lugares de España, siendo Cataluña uno de los destinos de la emigración durante el siglo XIX (Gozálvez, 1983, 102, 130); mientras que a María no se la cita como "jornalera" (asalariada). Desconocemos si Ramón tuvo otra ocupación a lo largo de su vida, pero consta que al fallecer el 23 de agosto de 1919 se le hizo "entierro de primera, doble"[3] , evidenciándose así su nivel socioeconómico. En ese sentido, su vínculo con el inicio del Modernismo en Crevillent se sitúa en *"La Casa de les Persianes"*, edificio industrial cuya construcción iba a concluir en 1889, según informó la publicación local "Centro de la Unión" en su nº XV de ese año (Sempere, 1993, 144-145). Si bien hay que indicar que dicha referencia era un tanto confusa ya que empleaba la expresión "está construyendo" referida a Ramón Mas Espinosa y que el edificio "se halla dirigido" por Julio Gallardo Cortés. En cualquier caso, la fachada de la instalación, con estilo historicista neoárabe, tal vez estuvo inspirada en las relaciones de sus artífices –Ramón Mas y Julio Gallardo– con Cataluña; siendo este último el yerno de Ramón tras casar con María Mas Quesada, tarraconense de nacimiento. La propiedad del inmueble perteneció a dicho matrimonio (Mas, 2010, 138-139; Mas, 2013, 225-227; Mas, 2014, 146-147). Por los testimonios de Silvio Mas Mas –biznieto de Ramón Mas Espinosa– sabemos que éste y otros familiares estaban vinculados con la empresa conocida popularmente como "La Fábrica Gran", poseyendo tiendas en Barcelona y Tarragona[4]. Al respecto, por la revista "Centro de la Unión", nº XI, de 1889 (y otros ejemplares) sabemos que el lugar de subscripción a la misma en Barcelona era el establecimiento de "esterería" ubicado en la C/ Rambla de los Estudios, nº 8; regentado por Augusto Mas y Quesada (pariente de Ramón Mas Espinosa)[5]. Otro dato interesante es que en febrero de 1896 Ramón Mas Espinosa fue presidente de la primera Junta Administrativa del Cementerio Neutro de Crevillent[6] ; y a quien –a partir de octubre de 1901– es concedido por el Gobierno Civil de la Provincia de Alicante y el Ayuntamiento de Crevillente el permiso para el traslado de los restos mortales de su hija Trinidad (fallecida en 1886) desde el cementerio viejo al panteón familiar en el nuevo. Panteón que se citará al final de este artículo.

Aunque permanecen en el anonimato el arquitecto, el maestro de obras y el taller de cantería que participaron en *"La Casa de les Persianes"* (Mas, 2010, 138; Mas, 2013, 225; Mas, 2014, 147), conocemos que entre 1893 y 1895 fue el taller carpintero de la sociedad "Mas y Poveda", donde se elaboraron persianas de madera, hilaturas, y funcionó como batán[7] . Durante el siglo XX –con los descendientes Julio Gallardo Mas y Julio Gallardo Aznar– sería batán de picado de esparto y taller de espartería hasta 1968 –aproximadamente–, al extinguirse la sociedad "Gallardo y Compañía, S. L.", conformada entre Julio Gallardo Aznar y Francisco Llopis Candela (Mas, 2010,143-150; Mas, 2013, 225; Mas, 2014, 147). Otro tanto sucede con respecto a las demás obras que se exponen en esta comunicación.

2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ANÁLISIS DE TRES EDIFICIOS SEÑEROS

*"La Casa de les Persianes"*estuvo ubicada en la periferia sur del núcleo urbano y caracterizada por su fachada, levantada en sillería al modo de la arquitectura califal e "inmortalizada" por la fotografía de Juan Agustín Ramos [8] (Figura 1). Concretamente se situó en la confluencia de las actuales *Avda*. de *Sant Vicent Ferrer* con C/ Óscar Esplà, (coordenadas: N= 38º14´42´´/ O= 000º 48´35´´). No se conocen antecedentes estilísticos neo-árabes sobre arquitectura industrial en la provincia de Alicante; de ahí que estemos, si no ante el primero, sí ante uno de los ejemplos pioneros. En la elección del estilo influyó la moda historicista de la segunda mitad del siglo XIX, puede que conocida por las relaciones de sus promotores con Tarragona y Barcelona y mediante episodios como la Exposición Universal de Barcelona (1888), donde hubo pabellones con estilo neo-árabe (califal cordobés) representando a las provincias de Alicante y Sevilla, caracterizados por accesos monumentales y naves laterales con arquerías de herradura repetidas, en entornos ajardinados o periféricos; denotando poderío económico. Quizá

Figura 1. *"La Casa de les Persianes"* hacia los años 1950-60. Autor foto: Juan Agustín Ramos (Crevillent, 1916-1972).

también se buscó una sintonía con el antiguo casco urbano, de apariencia "morisca" (Mas, 2010, 139-141; Mas, 2013, 225, 227-228; Mas, 2014, 146-147). No obstante, también contó con elementos decorativos de la arquitectura neo-gótica e innovaciones constructivas de finales del siglo XIX, constituyendo un eclecticismo habitual en la arquitectura historicista:

El cuerpo de acceso era torreado con arco de entrada trilobulado; sobre el mismo, dos arcos de herradura geminados, con las barandillas abalaustradas en bajorrelieve. Arquerías de herradura y barandales repetidos en las naves laterales, apoyando parcialmente sobre un basamento de doble hilada de sillería para salvar el desnivel del terreno. Además, se observan el arco trilobulado de acceso, las cenefas semicirculares imitando los modelos góticos y los antepechos abalaustrados renacentistas-barrocos. Si bien debe indicarse que en la arquitectura historicista alicantina fueron frecuentes los basamentos en bloques pétreos, los arcos trilobulados, el uso de la teja plana y el lucernario, etc. (Mas, 2010, 140-141; Mas, 2013, 229; Mas, 2014, 147-148, 150).

Entre 1977-1978 *"La Casa de les Persianes"* fue derribada y parte de la fachada se emplazó en el *Parc Nou Municipal* (Mas, 2010,150-151; Mas, 2013, 228-229, 230-232; Mas, 2014, 147-148, 150-154) coordenadas (N= 38º14´56´´/ O= 000º48´14´´), entre cuyos vestigios observamos varios detalles de interés (Figura 2): Por ejemplo, existen algunos elementos de cantería cuyas dimensiones son compatibles con la métrica califal (codos *ma´muní* y *rassasí*). De confirmarse más adelante éstos y otros vínculos con la arquitectura hispanomusulmana, la obra superaría la mera imitación ornamental conseguida a través de edificios históricos presentes en dicho legado arquitectónico.

Actualmente subsiste una hilada de cinco antepechos abalaustrados colocados anómalamente respecto al diseño original sobre el paramento lateral derecho, ya que pertenecieron a arcadas desaparecidas durante la demolición de *"La Casa de les Persianes"*. También hoy existe una sola hilada de sillares de las dos que conformaban el basamento original (Mas, 2010, 231-232; Mas, 2013, 227; Mas, 2014, 154-155). Aunque nos interesa otro detalle: entre las cenefas o líneas de impostas que delimitan horizontalmente los cuerpos, compuestas por motivos semicirculares rematados hacia abajo al modo de puntas de flecha, existe la excepción de una

Figura 2. Restos de la fachada neo-árabe en el Parc Nou. Se indican los antepechos descontextualizados (Foto: 2014).

punta más alargada y rematada con tres aristas, situada sobre las ventanas geminadas del cuerpo de acceso (Figuras 2 y 3a). Pues bien, similares ornamentos a éste último los hallamos en dos panteones del cementerio (Figura 10c-d), aunque configurando rasgos antropomorfos. Este aspecto puede indicar una misma autoría de estas obras por parte de un taller cantero, tal vez local.

En dicho paramento se también se observa, respecto a la obra original, una inversión del aparejo vertical de sillarejos dispuestos a modo de soga y tizón. Por otro lado, aunque la unión de sillares original fuera mediante mortero de cal, en las juntas de las arcadas y antepechos existieron anclajes metálicos, usualmente grapas introducidas en entalladuras que luego eran rellenadas con mortero (Figuras 3b y 4b-c). En otros casos eran pernos y placas de anclaje (Figura 4a), también usados en cantería (Warland, 1953; 77-80, 88). Los anclajes detectados fueron colocados a partir de 1977-78, aunque de manera no siempre afortunada (Figura 3a).

En cuanto al cantón conservado en la fachada, se han localizado paralelos en dos casas antiguas situadas entre la C/ *Estanc* (Estanco), nº 2 y c/ *Sant Roc* (San Roque) (N= 38º14´53´´ / O= 000º48´34´´) (Figura 5a-c), o en la "Fábrica Gran"; sin poder precisar más detalles por ahora.

La casa familiar de Ramón Mas Espinosa se localiza junto a la Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de Belén. Actualmente es propiedad de Silvio Mas Mas (Crevillent, 1934). Conserva las antiguas numeraciones en la fachada principal (Nº 8 y 9), abierta a la *Plaça de la Constitució*: (N= 38º14´56´´ / O= 000º48´31´´), siendo su longitud de 7,93 m. (Figura 6a-c).

Su edificación debió acontecer entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, destacando entre el paisaje urbano tradicional, donde –a partir de los años 40 del siglo XIX– se tendió a elevar la altura de los edificios hasta una tercera planta, cuando aún fueron habituales dos plantas hasta pasados los años 1920 (Gozálvez, 1983, 37-38).

Esta casa comparte algunos diseños, decoraciones y materiales constructivos característicos del Modernismo. No obstante, los materiales modestos y tradicionales empleados (piedra, cal, yeso y madera) aportan singularidad a las obras citadas en este artículo. Bien es verdad que el uso de teja plana para el tejado, el hierro para

Figura 3 a-b. Grapas en los arcos geminados y entre los antepechos descontextualizados (Fotos: 2011).

Figura 4a-c. Pernos, placa de anclaje y grapas en las entalladuras de los antepechos y los arcos de herradura.

Figura 5a-c. Tipos de cantones en "La Casa de les Persianes", C/ Estanc y C/ Estanc-Blasco Ibáñez, respectivamente.

Figura 6a-c. Indicación de la casa de Ramón Mas Espinosa (Revista Semana Santa, 1935) y estado actual.

Figura 7a-b. Composición de la fachada en la planta baja de la casa. Los óculos pertenecen a la bodega subterránea.

las balconadas, o el lucernario de hierro y cristal contrastan con la estructura realizada en mampostería y los forjados construidos con vigas de madera, materiales éstos cercanos, baratos y fáciles de trabajar, como ocurriera con la piedra de la cantera de "L´Almoexa" al construir *"La Casa de les Persianes"* (Mas, 2010, 141-142; Mas, 2013, 230-232). No se descarta que algunos elementos de carpintería de la casa procedieran de este taller carpintero de la década de los años 90 del siglo XIX.

Estructuralmente, la casa cuenta con tres plantas remarcadas en su fachada principal: En la planta baja la puerta de acceso está acompañada por ventanas de medio punto, destacando en las tres claves las iniciales R M E, correspondientes al nombre de Ramón Mas Espinosa. Aquí, la fachada fue realizada esencialmente en cantería, observándose la máxima decoración geométrica y vegetal, de probable inspiración clásica y oriental, cuando no renacentista. Así, el paramento almohadillado se estrecha a media altura adoptando forma de semicolumnas en bajorrelieve y disposición a soga y tizón de los bloques. Bajo las ventanas y entre las ménsulas de la primera balconada éstos muestran morfo-

Figura 8a. Detalles arquitectónicos y ornamentales de la fachada en las dos plantas superiores de la casa.

Figura 8b. Detalles arquitectónicos y ornamentales de la fachada en las dos plantas superiores de la casa.

logías diamantinas o prismáticas al modo de los palacios renacentistas enmarcadas entre rectángulos. También destacan los guardapersianas o salvapersianas de madera, con decoración geométrica recortada y calada, al modo –por ejemplo– de los muebles murcianos de la segunda mitad del siglo XIX o el primer tercio del XX (Jorge, 1967, 82-83) (Jorge, 1982; 15-18, 20-22, 25-27) (Figura 7a-b). Delimitando ambos flancos de la fachada, la decoración vegetal se repite con hojas de tipo modernista, coexistiendo con flores de loto evocadoras de modelos egipcios y menos pronunciadas; si bien otras recuerdan el repertorio medieval, con mayor relieve. Mientras, los motivos vegetales de relleno conforman una decoración profusa y minuciosa a la vez; como ocurre bajo la balconada del primer piso, donde las hojas trepanadas y las rosas en altorrelieve evocan el Renacimiento. Además, en las ménsulas que sustentan esta balconada existen unas aparentes espigas entrelazadas con posibles rollos de papiro, al modo de la iconografía clásica.

En la base de la fachada dos óculos ovalados dotan de ventilación a la bodega. Sus rejas asemejan ruedas de carro, con radios partiendo

Figura 9a-c. Panorámica y detalles del mirador situado en la C/ Peine, nº 3; y lucernario visible desde la C/ Santa Ana.

del centro. Según Silvio Mas, esta bodega posee dos arcos de sillería, los muros de mampostería enlucidos en yeso, y la solería con losas de piedra (contrastando con los suelos de las plantas superiores donde son de baldosín hidráulico). Pisos superiores cuyos muros y fachada fueron realizados en mampostería trabada con mortero de cal y revestidos con yeso; alternando con la decoración, bien tallada en piedra, o bien realizada sobre soportes cerámicos, siendo ésta una cuestión pendiente de verificar. En cualquier caso, la tendencia ornamental se repite en estas plantas, enmarcando los ventanales que abren a las balconadas con pilastras en altorrelieve, con basas salientes y rematadas por hojas ahuecadas sobre capiteles cuadrados en los cuales destacan unas rosas (Figura 8a-b).

En el primer piso decoran los dinteles sobre las ventanas la flor de lis medieval, aunque enmarcada en volutas y relieves vegetales. Sin embargo, en el segundo, la decoración vegetal sobre las ventanas evoca la técnica del trépano de época clásica. Las pilastras que enmarcan a éstas constan de capiteles rectangulares y lisos al modo egipcio, pero con rosas centrales. En definitiva: se alcanza el eclecticismo por la variedad compositiva y de registros decorativos históricos que evocan diferentes épocas y culturas.

Finalmente, esta fachada remata con dos frisos: uno en el cual se suceden las rosas con apariencia geométrica, y otro –superior– caracterizado por una sucesión de prismas que volveremos a ver en el panteón familiar de Ramón Mas, conservado en el cementerio municipal.

En cambio, la fachada trasera abre a la C/ Peine, nº 3 (N= 38º14´53´´ / O= 000º48´33´´). Su longitud es de 10,18 m. En ella destaca un mirador de madera subdividido en tres cuerpos con sus ventanas y antepechos abalaustrados combinando el chapado con láminas de madera con la forja metálica (Figura 9a-b). Remata un lucernario de reminiscencias japonesas, como muestra de eclecticismo y tan frecuente en el Modernismo barcelonés (Almazán, 1998, 3). Se trata de una doble estructura de hierro y acristalada, a cuatro aguas. El cuerpo superior es troncopiramidal con los flancos curvos abiertos en ala. Acota el lucernario otra balaustrada de hierro decorada al modo común en los balcones de la casa (Figura 9c).

El cementerio "Nuestra Señora de los Dolores" (1885-1889) (Gozálvez, 1983, 36-37) alberga en su flanco E el panteón familiar de Ramón Mas Espinosa (N= 38º14´14´´ / O: 000º49´4´´). También desconocemos su autoría, aunque –como vimos al inicio de la comunicación– ya existía en 1901. Este panteón (al que corresponde la numeración antigua Nº 46-44 y los actuales Nº 362-364 en la C/ Numeración Nueva), está construido en mampostería; excepto la fachada labrada en calcarenita, cuya anchura aproximada es de 3,25 m. En la puerta alanceada, la decoración es ecléctica-modernista, distribuyéndose alrededor mediante líneas en zig-zag. Por otro lado, unas aparentes pilastras que la flanquean a modo de cordones verticales, en cuyo interior hallamos –de nuevo– motivos diamantinos enmarcados y rosas. En el friso, las figuras prismá-

ticas que también vimos en la fachada de sillería y los salvapersianas de madera del domicilio de Ramón Mas Espinosa (Figura 10a-b). El frontón que lo corona tiende a troncopiramidal, estando flanqueado por dos volutas y dos pináculos troncocónicos, así como rematado por una cruz sobre pedestal con escotadura en el brazo superior. En el frontón consta la leyenda: "Panteón de D. Ramón Mas Espinosa". Por detrás de éste existe una cúpula de media naranja en cuyo tambor se abren vanos rectangulares.

Finalmente, conviene traer a colación el hecho de que se han detectado algunas decoraciones talladas en piedra alusivas a rostros humanos esquematizados en los frontones de dos panteones ubicados en los flancos O y E, propiedades de Manuel Penalva y Manuel Martínez Lledó (Calles con nueva numeración: Nº 139-142 y Nº 325-326) (Figura 10c-d). Estos motivos podrían estar vinculadosa los aludidos en las páginas anteriores, cuando se hacía referencia a las cenefas semicirculares rematadas con elementos apuntados con una o varias aristas; si bien, en los casos que ahora nos ocupan evocarían más bien las figuras nasales. De cualquier modo, este detalle ornamental nos permite plantear, otra vez, la existencia de un taller cantero local partícipe en estas obras expuestas en la comunicación y otras de la localidad.

3. CONCLUSIONES

Esta comunicación supone una pequeña contribución al conocimiento sobre el origen del Modernismo al sur de la provincia de Alicante, a través del caso local de Crevillent y la figura de Ramón Mas Espinosa. Obviamente, quedan abiertos diversos interrogantes; sin embargo, aunque se desconocen las autorías de las obras comentadas, algunos detalles apuntan a la participación de un mismo arquitecto, maestro cantero, etc. en varias de las obras expuestas. También conviene resaltar la perduración de técnicas constructivas y materiales de construcción tradicionales, como muestra de una etapa de transición lenta hacia las nuevas modas y técnicas arquitectónicas que ya se estaban dando en ciudades más importantes.

Por último, resta mostrar el agradecimiento a cuantas personas colaboraron en la labor de investigación, tanto para este artículo[9] como en otros anteriormente publicados.

Figura 10a-b. Detalles de la portada en el panteón de Ramón Mas Espinosa: Resaltan los motivos prismáticos. Figura 10c-d. Rostros esquematizados en los frontones de los panteones de Manuel Penalva y Manuel Martínez Lledó.

NOTAS

1—Archivo Parroquial de Nuestra Señora de Belén (A.P.N.S.B.): Libro de Bautismos , 33 (1830-1836), fol. 127r.

2 —A.P.N.S.B.: Libro de Matrimonios, 12 (1855-1862), fol. 230 r.

3 —A.P.N.S.B.: Libro de Defunciones, 21 (1917-1919), fol. 97r.

4—Silvio Mas Mas (Crevillent, 1934). Las conversaciones han tenido lugar en agosto de 2016.

5 —Revista "Centro de la Unión –Revista Quincenal de Literatura, Ciencias y Noticias–", XI (15 Agosto, 1889), ("Sección de Anuncios"). s/p.

6 —A.M.C.: "Libros de Acuerdos de la Junta de Administración del Cementerio" / "Expedientes de traslado de restos mortales". Carpeta Nº 1998/2. Fecha: 1890-1902, (s/f).

7 —Archivo Municipal de Crevillent (A.M.C.): "Matrículas, 1887-1897". Carpeta Nº 1796/9, Sección: Rentas y Exacciones (Padrones Contribución Industrial), (s/f). Archivo Municipal de Crevillent (A.M.C.): "Matrículas, 1887-1897". Carpeta 1796/9, Sección: Rentas y Exacciones (Padrones Contribución Industrial), (s/f).

8—Fotografía facilitada por Juan José Agustín Mas. Prohibida la reproducción total o parcial de esta imagen sin autorización (Ley 22/1987 de Propiedad Intelectual). Para más información: juanjagustin@hotmail.es.

9— Mi agradecimiento a los colaboradores en este artículo: Bibiana Candela Oliver (A. M. C.), Bienvenido Mas Ontenient, Juan José Agustín Mas, Salvador Puig Fuentes, Silvio Mas Mas y sus parientes Eugenio y Silvio Mas Mas (Estanco nº 1, ubicado en C/ Peine, nº 1).

BIBLIOGRAFÍA

Almazán V.D. (1998). "El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xauradó (1872-1933)". En XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Universidad de Oviedo, pp. 41-50.

Anónimo (Foto: Álvarez Alzaga). (1935). ¡El abrazo!. En Crevillente, Semana Santa, 2, p. 14.

Hernando J. (2004). Arquitectura en España, 1770-1900. Ediciones Cátedra. Madrid, pp. 231-270.

Jorge M. (1967). Museo de la Huerta (Museo Etnológico de la Huerta. Alcantarilla, Murcia). Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Madrid.

Jorge M. (1982). El mueble popular de Murcia (1866-1933). (Consideraciones acerca de su entidad estética y funcional). (2ª edición). Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Mas B. (2010). "Els Julio Gallardo i els Francisco Llopis: la concurrencia de dues famílies d´esparters a l´antiga Casa de les Persianes de Crevillent". Revista del Vinalopó, 13, pp. 137-153.

Mas B. (2013). "La Casa de les Persianes de Crevillent (Alicante), un ejemplo de arquitectura industrial de éstética historicista neo-árabe". En Actas XII Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 2011. Centro de Estudios Mudéjares (Instituto de Estudios Turolenses). Zaragoza, pp. 225-234.

Mas B. (2014). "La fachada neo-árabe de <<La Casa de les Persianes>> de Crevillent (Alicante): el incierto devenir de un patrimonio arquitectónico industrial". En Actas III Jornadas de Patrimonio Industrial Activo. Murcia, 2013. Asociación Llámpara –Patrimonio Industrial Activo (Jóvenes Vinculados al Patrimonio Industrial)–; Universidad de Murcia; Universidad a Distancia de Madrid. Madrid, pp. 146-158. http://patindustrial.blogspot.com.es/2014/12/actas-de-las-iii- jornadas de-patrimonio.html.

Sempere E. (1993). "Hace 100 años. Crevillente y su vida cotidiana a través de la prensa local". En Moros y Cristianos. Fiestas Patronales, Crevillent; pp. 144-146.

Gozálvez V. (1983). Crevillente. Estudio Urbano, Demográfico e Industrial. Ayuntamiento de Crevillente-Universidad de Alicante.

Warland E. G. (1953). Cantería de edificación (Información y normas sobre el uso adecuado de la piedra y de los métodos a adoptar en su aplicación a la construcción moderna). Editorial Reverté, S. A. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MIGUEL DÍAZ SPOTTORNO Y LA INFLUENCIA DEL JAPONISMO EN EL MODERNISMO DE LA REGIÓN DE MURCIA

MIGUEL DIAZ SPOTTORNO AND THE *JAPANISM* INFLUENCE OF MODERNISM IN THE REGION OF MURCIA

Juan García Sandoval, María José Madrid Balanza, Olga Rodríguez Pomares

Juan García Sandoval, Consejería de Cultura y Portavacía de la R. de Murcia, juangarciasandoval@gmail.com
María José Madrid Balanza, Universidad de Murcia, mariajosemadridbalanza@gmail.com
Olga Concepción Rodríguez Pomares, Universidad de Murcia, olgaiarte@hotmail.com

RESUMEN

El japonismo, es como se denomina el impacto y la huella que dejó el arte japonés, tanto en el Art Nouveau y en el modernismo, como en otros movimientos y corrientes artísticas, donde tuvo una influencia directa en el descubrimiento de nuevos caminos estéticos para las artes de finales del siglo XIX, y las primeras décadas del siglo XX.
Miguel Díaz Spottorno (1870-1949), es el artista que muestra la mayor afinidad a la estética oriental en la Región de Murcia. Persona ligada a la Velada Marítima de Cartagena, donde diseñó y construyó embarcaciones, destaca la realización de la "salita japonesa" de la Casa Dorda en Cartagena, con escenas pintadas inspiradas en las estampas japonesas, con el género artístico conocido como Ukiyo-e, que influyó de forma determinante en muchos artistas, tanto en la temática, como en el tratamiento del dibujo y la línea.

Palabras clave: Japonismo, modernismo, pintura, Cartagena, Ukiyo-e, Díaz Spottorno

ABSTRACT

Japanism, is the name given the impact and the mark left by Japanese art, both Art Nouveau and Modernism, as in other movements and tendencies, where it had a direct influence on the discovery of new aesthetic paths for arts of the late nineteenth century and early twentieth century. Miguel Diaz Spottorno (1870-1949), is the artist who shows the greatest affinity oriental aesthetics in the Region of Murcia. Person linked to the Velada Marítima of Cartagena, where he designed and built vessels, highlights the realization of the "Japanese parlor" of the Dorda House in Cartagena, with painted scenes inspired by Japanese prints, with the artistic genre known as ukiyo-e which decisively influenced many artists, both in the subject, and treatment and line drawing.

keywords: Japonism, modernism, painting, Cartagena, Ukiyo-e, Díaz Spottorno, Díaz Spottorno

1. INTRODUCCIÓN AL JAPONISMO

La seducción de China, Japón y Corea, que agrupamos bajo el término de Extremo Oriente, en Occidente, y el intercambio artístico, es un acontecimiento importante. Desde la llegada a Europa de manufacturas y arte producido, desde el siglo XVI, la presencia ibérica en Filipinas, China y Japón elevó a lusos y españoles a una posición excepcional, en las relaciones entre Europa y Asía. La influencia en los lenguajes ornamentales de estas importaciones, es lo que se viene denominando Chinoiseire y que florece en Europa en los siglos XVII y XVIII. Centrado en el encanto de lo exótico y el entusiasmo por las rarezas, las obras de arte oriental se exhibían en vitrinas de las casas nobles como símbolo de poder o como curiosidad.

El término japonismo[1] se utiliza para designar y/o denominar la influencia del arte japonés en el arte occidental. El origen de la expresión es discutido, para algunos fue acuñado por Charles Boudelaire (1821-1867), para otros fue ideado en el último tercio por el crítico de arte Philippe Burty (1830-1890),

Figura 1. Alzado de todo el conjunto de la Salita Japonesa

mientras que otros investigadores sostienen que Émilie Zola (1840-1902) fue el primero en emplearlo para designar la moda de lo japonés. El término es importante, ya que se utiliza en un momento acotado en el arte, que se identifica con las corrientes artísticas europeas desarrolladas antes de las vanguardias, en el último tercio del siglo XIX, hasta los primeros años del siglo XX.

En el siglo XIX, la influencia de Japón sobre el arte occidental fue decisiva, viene determinada por el periodo de restauración Meiji (1868-1912), que acaba con el aislamiento y abre por primera vez sus puertos al comercio exterior. Comienzan de forma regular las importaciones con Occidente, momento que Japón acaba con un largo periodo de aislamiento nacional desde 1624, donde fue prohibida la llegada de barcos españoles, únicamente Holanda fue autorizada para mantener una mínima conexión con el archipiélago durante los siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX. Dentro de los productos importados desde 1680 destacan las fotografías y las técnicas de impresión, a su vez, las láminas Ukiyo-e y la cerámica japonesa, seguidos con el paso del tiempo, por los tejidos japoneses, bronces y esmaltes entre otros.

1.1. EL UKIYO-E Y SU INFLUENCIA EN EL MODERNISMO

El Ukiyo-e, son estampas xilográficas japonesas que se convirtieron en fuente de inspiración para muchos pintores, comenzando por los impresionistas, continuando con los postimpresionistas y modernistas de finales del siglo XIX, y por último para los cubistas de comienzos del siglo XX, todos ellos interesados por la asimetría y la irregularidad del arte japonés. Se vieron especialmente sorprendidos por la falta de perspectiva, la luz sin sombras, las áreas planas de colores vibrantes, la libertad de composición al colocar los personajes descentrados, organizados en ejes diagonales bajos y al fondo, en su mayor parte. Este tipo de estampa xilográfica era una manifestación popular relacionada claramente con el mundo de la burguesía, realizadas mediante la impresión gráfica, lo que permitía su reproducción masiva, anulando el gran arte tradicional japonés de obra individual, relacionado con el mundo aristocrático y oficial de las escuelas de pintura tradicional, y es en ese ámbito donde toma auge la estampa, al igual y en contraposición, como frente a la literatura tradicional surge el género humorístico, frente al No teatro elitista surge el kabuki y el teatro de marionetas, frente a los códigos del guerrero samurái, las barracas de los luchadores de sumo, entre otros.

El Ukiyo-e es una manifestación popular que representa el mundo burgués y que se populariza con el nuevo Japón de la segunda mitad del siglo XIX y del mundo flotante de las grandes ciudades, a veces banal, frívolo e inconsciente. Es la manifestación por excelencia del nuevo panorama urbano, frente al refinamiento tradicional, al mismo tiempo el arte del Ukiyo-e es una reproducción espiritual del realismo y la naturalidad de la vida cotidiana, una interacción con la naturaleza y la fantasía llena de vida. Las estampas son ofrecidas a modo de postales, de souvenir, son instantáneas que se convierten en un medio de comunicación que informa acerca de los aspectos de la vida en las ciudades como Edo y Osaka y, de forma especial, de sus protagonistas, del mundo del teatro y los actores, de las cortesanas y de las bellas mujeres, de los parajes que rodean la ciudad o aquellos más alejados.

El arte y la artesanía japonesa, fue una de las principales atracciones de la Exposición Universal de Londres de 1862, que surge como deseo en el Japón del Periodo Meiji de internacionalizar la cultura, y que le llevó a participar en diversas ediciones, ofreciendo en ellas ejemplos muy representativos de su gran arte. En 1867 se presentó en París, una muestra de artes japonesas y de excelentes

Figura 2. Alzado 1.

artes aplicadas con una inmediata repercusión en la industria europea, igualmente en las siguientes exposiciones como la de Viena en 1873 y, posteriormente, en la de París de 1878 y 1889, se fortalece contemplándose como definitiva introducción, hasta que en 1900 se consolida con la construcción del Pabellón Imperial y una retrospectiva del Japón, y en el Salón de Otoño de 1905.

París, como capital del arte de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, se constituye como el centro difusor de la influencia del japonismo y como inspiración para el arte de los impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y modernistas. La influencia y la divulgación de la cultura japonesa es extraordinaria, por un lado, en las publicaciones y los medios de comunicación, especialmente las revistas ilustradas que acompañan a los textos, con grabados y fotografías, unido a las Exposiciones Universales, antes referidas.

Entre los artistas que tuvieron un contacto inicial con el japonismo, destaca el artista francés Félix Braquemond (1833-1914) y sus obras maestras clásicas del Ukiyo-e. La mayor parte de las estampas que llegaban a Occidente eran obras de artistas japoneses contemporáneos de los años 1860 y 1870, y fue necesario que pasara un tiempo para que se accediera a los grandes maestros de generaciones anteriores. En el último tercio del siglo XIX, en las décadas de 1870-80, los coleccionistas franceses, escritores y críticos de arte, realizaron muchos viajes a Japón, llevando publicaciones sobre la estética nipona y fundamentalmente la creciente proliferación de las estampas. Dentro de esta tónica marchante de arte japonés, residieron en el París de la época personajes destacados como Hayashi Tadamasa junto a Samuel Bing, coleccionista instalado en la ciudad desde 1871 y hombre de negocios; en 1895 funda la galería "L´Art Nouveau", que se convertiría en uno de los centros neurálgicos de la vida parisina. Organizó exposiciones y se encargó de seleccionar las piezas que se mostrarían en las Exposiciones Universales.

La influencia del japonismo, como hemos comentado, se puede observar en las obras de muchos artistas, que da lugar a un maridaje excepcional, como Whistler (1834-1903) que fue uno de los primeros en mostrar con gran sensibilidad cromática todo el repertorio temático. Edouard Manet (1832-1883) presentó en el Salón de París de 1866 su po-

Figura 3. Alzado 2.

lémica obra El Pifamo, donde hace flotar la figura en el fondo neutro, siguiendo lo visto en los grabados japoneses. Entre los impresionistas destacamos a Edgar Degas (1834-1917), para adaptar las escenas cotidianas de las composiciones de Hokusai (1760-1849), destaca Claude Monet (1840-1926), que además de ser un gran coleccionista de grabados, participó activamente en el jardín japonés en su villa de Giverny-sur-Epte, hoy Musée de Claude Monet, cuyo estanque motivó sus Nymphéas. Samuel Bing en 1890, expuso en la Ecole de Beaux-Arts 725 estampas japonesas y 428 libros, el modelo japonés dejó de estimular a pintores aislados y pasó a ser el leitmotiv de toda una generación de artistas de toda Europa. Postimpresionista, como Toulousse-Lautrec (1864-1901), coleccionó arte japonés, conoció las exposiciones de Bing y quedó fascinado, utilizando pinceles y tintas específicas, adelantándose en un expresionismo gestual muy influyente en el mundo del cartelismo y el diseño gráfico. Auguste Rodin (1840-1917) y Van Gogh (1853-1890), poseyeron importantes colecciones de estampas japonesas, este último además de coleccionista, frecuentaba la tienda de Bing con su hermano Theo, poseyó números de la revista de Le Japon Artistique y realizó la portada de la revista París Ilustré dedicado a Japón e inspirada en una estampa. Van Gogh quedó cautivado por la luminiscencia de los colores, el ritmo oscilante de las líneas y de los puntos, la gran expresividad de los contornos simplificadores y la fijación de planos decorativos en la superficie del cuadro. A este elenco de artistas se tendría que unir, entre otros, a: Camille Pissarro (1830-1903), Paul Gauguin (1848-1903), Félix Vallotton (1865-1925), Gustav Klimt (1862-1918) y Henri Matisse (1869-1954)

Figura 4. Alzado 3.

Emilie Gallé (1860-1945), fundador de la Escuela de Nancy, realizó numerosos vasos de vidrio decorados con motivos naturalistas, estilizados y con siluetas curvilíneas, basados en los movimientos japoneses. En Inglaterra, en las artes decorativas influyó decisivamente, con el movimiento reformador Arts and Grafts Movement, que se extendió y revolucionó el diseño en toda Europa. En Londres, comenzaron a proliferar tiendas especializadas en objetos japoneses, como Liberty y The Farmer and Rogers´Oriental Warehouse, y en Estados Unidos, Tiffany donde trabajaron varios artesanos con ellos.

1.2. LA INFLUENCIA DEL JAPONISMO EN ESPAÑA.

París fue el centro difusor del fenómeno del japonismo, y el caso español ocuparía un lugar periférico, aunque de enorme interés fue Barcelona la cual tuvo un gran desarrollo a causa de la industria gráfica y la exposición Universal de 1888, que supuso el contacto directo con objetos artísticos japoneses y donde se empezó a desarrollar un coleccionismo en España vinculado al arte japonés, destacando las colecciones de Santos Munsuri en Madrid, José Palacio en Bilbao o la de Federico Torralba en Zaragoza, entre otras. En el contexto español de los últimos años, la estampa japonesa ha sido objeto de numerosas exposiciones[2], poniendo en valor las colecciones anteriormente referidas.

De la llegada del japonismo a España, destaca Mariano Fortuny (1838-1874), que fue de los primeros en incorporar soluciones estéticas a partir de su propia colección de estampas japonesas, durante la década de 1870. Otros artistas incorporaban objetos nipones en los ambientes burgueses o re-

Figura 5. Alzado 4.

presentaciones de escenas japonesas. Hasta la década de 1880, con Darío de Regoyos y Valdés (1857-1913) y el estudio de colecciones locales de arte japonés, la red de tiendas de arte oriental que contaba Barcelona, con sucursales en otras ciudades de España, facilitó el arte japonés a artistas como Santiago Rusiñol y Prats (1861-1931), Adolfo Guiard (1860-1918), Joaquín Sorolla (1863-1923), Anglada Camarasa (1871-1959). O artistas de la periferia de los núcleos regionales como el vasco Juan Echevarría (1875-1931) que asimiló corrientes europeas, el malagueño Pedro Sáenz y Sáenz (1864-1927) por su gusto por las japonerías o nuestro Miguel Díaz Spottorno (1870-1949).

En el campo de la ilustración se pueden encontrar influencias de la estampa japonesa en las obras de Alexandre de Riquer (1856-1920) y Ramón Casas (1866-1932), entre otros.

2. MIGUEL DÍAZ SPOTTORNO Y EL JAPONISMO EN CARTAGENA

Miguel Díaz Spottorno (Cartagena 1870 – Almería 1949), es el representante del modernismo pictórico en Cartagena y el pintor de la Región de Murcia en cuya obra podemos encontrar la influencia del japonismo. Alcanzó fama por medio de sus caricaturas, que las expuso en el Casino de Cartagena y en otros centros, en las cuales satirizó a toda la sociedad cartagenera de su tiempo. Por otro lado, el nombre de Díaz Spottorno se halla ligado a la Velada Marítima desde 1889 a 1916.

Ralizó numerosos carteles anunciadores de esta y otros festejos; en 1899 ganó el concurso celebrado con motivo de la Feria y Fiestas de 1903, en la colección Aguirre (La Unión). Esta misma colección alberga uno de los cuadros: La salida de Misa (1915).

2.1. LA PARTICIPACIÓN EN LA VELADA MARÍTIMA

Las veladas marítimas dieron comienzo en agosto de1893-1894 y se convirtieron en un desfile acuático de enorme deleite visual. Esta fiesta surge cuando la Feria se traslada a la explanada del muelle y es a partir de 1890 cuando se enriquece el espectáculo con la finalidad de atraer al turismo por lo que a las fiestas se le incorporaron batallas de flores, fuegos artificiales, desfile de carrozas, juegos florales y las veladas marítimas.

El espectáculo consistía en un desfile de barcos engalanados y profusamente iluminados que recorrían la bahía, todo ello acorde a una estética modernista y neorromántica. En el marco de la fiesta existía un concurso de premios, acordes a las normas de participación que aseguraban la presencia oficial. Cada velada tenía siete embarcaciones originales y diferentes entre sí, para lo que los artistas y escenográfos del momento tenían que presentar proyectos que había de ser aprobados por la Junta municipal. Los gastos de la fiesta corrían a cargo del ayuntamiento. Este concurso de embarcaciones se convierte en un elemento fundamental de la Feria, con un deseo intrínseco de superación para mejorar la calidad artística de los participantes y sus proyectos.

Figura 6 y 7. Detalles del techo

Son muchos los artistas que que participaron con sus diseños en la velada marítima, como Wssel de Guimbarda (1833-1907), el arquitecto T. Rico, y pintores como Manuel Iznardo, entre otros. Nuestro pintor Miguel Díaz Spottorno diseñó y construyó muchas de las embarcaciones que participaban en la fiesta, queda constancia de una gran Sombrilla japonesa (1901), consistente en un carruaje forrado de raso verde, un Cisne (1902) y un Palanquín de estética oriental (1909). Las fiestas en estos años contaron con ambientaciones de corte oriental como el pabellón del Casino (1899), que se denominó de estilo japonés. En la velada de 1902, la embarcación anunciadora estaba compuesta por un Dragón que tiraba de una barca, con una torre reloj y adornada con farolillos; en 1905 un Barco Chino realizado por Francisco Requena; en 1896 un Kiosko japonés tirado por cisnes, así como un barco con la proa transformada en cabaña china, y en 1912 la tribuna del jurado era una tienda de estilo japonés. Por otro lado, el puerto de Cartagena igualmente seguía recibiendo las importaciones desde Filipinas como los tibores, lacas, marfiles y perfumes sutiles, por supuesto los mantones de seda fina, procedentes en su mayoría del sur de China. En el caso de los abanicos y los mantones, de tal manera que hoy los consideramos prototipos del tipismo nacional, construido en torno a la mujer andaluza, fueron portadores de estos elementos de la quintaesencia española.

2.2. LA SALA JAPONESA DE LA CASA DORDA [3]

La "Casa Dorda" perteneció a la familia minera del mismo nombre y se ubica en el denominado "Arrabal de San Roque", entre las calles del Carmen y Jabonerías. Esta vivienda se reformó en 1908 según el proyecto realizado por el arquitecto Victor Beltrí (1862-1935), el cual articula la planta de la vivienda en torno a un patio central, al que se añaden otros dos menores, con los que comunican los dormitorios y las cocinas. El patio principal es, según Pérez Rojas, de estilo arábigo español, inspirado en las portadas de la Mezquita de Córdoba y la Aljafería de Zaragoza, sin embargo, las columnillas son de tipo nazarí. Esta misma inspiración islámica también se refleja en el trabajo de su forja, además de la fuente trilobulada que preside el mismo.

En cuanto a la fachada, articulada a lo largo de la planta baja y tres pisos, Pérez Rojas considera que es una de las más barrocas de Beltrí, en la misma línea que los edificios de la Gran Vía de Barcelona, donde destacan sus remates curvos adornados con grandes molduras y abundantes hojas y flores. Uno de los elementos principales del mismo es el balcón principal que parece responder a los deseos del propietario, ya que es idéntico al de la casa Maestre con planos de Marcelino Coquillat y construida por Víctor Beltrí.

Las pinturas se ubicaban en una estancia de la primera planta de la Casa Dorda, denominada Sala Japonesa. Son pinturas decorativas sobre soporte mural, cuyo autor es Díaz Spottorno y están realizadas entre 1908 y 1909, según reza la firma del pintor en su

obra. Se trata de una habitación interior de 7 m², con dos grandes ventanales en el muro norte y dos puertas de acceso en las paredes este y oeste que conectan con el resto de la casa. La superficie de pintura mural es de 18,68 m² aprox.

La estancia estaba policromada en su totalidad a excepción del zócalo. El techo estaba decorado en tono azul plano con motivos decorativos vegetales y garzas. Las paredes se dividían en paneles pintados con escenas independientes a modo de biombos. El zócalo está decorado con cuadros compositivos realizados con secciones de caña –imitando el bambú- separadas por listones de madera. Entre el zócalo y la zona media se dispone una banda horizontal de 18 cm de altura realizada con placas de vidrio con decoración vegetal sobrepintada en fondo azul.

La transición entre las paredes y el techo se resuelve con una cenefa de fondo azul que recorre el perímetro de la habitación, decorada con grullas volando y motivos decorativos en tonos dorados. Sus dimensiones son de 11,45 x 0,65 m. La presencia de la grulla en esta composición no es casual ya que en la cultura japonesa, la grulla se concibe como un ave majestuosa que se asocia con la vida, símbolo de honor, lealtad, buen augurio y longevidad.

Los paneles representan escenas cotidianas inspiradas en las estampas japonesas, que dan sensación de realismo, pero con un sentido decorativo. Unas escenas en las que se representan personajes femeninos paseando en un entorno natural, adornadas con parasoles y abanicos, en compañía de niños jugando, y ofreciendo el té; otras emulan paseos nocturnos en las que aparecen personajes masculinos saludando a un vendedor de farolillos. En todas ellas se le da protagonismo al elemento humano y a sus avatares cotidianos. Destaca en las composiciones, el formato vertical que concede gran repercusión en el espacio y nos muestra otra forma de mirar en la que las escenas se conciben a modo de una ventana donde el espectador se asoma.

Estas pinturas recogen la esencia del japonismo como género, con la exótica utilización de objetos y temas japoneses, especialmente la flora (cerezo en flor y elementos vegetales) y la fauna (grullas, gansos, etc.), vestimentas femeninas (kimonos, abanicos y quitasoles) y decoración en interiores con bambú, con la presencia de la plenitud de la luna y con la rama de árbol como símbolos de la buena suerte. Igualmente, el arquetipo de la imagen japonista es la figura idealizada de a geisha que aparece representada en la mujer con sus vestimentas típicas. Los rostros de las mujeres atractivas se muestran como canon de la mujer moderna, vestidas con floridos kimonos de mangas anchas, en donde se puede apreciar el sincretismo del japonismo con el modernismo al que prestó una concepción de encuadre, nitidez lineal y gusto por los colores planos.

Estas escenas tendríamos que relacionarlas con artistas del siglo XIX como Katsushika Hokusai (1760-1849) o Toyohara Chikanobu (1838-1912) entre otros, en cuyas estampas, llegadas gracias al contacto con Cataluña y París pudo inspirarse Díaz Spottorno. El modernismo pictórico de Díaz Spottorno en este trabajo adoptó varios y diversos recursos decorativos japoneses en sus elegantes ritmos orgánicos, y en gran parte de su repertorio ornamental, como flores y aves.

2.2.1. ARRANQUE[4] DE LAS PINTURAS MURALES DE LA SALA JAPONESA

Las pinturas fueron realizadas con la técnica de "al seco" sobre capa de preparación y revoco seco. Se trata de una técnica pictórica en la que los pigmentos están unidos entre sí y a la capa de preparación o enlucido seco, mediante aglutinantes orgánicos en solución acuosa o emulsión (huevo, caseína, goma arábiga, resina o cola animal). Con esta técnica, la capa pictórica no queda integrada en el enlucido, sino que aparece superpuesta y no sufre proceso de carbonatación como la pintura al fresco. Esta técnica, más sencilla que la del fresco permite pintar sobre revocos ya existentes y se suele emplear en espacios interiores. El muro sobre el que se asienta la pintura decorativa es de ladrillo revestido con dos capas de mortero de naturaleza inorgánica. La primera capa o enfoscado (arricio), iguala la superficie del muro, mientras que la segunda capa o enlucido (intonacco), recibe el color. El conglomerante de ambas se compone, probablemente de yeso-CaSO4-.

El estado de conservación del soporte era bueno, pero las pinturas registraban lagunas y grietas, dejando entrever filtraciones de agua que habían dado lugar a la disgregación de mortero, pérdida de adherencia, suciedad generalizada y lagunas en la superficie pictórica.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 815-824 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 8. Detalles del alzado 2

Con el fin de conservar las pinturas murales se realizó su extracción, que quedaron almacenadas en cajas perfectamente clasificadas y numeradas, pendientes de una segunda fase de restauración que permitiera su recreación en un nuevo espacio. Para ello, se empleó la técnica del strappo, consistente en extraer sólo la superficie pictórica.

Para ello, previamente a la extracción se procedió al registro planimétrico y fotográfico de todo el conjunto, acompañado de una codificación e identificación de piezas acorde a las diferentes zonas compositivas del conjunto. Este inventario previo se completó con la numeración identificativa de las diferentes secciones en las que se organizó la extracción y que se determinaron una vez realizado el calco de toda la superficie pictórica con papel Melinex a escala real para registrar el dibujo original y elaborar el mapa de diagnosis. Así pues, una vez realizada esta documentación previa se realizaron pruebas previas para determinar la adherencia y la estabilidad de la película pictórica. Se limpió la superficie y se pre-consolidaron los desprendimientos de película pictórica con cola animal en baja concentración. También se eliminaron los elementos metálicos con medios mecánicos.

Para llevar a cabo la extracción propiamente dicha se realizaron varios cortes limpios y emplearon diferentes adhesivos y tipos de telas en función de la zona a arrancar. Estas secciones se realizaron en consonancia con el esquema decorativo del conjunto pictórico.

Una vez finalizado el desprendimiento y extendida la capa pictórica sobre una superficie horizontal, se protegió el reverso de aquellas placas que lo requerían con gasa de algodón y resina acrílica, previo a su colocación sobre planchas de poliestireno, material ligero e inerte en el que quedaron agrupadas y guardadas en cajas en los almacenes municipales.

3. CONCLUSIONES

Como ya hemos comentado, la obra de Miguel Díaz Spottorno está influida de una manera notable por el esteticismo japonés presente en la pintura decorativa de la sala japonesa de la Casa Dorda y en muchos de sus trabajos desarrollados en la Velada Marítima. De esta forma, la simbiosis japonismo y modernismo en la obra de Díaz Spottorno lo convirtió en su mejor representante e ingrediente esencial de la modernidad de finales de siglo XIX en la Región de Murcia.

El japonismo de Díaz Spottorno recrea los paraísos y fantasías naturalistas influenciados por las estampas japonesas, que de igual manera influyó en los artistas occidentales. Estos elementos estaban en contraste directo con la tradición artística occidental y fueron asumidos por el modernismo y por los movimientos rupturista del siglo XIX y las vanguardias del siglo XX.

Figura 9. Firma de Spottorno.

NOTAS

1- Las formas de difusión del arte japonés en España se ajustan a la seducción de Extremo Oriente y su influencia, y las fuentes del japonismo en los estudios de Almazán Tomás y Fernández del Campo.

2- De las exposiciones realizadas en los últimos años destaca la comisariada por Ricard Bru i Turull, bajo el título Japonismo. La fascinación por el arte japonés, en el Caixa Forum de Madrid, desde octubre del 2013 a febrero del 2014.

3- La Casa Dorda ha sido rehabilitada por el arquitecto D. Martín Lejárraga. El proyecto de arranque de las pinturas murales de la Sala Japonesa de la Casa Dorda se realizó a petición del propio arquitecto, para lo que contamos con la asistencia de la empresa Gestomur 2000, S. L., adjudicataria de las obras en la Casa Dorda. La actuación se planteó hacia una eficaz preservación de los restos pictóricos.

4 - Los trabajos fueron llevados a cabo por un equipo con una amplia experiencia en este campo de actuación, dando lugar a una metodología válida para este tipo de intervención en Patrimonio. Los trabajos estuvieron dirigidos y realizados conjuntamente por Dª. Raquel Tamayo Colomina, Técnico Superior en Restauración, Dª. Mª José Madrid Balanza, Lcda. en Geografía e Historia, especializada en Historia Antigua y Arqueología y D. Juan García Sandoval, Lcdo. en Historia del Arte. Dentro del equipo se contó con las licenciadas en BB. AA., en la especialidad de restauración, Dª. Inés Olmos García y Dª. Eva Segura Ariño.

BIBLIOGRAFÍA:

Almazán Tomás, D. (2003). "*La Seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo".* En Artigrama, núm 18, pp. 83-106.

Antón I. (2014). "*Las Veladas Marítimas en el Levante español: Alicante y Cartagena. Tradición festiva mediterránea en torno al mar en los siglos XIX y XX*". En Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español. Universidad de Murcia. Murcia, pp. 512-542.

Aragoneses, M. J. (1965): *Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX y XX*. Murcia.

Fernández Del Campo, E. (2001). "*Las fuentes y los lugares del japonismo*". En Anales de Historia del Arte, 11, pp. 329-356.

Madrid Balanza, M.J.; García Sandoval, J. y Tamayo Colomina, R. (2007). *Memoria del arranque de las pinturas murales de la sala japonesa de la Casa Dorda en Cartagena*. Inédita.

Oliver, A. (1952). *Medio siglo de artistas murcianos* (1900-1950). Murcia. pp. 68-69.

Pérez Rojas, F.J. (1986). Cartagena 1874-193: *Transformación urbana y arquitectura*. Murcia. Editora Regional.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA HUELLA DEL MODERNISMO EN ROSARIO, ARGENTINA

THE MODERNISM TRACE IN ROSARIO, ARGENTINA

Laura Beatriz Mallía

Laura Beatriz Mallía, Asociación Cultural Iberoamericana de Baleares, lauramallia@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo es una investigación acerca de los lazos creados entre los emigrantes mallorquines afincados en Rosario y la arquitectura de estilo modernista ,un legado que identifica a la ciudad con una "marca cultural ".

Los aspectos fundamentales son la trayectoria del Arquitecto Francisco Roca Simó quien se trasladó temporalmente a Argentina entre 1909 y 1915 y diseñó seis obras arquitectónicas modernistas y aquellos emigrantes que fundaron la élite mallorquina que le encargó sus edificios en Rosario.

La investigación se basó en el estudio de la emigración mallorquina entre 1880 y 1930 en particular de dos familias de Mallorca a través de fuentes documentales investigadas en Rosario y Mallorca y por otro, la labor constructiva del Arq. Roca Simó en esta ciudad.

Se detectó que el Arquitecto Roca Simó construyó varias obras modernistas en Palma, sin embargo es totalmente ignorado como autor de dichas obras y también como Arquitecto que desarrolló sus proyectos a principios del Siglo XX en dos Continentes : Europa y América.

No existe hasta el momento ningún trabajo sobre la importancia que esta red emigratoria ejerció en el paisaje urbano rosarino a través de su mecenazgo y la marca personal del Arquitecto Roca Simó.

Palabras clave: Emigrantes Mallorquines - Rosario –Modernismo-Mecenas-Francisco Roca Simó

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del estudio de las migraciones hacia Argentina donde se asentó un importante número de mallorquines que dirigieron sus destinos hacia América del Sur entre 1880 y 1930, su llegada a la ciudad de Rosario aún no ha sido estudiada, constituyendo un fenómeno no abordado en el proceso migratorio de Mallorca.

La investigación se propuso un trabajo simultáneo Rosario Mallorca y desde esa perspectiva estableció los mecanismos que intervinieron en la emigración, los vínculos que los emigrados mantuvieron con sus ciudades y pueblos de origen y reconstruyó las relaciones familiares y sociales que establecieron entre sí y con la sociedad receptora a través de fuentes documentales para recobrar sus historias personales en Archivos Civiles y Eclesiásticos, Registros de Asociaciones Españolas ,fuentes orales, Libros de memorias familiares y el Inventario de Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico de Rosario. El estudio de la trayectoria de al-

Figura 1 Fachada Club Español de Rosario.

Figura 2 Hall principal

gunas familias mallorquinas emigrantes establecidas en Rosario y la labor constructiva en esta ciudad del también mallorquín Francisco Roca Simó entre 1909 y 1915 permitió conocer la importancia del Mecenazgo que esta red emigratoria ejerció en el paisaje urbano de la ciudad y la relevancia de este Arquitecto que proyectó los edificios modernistas que identifican a la ciudad como "marca cultural ". La temática de la emigración se abordó a través del desarrollo histórico de este proceso, recuperando la memoria de las trayectorias de vida de los individuos y su vida cotidiana en cada pueblo o ciudad de Mallorca hasta su establecimiento definitivo en Rosario.

Edificio	Ubicación	Inauguración	Uso
Banco escolar	Rioja y Mitre	1912 cc	Comercial
Casa de España	Entre Ríos y Santa Fe	1914	Asociacionsimo
Edificio Remonda Monserrat	Entre Ríos y San Lorenzo	1913 cc	Edificio de Rentas Locales Comerciales
Club Español	Mitre y Sarmiento	1915	Asociacionismo
Palacio Cabanellas	Sarmiento y San Luis	1915	Edificio de Rentas Locales Comerciales
Panadería Confitería La Europea	San Luis y Sarmiento	1913	Comercial

Figura 3 Salón Imperio.

Figura 3 Salón Imperio.

2 .DESARROLLO CONTENIDO

Estos inmigrantes al arribar a su destino final hallaron una población poco numerosa y sin desigualdades sociales que aumentaba día a día con la llegada de otros inmigrantes del Viejo Mundo también en busca de fortuna y ascenso social. Rosario se transformaba en ciudad-puerto, un enlace marítimo permanente con Europa por el que fluyen mercancías, vínculos con el país de origen, lazos culturales, redes parenterales y redes emigratorias. Los mallorquines desplegaron con tenacidad múltiples actividades comerciales y en pocos años crearon empresas que contribuyeron al crecimiento de la ciudad conformando una sólida burguesía mercantil. Estos hombres de negocio que lograban prosperar en pocos años compartían la euforia de ser los Señores de la Nueva Sociedad. Grupos familiares que lograron una enorme influencia y ejercieron el patronazgo en entidades asociativas y de beneficencia desempeñando el rol cultural de la presencia española en Rosario. En esta burguesía mercantil plena de prosperidad, bienestar y riqueza convertida en élite española emergen las figuras de *Juan Cabanellas (1854-1915),Pollensa y Miguel Monserrat (1868-1943),Felanitx* quienes creando grandes empresas mercantiles, fundando Bancos y participando de la vida social, cultural y política de Rosario, consolidaron su patrimonio inmueble con la misión de "edificar " y adoptaron el modernismo como lenguaje simbólico del relato histórico que legitimó la presencia española en Rosario aportando un enorme legado para el futuro.Los miembros de esta élite fueron Mecenas individuales en la obra arquitectónica que Francisco Roca

Figura 5 Casa de España.

Figura 4 El amanecer

Figura 7 Edificio Remonda Monserrat

Figura 8 Banco Escolar

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 825-830 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6 Palacio Cabanellas

Figura 9 La Europea

Figura 10 Mayólicas

Simó diseñó en sus viviendas particulares o Mecenas colectivos en los edificios de las entidades asociativas que ellos mismos fundaron y patrocinaron como espacios de ocio, de reuniones sociales y de negocios. Fue posible conocer la red emigratoria tejida por los mallorquines en Rosario y su funcionamiento tanto en el ámbito individual como colectivo y el papel que desempeñaron como benefactores y filántropos en la creación de entidades asociativas representativas como el Club Español, la Sociedad Española de Socorros Mutuos, la Sociedad Española de Beneficencia y el Hospital Español.El resultado de la articulación de esta red emigratoria son los edificios de Roca Simó cuya obra adquiere una enorme trascendencia por ser considerada como la "mayor expresión del modernismo fuera de España ".

3. CONCLUSIONES

El conocimiento de estas redes emigratorias, su ascenso comercial y social, los vínculos creados entre el lugar de origen y de residen-

cia nos llevaron a conocer las razones por las que este lenguaje arquitectónico modernista se constituyó en símbolo de la nueva burguesía mallorquina inmigrante de Rosario devenidos en Mecenas Arquitectónicos.

Se concluyó que el rol que ejercieron como Mecenas individuales o colectivos y la adopción como forma de expresión del lenguaje simbólico del modernismo fue una estrategia de autoafirmación que les permitió consolidar su prestigio bajo la forma del patronazgo cultural.

Se comprobó que la extensa red emigratoria tendida de Rosario a Mallorca fue esencial en la elección del Arquitecto palmesano Roca Simó para erigir los edificios que afianzarían su bien ganado prestigio.

Esta investigación espera contribuir a nuevos estudios sobre el mecenazgo de los emigrantes mallorquines, la labor profesional del Arquitecto Francisco Roca Simó y el impacto social y cultural que patrocinaron en la ciudad de Rosario.

BIBLIOGRAFIA

Águila, V., Caldo, P., Galassi, G., García, A. (2005). Vivir la cultura como en España pero en Rosario. Notas sobre el proceso de construcción y consagración del Club Español de la ciudad de Rosario. (1882-
1940) Actas del Congreso Argentino de Inmigración. IV Congreso de Historia de los Pueblos
de la Provincia de Santa Fe.

Bejerg , M., Otero, H. (Ed) (1995). Inmigración y redes sociales en la Argentina Moderna. Tandil:
IEHS –CEMLA.

Burke, P. (2009). Formas de hacer historia. Madrid: Alianza.

Cantarellas Camps, C. (1981). La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración.
Palma: Institut d› Estudis Baleàrics.

Chacón Jiménez, F. (1990). Nuevas tendencia de la demografía histórica en España: Las investigaciones sobre historia de la familia. Revista de Demografía Histórica, ISSN 1696-702X, Vol. 9, Nº 2, 1991, págs. 79-98

Chacón Jiménez, F., Irigoyen López, A., De Mesquita Samara, E. y Lozano Armendares, T. (Eds.). (2003)Sin distancias. Familia y tendencias historiográficas en el siglo XX. Universidad de Murcia.

De Grandis, N. (2007). (Ed) Los Españoles en Sociedad. Inmigración, territorio y trama asociativa en Rosario. Rosario. Asociación Española de Socorros Mutuos

García López, J. R. (1992). Las remesas de los emigrantes españoles en América Siglos XIX y XX. Oviedo: Ed Júcar & Archivo de Indianos.

García Sebastiani, M. (2005). La eficacia de las redes y los resultados de los vínculos: las élites de los emigrantes españoles en Argentina (1862-1923) Revista Complutense de Historia de América.31 (147-146).

Gutiérrez, R. (1992). Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica. Madrid: Cátedra. Gutiérrez, R., Gutiérrez Viñales, R. (2000). Historia del Arte Iberoamericano .Barcelona: Lunwerg. (2006) América y España. Imágenes para una historia: independencia e identidad (1805--1925) Madrid. Fundación Mapfre.

Hareven, T. (1995).Historia de la familia y la complejidad del cambio social. Boletín de la Asociación de Demografía histórica XIII, I. (99-149). Imízcoz Beúnza, J, M. (Ed). (2001). Redes familiares y patronazgo. Aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el Antiguo Régimen (S XV-XIX).Universidad País Vasco.

Jofré Cabello, A. (1997). Así emigraron los baleares a la Argentina. Presidencia Gobierno Balear.

Martínez Nespral, Fernando., Méndez, Patricia., Barcina, Florencia., Betti, Rosario., Kornecki, Sylvia;

Procupet, Viviana., Spinetto, Horacio (2006).Ecos del modernismo catalán en el Río de la Plata.
Documento de Trabajo Nº 151, Universidad de Belgrano.
Disponible en la red: http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/151_nespral.pdf

Megías, A. (1996). La formación de una elite de Notables-Dirigentes: Rosario 1860-1890.Rosario.Biblos.

Megías, A., Prieto, A., D`Amelio , R. (Ed). (2010). Ciudad de Rosario. Rosario: Municipalidad de Rosario.

Megías, Alicia. (2010). La formación de la ciudad (pp. 11-53) En: Prieto, A. Ciudad de Rosario
Ed Municipalidad de Rosario.

Megías, A., Prieto, A., Múgica M.L, Martin, M.P. (Ed) Los desafíos de la modernización: Rosario 1880-1930.Rosario: UNR.

Megías, A. (2012).Desarrollo urbano y corrientes inmigratorias en Rosario. Gestación de la burguesía rosarina. Conferencia Fundación Litoral Rosario 18 Octubre 2012.

Romero, J.L. (2001). Latinoamérica, las ciudades y las ideas. Buenos Aires: S XXI.

Sánchez Albornoz, N. (1988). (Ed) Españoles hacia América. La emigración en masa 1880-1930.Madrid: Alianza

Sánchez Alonso, B. (1995).Las causas de la emigración española 1880-1930.Madrid: Alianza.

Seguí Aznar, M. (1975). La arquitectura modernista en Baleares. Palma: Ed Cort (1990). La arquitectura contemporánea en Mallorca. Palma: Colegio de Arquitectos delas Islas Baleares.

Sazatornil Ruiz, L. (Ed). (2007). Arte y mecenazgo indiano Del Cantábrico al Caribe. Gijón. Trea

Serra Busquets, S. (1996). L` Emigració de les Illes Balears a l` Argentina. Mayurga. 2. UIB.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL PATIO ÁRABE DE LA CASA DORDA DE VÍCTOR BELTRÍ Y ROQUETA

THE ARABIC COURTYARD IN THE DORDA HOUSE BY VICTOR BELTRI ROQUETA

David Morral Sáez

David Morral Sáez, Arquitecto Técnico, Ingeniero de Edificación, davidmorral.2010@gmail.com

RESUMEN

El patio árabe de la Casa Dorda, diseño del arquitecto modernista Víctor Beltrí y Roqueta, es uno de los tesoros que nos ha dejado el modernismo en Cartagena.

La Casa Dorda surge de la reforma de unas antiguas viviendas en la Calle del Carmen del centro de la ciudad, promovida por los hermanos Juan Bautista y Francisca Dorda Bofarull, los cuales, en una época de riqueza económica derivada del momento que atravesaba la industria minera, de la cual formaban parte activamente, confiaron al innovador arquitecto un proyecto que reflejara su nivel social y que marcara la diferencia con sus semejantes.

Beltrí, arquitecto modernista de la escuela barcelonesa, realizó para la familia Dorda un proyecto de reforma que dio lugar a una vivienda ecléctica con un patio interior de estilo árabe, el cual es hoy en día uno de los más visitados de la ciudad.

El patio de la Casa Dorda de Beltrí está decorado con inscripciones y motivos árabes similares a los de los monumentos y palacios de este estilo en España, pero tras su estudio pormenorizado encontramos diferencias notables y carencias en el significado de las mismas. Existen en el patio una serie de arcos polilobulados de los que no se ha encontrado ninguno igual en toda la arquitectura árabe, pero sí rasgos en arcos similares.

Se han estudiado en profundidad tanto los arcos como los azulejos y las inscripciones que aparecen en el patio, así como las influencias que tuvo el arquitecto durante su vida llegando a la hipótesis sobre el origen de la inspiración de su diseño

Palabras clave: Patio, árabe, eclecticismo, Dorda, Beltrí

ABSTRACT

The arabic courtyard in the Casa Dorda, modernist design of the architect Victor Beltrí y Roqueta, is one of the treasures left us modernism in Cartagena.

The Casa Dorda stems from the reform of some old houses in the Carmen street downtown, promoted by brothers Juan Bautista and Francisca Dorda Bofarull, which in a time of economic wealth from the moment that crossed the mining industry, which were part actively, they trusted to the innovative architect a project that reflected their social status and make the difference with their peers.

Beltrí, a modernist architect of the Barcelona school, made for the family Dorda a reform project that resulted in an eclectic house with an interior courtyard arabic style, which is today one of the most visited in the city.

The courtyard of the Casa Dorda of Beltrí is decorated with inscriptions and arabic motives similar to those of the monuments and palaces of this style in Spain, but after detailed study found significant differences and gaps in the meaning of them. There in the courtyard a series of polilobulated arches which are not found none equal throughout the arabic architecture, but features in similar arcs.

They have been studied in depth both the arches and tiles and inscriptions on the courtyard as well as the influences that had the architect during his life coming to the hypothesis about the origin of the inspiration for his design.

keywords: Courtyard, arabic, eclecticism, Dorda, Beltri

1. ANTECEDENTES. LOS DORDA, VICTOR BELTRÍ Y LA CASA DORDA

El origen genealógico de la familia Dorda se remonta al primer tercio del siglo XVIII en la localidad tarraconense de Santa Coloma de Queralt. Del matrimonio entre D. Joan Bofarull, de profesión agricultor, y Dª. Caterina Ventalló nació D. Magí Bofarull Ventayols, de profesión droguero. En 1758, D. Magí se casó con Dª. María Carbonell Serra, matrimonio del cual nacería D. Juan Bautista Bofarull Carbonell, que a su vez se casaría con su prima Dª. Joaquina Carbonell Riera, hermana de la primera mujer de su hermano Magí. De este último matrimonio nacería Dª. Carmen Bofarull Carbonell, madre de

Figura 1. Salón árabe del Centro Dertocense o Sociedad el Casino de Tortosa: La Alhambra Tortosina (autor: desconocido, origen: Arxiu Comarcal del Baix Ebre, col·lecció fotogràfica.)

los promotores de la futura Casa Dorda.

Con motivo de la extensión de sus negocios, los hermanos D. José Francisco, D. Magí y D. Juan Bautista Bofarull Carbonell, junto con su abuelo materno D. Jaime Carbonell Canyameres, formaron en 1790 una compañía comercial en Cartagena que se llamaría COMPAÑÍA COMERCIAL HERMANOS BOFARULL CARBONELL.

Por otro lado, llegaría a Cartagena D. Juan Francisco Dorda Lloveras, natural de Mataró y hombre de confianza de la empresa comercial BOFARULL, liderada en aquellos momentos por Joaquín Bofarull i Carbonell, padre de los promotores de la futura Casa Dorda.

D. Juan Francisco Dorda Lloveras pasó en poco tiempo de empleado a socio de la empresa y años más tarde contraería matrimonio con la hermana de sus socios: Dña. Carmen Bofarull Carbonell. De este matrimonio nacerían 9 hijos: D. Joaquín, Dña. Joaquina, Dña. María Jesús, Dña. Dolores, Dña. Gertrudis, Dña. Carmen, D. Francisco, Dña. Francisca y D. Juan Bautista Dorda Bofarull.

Cuando se produjo el despegue de la industria de la minería en La Unión y Cartagena, D. Juan Francisco Dorda Bofarull ya era un hombre distinguido en Cartagena, más tarde diversificaría sus negocios dando especial importancia a la minería, de manera que en el año 1844 abriría la Fundición ILURO en Los Benzales, llegando a adquirir todas las minas del Cabezo Rajado. Tras su fallecimiento en 1873 dejó una gran fortuna a sus herederos, en la que incluía doce minas y mil acciones de 54 de las empresas más importantes de la época.

Dos de los hijos de D. Juan Francisco Dorda Lloveras: Dña. Francisa y D. Juan Bautista Dorda Bofarull, fueron los promotores de la reforma de la vivienda sita en la Calle del Carmen nº55 del término municipal de Cartagena, hoy conocida como Casa Dorda, reforma cuyo proyecto y dirección se le encargó al arquitecto modernista D. Víctor Beltrí y Roqueta en el año 1907.

D. Víctor Beltrí y Roqueta (1862-1935), natural de Tortosa (Tarragona), era hijo de D. José María Beltrí Belilla, pintor, escultor y músico, y de Dª. María Carmen Roquetas Estampres, de profesión docente. El ambiente intelectual de la familia ejerció gran influencia en el futuro arquitecto, siendo la pintura su primera inclinación. Además formaba parte de un grupo de jóvenes aspirantes a pintores o escultores en su juventud.

En Junio de 1879 termina con brillantez sus estudios en el Instituto de Tarragona y comienza a trabajar en el taller de su padre. Un año después, en Septiembre de 1880 se traslada a Barcelona para estudiar, simultáneamente, durante dos cursos en la Escuela de Arquitectura, en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y en la Escuela Oficial de Bellas Artes. A partir del curso 1882-1883 sólo se matricularía en arquitectura en la Escuela de Barcelona, obteniendo su título el 28 de Enero de 1887 a la edad de 24 años.

Recién terminada la carrera comenzó su carrera profesional como arquitecto municipal en su localidad natal, donde ejercería durante tres años.

En 1890 se trasladaría a la localidad valenciana de Gandía, donde ejercería arquitecto municipal hasta 1893, donde comenzaría una nueva etapa de su vida en la ciudad de Murcia, donde ejerció como Arquitecto Inspector Técnico de Hacienda de la provincia.

Dos años más tarde, en 1895 marchó a vivir a Cartagena, que en aquellos momen-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 831-840 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. A la izquierda, lámina con el diseño de arcos para un patio que nunca se llegó a construir (autor: Owen Jones, origen: Victoria and Albert Museum. London). A la derecha, arco principal de planta baja del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral)

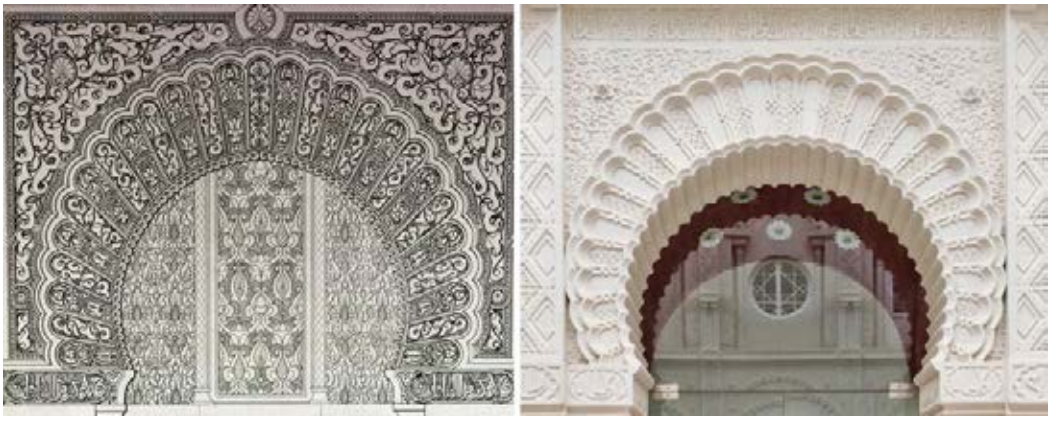


Figura 3. A la izquierda, ardo de la Mezquita de la Alhambra, "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" (autor: Owen Jones, origen: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada). A la derecha, arco principal de planta baja del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral).

tos se encontraba en plena reconstrucción tras la Guerra Cantonal y con una economía floreciente como consecuencia del auge de la industria minera, lo que propició la aparición de una nueva y acaudalada burguesía.

Esos nuevos ricos, ansiosos por mostrar al mundo su fortuna, competían entre ellos por tener la casa más destacada. Para Beltrí supuso la situación ideal para desarrollar toda su creatividad y arquitectura modernista, algo que no pudo hacer en las demás ciudades en las que había estado.

Con sus obras pasó a ser durante mucho tiempo el arquitecto favorito de la burguesía cartagenera.

En cuanto a la Casa Dorda, surge de la reforma de unas viviendas en la actual Calle del Carmen del término municipal de Cartagena, viviendas de propiedad de la familia Dorda Bofarull, las cuales habían sido antiguamente la Casa de la Misericordia, cuyo patio interior coincide con el actual, y posteriormente una fábrica de harina.

Lo que en principio iba a ser únicamente un proyecto de reforma consistente en la reconstrucción de la cubierta del edificio, se convirtió en una reforma total del mismo incluyendo la ampliación de una tercera planta y la reforma total de la fachada principal.

De la reforma resultó un edificio ecléctico y modernista con fachada barroca y un patio de estilo árabe, que junto al resto de los proyectos de Beltrí hacen de éste uno de los mejores arquitectos modernistas en el arco mediterráneo.

Figura 4. A la izquierda, arco de la Puerta principal o de justicia de la Alhambra, "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" (autor: Owen Jones, origen: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada). A la derecha, arco en planta segunda del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral)

Lo más singular de esta construcción es su patio interior de estilo árabe, inspirado, según varias fuentes, en la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba y el Palacio de la Aljafería de Zaragoza.

La Casa Dorda se ha ido deteriorando en el tiempo y se han realizado varias reformas para su mantenimiento, destacando la del arquitecto D. Alberto Íbero Solana, consistente en la rehabilitación de la fachada principal y las cubiertas, así como la rehabilitación integral que realizó el arquitecto D. Martín Lejárraga Azcarreta, la cual supuso la excavación mecánica del patio de la vivienda, para colocar en él la grúa necesaria para llevar a cabo tanto la demolición parcial del edificio, como la propia obra de construcción y remodelación del inmueble.

2. EL PATIO ÁRABE DE LA CASA DORDA

Al patio interior de la Casa Dorda de Víctor Beltrí, patio de planta cuadrada, se accede desde el zaguán del edificio por medio de una puerta acristalada de madera, de estilo modernista, en cuya vidriera superior podemos observar el gravado al ácido de una fuente, anunciando al que va a acceder al patio aquello que le espera al otro lado de la puerta.

Una vez en el interior del patio podemos contemplar las cuatro fachadas de estilo árabe, fachadas hoy de un blanco deslumbrante, tres de ellas perfectamente simétricas y una cuarta simétrica a rasgos generales. Todas las fachadas están compuestas por cinco arcos por planta separados por pilastras o machones, que dividen la fachada en cinco columnas. Estos cinco arcos se repiten en las tres alturas del edificio, plantas jerarquizadas a juzgar por la decoración, siendo la más recargada la primera y la menos la segunda.

Los arcos del patio son arcos de herradura, con roscas polilobuladas. Las albanegas están decoradas con ataurique y decorando el alfiz se pueden observar relieves con inscripciones nazaríes.

Dos detalles de la fachada nos llaman la atención a simple vista: el colorido zócalo con dibujos florales, y las columnas y columnillas de planta primera, las cuales no tienen continuidad ni en planta baja ni segunda.

Originalmente el patio contaba con una fuente situada en el centro del patio, la cual completaba el diseño con uno de los elementos más importantes en la arquitectura árabe, como es el agua.

3. INFLUENCIAS RECONOCIDAS

Víctor Beltrí estudió arquitectura en la Escuela de Arquitectura, en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Barcelona, en la cual recibió clases de los profesores: Joan Torras y Guardiola, Elías Rogent y Amat, Francisco de Paula del Villar y Lozano, Lluís Domènech y Montaner, Leandre Serrallach Mas, August Font y Carreras, Antonio Rovira y Rabassa, Josep Vilaseca y Casanovas, Adrià Casademunt Vidal, José Artigas Ramoneda,

Lluís Rigalt y Farriols, Claudi Lorenzale y Sugrañés.

Debido a la corriente ideológica y el estilo arquitectónico del momento, Beltrí recibió una formación marcada por el eclecticismo y quedó envuelto en el modernismo barcelonés, movimiento que revolucionó la arquitectura del momento, reteniendo en su retina las obras de Domenech y Estapá, Font y Vilaseca y las del maestro común a ellos: Viollec le Duc.

Al parecer trabajó como delineante en el estudio del arquitecto August Font y Carreras, uno de sus profesores y arquitecto de la plaza de toros de Barcelona, de fachada neomudéjar.

Se cree que pudo colaborar con el arquitecto municipal y uno de sus grandes amigos D. Pedro Cerdán Martínez en algunas obras y con su compañero de promoción D. Pedro García Faría.

Si nos preguntamos ¿por qué Beltrí diseñó el patio de la Casa Dorda de estilo árabe? podemos pensar que fue una inspiración momentánea, pero en realidad no lo fue, ya que la arquitectura árabe estuvo presente en su vida desde su infancia.

Cerca de donde tenía el taller su padre, en la calle de la Rosa nº13 de la ciudad de Tortosa, en el nº3 de la misma calle se encontraba una importante edificación: el Centro Dertocense o Sociedad el Casino, hoy Palau Capmany, en el cual había un salón neoárabe construido en 1868 por el maestro de casas Josep Grifoll, de ahí que dicho centro fuera conocido como la Alhambra Tortosina. Muy curiosamente hemos sabido que el mismo edificio alberga un patio, en el centro del cual se halla una fuente muy parecida a la fuente del Jardín de Lindaraja de la Alhambra de Granada.

Durante su periodo de estudiante en la escuela de arquitectura, pudo ver, ojear y estudiar los libros del arquiecto inglés Owen Jones: “Grammar of ornament”, “Designs for mosaics and tesselated pavements” y “Plans, elevations, sections and details of the Alhambra”, libros considerados obras de arte en sí mismos, en los cuales Beltrí pudo aprender mucho sobre la geometría y la arquitectura árabe y morisca sin necesidad de desplazarse a la Alhambra, gracias a la precisión y detalle de Owen Jones a la hora de ejecutar sus láminas a color.

Figura 5. A la izquierda, de arriba a abajo, detalle a color de la Sala de Los Embajadores, detalle de la Sala de La Barca y detalle a color de la Sala de Los Embajadores y de Las dos Hermanas de la Alhambra, “Plans, elevations, sections and details of the Alhambra” (autor: Owen Jones, origen: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada). A la derecha, detalle de una columna y capitel de planta primera del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral)

4. DETALLE Y COMPARACIÓN DE LAS INFLUENCIAS

En la investigación acerca del patio de la Casa Dorda, numerosas fuentes coinciden que Beltrí se inspiró en algunos monumentos de nuestro país como la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba, el Alcázar de Sevilla o la Aljafería de Zaragoza. En cambio Guillermo Cegarra Beltrí en “Adelante Siempre” deja pistas en el aire para adentrarnos en la búsqueda de similitudes entre el diseño del patio y los libros de Owen Jones, libros que al parecer era común consultar en la escuela de arquitectura por su gran riqueza pedagógica y gráfica. Una vez estudiados minuciosamente los libros de Owen Jones encontrando esas similitudes e incluso llegamos a descubrir, paralelamente, algunos diseños que nunca llegaron a ejecutarse, los cuales, al parecer, sí aprovechó Víctor Beltrí.

4.1. Zócalo

Según algunos autores entendidos, El Mirador de Lindaraja es un resumen perfecto del concepto proporcional en el diseño decorativo arquitectónico nazarí, lo que ha llevado a considerarlo el exponente más claro de un posible “barroco nazarí”. Su belleza, las ins-

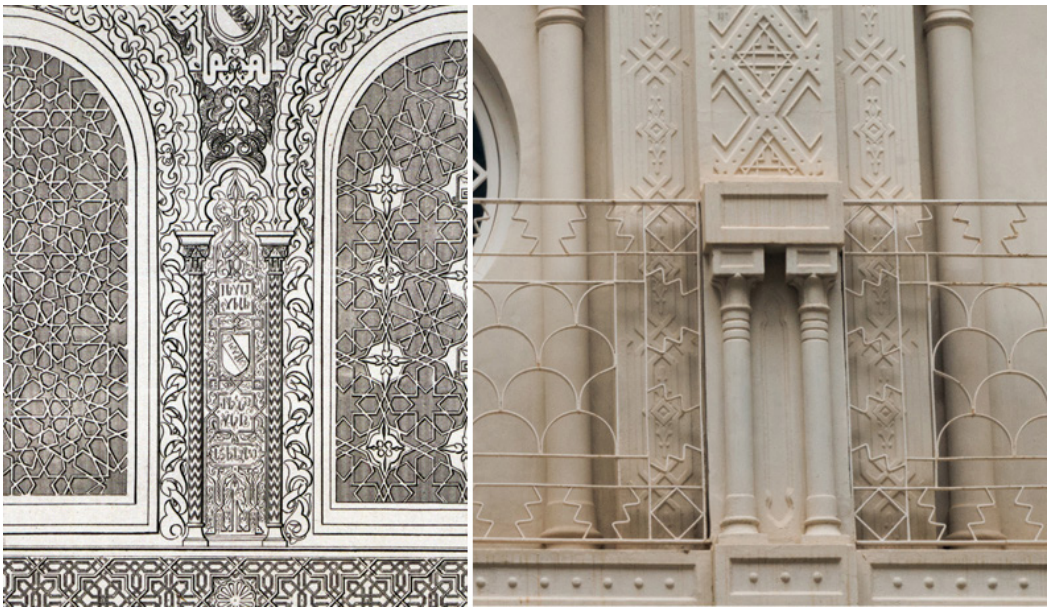


Figura 6. A la izquierda, detalle del Patio de La Alberca de la Alhambra, "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" (autor: Owen Jones, origen: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada). A la derecha, detalle de las columnillas de planta primera del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral)

cripciones poéticas, la historia que esconde tras sus paredes y las vistas al jardín de Lindaraja hace del mirador uno de los rincones más emblemáticos de la Alhambra.

Al parecer Owen Jones se adelantó a este descubrimiento, y prueba de ello es el registro gráfico que dejó en sus libros, trabajo que ha servido de inspiración a muchos arquitectos del movimiento ecléctico y modernista, época donde aún no existía la tecnología que tenemos hoy en día para explorar milimétricamente cualquier edificación sin salir de nuestro despacho.

El zócalo de la Casa Dorda, realizado mediante mosaicos hidráulicos, hasta hace bien poco, creíamos que Beltrí lo había copiado de los grandes monumentos de nuestro país, ya que aparecen diseños prácticamente calcados en la Alhambra de Granada, en la Mezquita de Córdoba o en el Alcázar de Sevilla, pero siguiendo la pista de Guillermo Cegarra nos adentramos en la búsqueda de similitudes en los libros de Owen Jones, tras la cual encontramos resultados muy satisfactorios.

Paralelamente, en el proceso de búsqueda, encontramos un diseño de Owen Jones que jamás se llegó a ejecutar, diseño custodiado por el Victoria & Albert Museum de Londres (V&A).

Si nos fijamos bien, Owen Jones ya diseñó un pórtico (entre 1851-1856) casi exacto al que Beltrí ejecutó en la Casa Dorda.

4.2. Arcos

El arco principal de planta baja, arco de herradura polilobulado, es casi idéntico al arco de la Mezquita de la Alhambra, el cual lo podemos encontrar en el libro de Owen Jones: "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" aunque encontramos algunas diferencias:

- El intradós del arco de Beltrí es polilobulado a diferencia de la reproducción de Owen Jones;
- Beltrí incluyó relieves decorativos en los espacios entre divisiones de lóbulos entre arco interior y exterior, del mismo modo que Owen Jones en su reproducción de la Alhambra, pero Beltrí lo hizo de modo menos recargado, dejando sin decoración los espacios pares;
- La decoración de la albanega de los arcos de la Casa Dorda de Beltrí es más sencilla y de mayor escala que la de Jones;
- En la Casa Dorda, la dirección de las líneas que dividen los lóbulos entre arcos fugan hacia el centro del arco exterior, a diferencia del arco de Jones, las cuales fugan hacia el centro de la imposta.

Figura 7. A la izquierda, detalle de la Sala de Las dos Hermanas de la Alhambra, "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" (autor: Owen Jones, origen: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada). A la derecha, detalle de una ventana en planta baja del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral)

Encontramos también gran similitud entre el arco de la Puerta Principal o de la Justicia de la Alhambra grafiado en "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" de Owen Jones y el diseño que hizo Beltrí en la Casa Dorda para los arcos de planta segunda, arcos más sencillos que los de planta baja o primera. La diferencia más notable la encontramos en que el arco del dibujo de Owen Jones carece de decoración, en cambio los arcos de planta segunda del patio de la Casa Dorda de Beltrí están decorados con el mismo criterio que los arcos de planta baja y primera, dotando al conjunto de una perfecta armonía.

4.3. Columnas

Las columnas que sustentan los arcos en planta primera del patio de la Casa Dorda de Beltrí, no son exactamente iguales a ninguna de las columnas de la Alhambra de Granada, pero tienen rasgos que nos induce a pensar en la composición de una nueva columna partiendo de los conceptos árabes y moriscos que Beltí pudo encontrar en los libros didácticos de Owen Jones. En la búsqueda de detalles similares en "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" de Owen Jones, encontramos una columna cuyo fuste es casi exacto al fuste de las columnas de la Casa Dorda, y la decoración de la misma no es exactamente igual a ninguna de las columnas de la Alhambra pero de nuevo encontramos recetas en el libro de Owen Jones, en las cuales pudo haber encontrado la inspiración Víctor Beltrí, dando lugar a columnas de estilo neoárabe totalmente genuinas.

4.4. Columnillas gemelas

Las columnillas decorativas de la planta primera del patio interior de la Casa Dorda, nos recuerdan a las columnillas de planta primera de uno de los paramentos del patio de La Alberca de la Alhambra, el cual está perfectamente grafiado en "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" de Owen Jones.

4.5. Decoración en paredes y testeros

La decoración de las pilastras y albanegas del patio de la Casa Dorda es original de Víctor Beltrí, pero encontramos rasgos muy parecidos en detalles de la albanega de la Sala de Las dos Hermanas de la Alhambra, Plate XXVIII (Nº41 HALF SIZE) y Plate XXXV 53, del libro "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" de Owen Jones, e incluso detalles en Arabian Nº5 y Patern Moresque en Greek Ornament (Pág. 35) del libro "Grammar of ornament", del mismo autor, lo cual nos lleva a admirar de nuevo la habilidad de Beltrí para componer a partir de patrones y pequeños detalles.

Figura 8. En la fila superior, de izquierda a derecha, lema nazarí en La Alhambra de Granada (autor: David Morral), detalle de Plate 2 Nº3, "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra" (autor: Owen Jones, origen: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada). A la derecha, detalle del lema nazarí en planta segunda del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral). En segunda, tercera, cuarta y quinta filas, de arriba a abajo, inscripciones en pilares y pilastras de planta segunda, inscripciones en pilares y pilastras de planta primera, inscripciones bajo imposta de planta baja-primera, inscripciones en pilares y pilastras de planta baja del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral)

4.6. Rejas y ventanas

El diseño de las rejas de las ventanas de planta baja del patio de la Casa Dorda sigue el criterio y el lenguaje de la Alhambra. En la búsqueda de similitudes en los libros de Owen Jones encontramos un arco en la Sala de Las dos Hermanas donde aparece el motivo del que probablemente se sirvió Beltrí para ejecutar su diseño.

4.7. Inscripciones

En cuanto a las inscripciones nos llama mucho la atención el hecho de que el lema nazarí: Wa-la galiba illa Allah (No hay vencedor excepto Dios, o Solo Dios es vencedor), que aparece perfectamente grafiado en todas las páginas de los libros de Owen Jones, en el patio de la Casa Dorda se haya realizado una ligera interpretación del mismo. El profesor D. José Miguel Puerta Vílchez, profesor titular del departamento de historia de la facultad de Historia del Arte de la Universidad de Granada, autor de numerosos libros sobre la Alhambra ("Leer la Alhambra", entre otros, guía que reproduce de manera eminentemente gráfica y visual la gran arquitectura de textos que es la Alhambra de Granada), dice textualmente al ser consultado por el lema nazarí de la Casa Dorda que "ni la primera ni la última letras están bien reproducidas".

En las pilastras de planta baja, primera y segunda también hay inscripciones al parecer de tipo nazarí. En nuestra consulta al profesor Puerta nos aclara que en las inscripciones de planta baja "la huella de letras está muy alejada del original, están invertidas y carecen de contenido". La inscripción bajo la línea de imposta entre planta baja y primera "se ha copiado alguna palabra del lema y otras palabras de otras inscripciones regias (illah: excepto) y Abi (primera parte del nom-

Figura 9. De izquierda a derecha, Fragment in White Marble from the Mattei Palace, Roma – L. Vulliamy pág. 43, detalle de la lámina RENAISSANCE Nº5, "Grammar of ornament" (autor: Owen Jones, origen: Biblioteca Nacional de España. Madrid). Detalle de la cristalera de la puerta de acceso al patio interior en planta baja de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (autor: David Morral)

Figura 10. Fuente del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí (origen: fotografía tomada por el servicio de la Dirección General de Bienes Culturales de la Región de Murcia)

bre de Muhammad V)". En las inscripciones de planta primera, en cambio, la primera "recoge la segunda mitad del lema solamente", la segunda "la réplica está muy distorsionada y truncada", y la tercera "está muy alejada del original y carece de contenido". Y finalmente, nos dice que las inscripciones de planta segunda "hay algunas letras del lema y atauriques sueltos".

4.8. Puerta de entrada al patio y vidriera superior

La puerta de acceso al patio interior de la Casa Dorda es una puerta de madera acristalada de diseño modernista. La puerta tiene un cristal fijo en su parte superior con un dibujo al ácido de una fuente. Buscando en los libros de Owen Jones (Grammar of ornament) nos encontramos con un dibujo, copia de un fragmento de una de las esculturas en mármol blanco del patio del Palazzo Mattei de Roma, cuyas formas se asemejan a las de la cristalera de la puerta del patio de la Casa Dorda. En el mismo libro, más adelante, nos encontramos una lámina (RENAISSANCE Nº5) en la cual hay un detalle que sigue el mismo patrón que el dibujo de la fuente.

4.9. Fuente

En el centro del patio de la Casa Dorda había una fuente, la cual desapareció en la reforma integral que realizó el arquitecto Martín Lejárraga, quien afirma que se encontraba en muy mal estado de conservación.

La fuente tenía un diseño muy parecido al de la fuente del Jardín de Lindaraja, de la Alhambra de Granada, la cual se puede observar desde el mirador de Lindaraja, el cual parece ser el objeto de la inspiración de Jones y Beltrí, pero tenía aún más parecido a la fuente del patio del Centro Dertocense o Sociedad el Casino de Tortosa (La Alhambra Tortosina), hoy Palau Capmany, centro situado a pocos metros del taller de su padre, lugar que debió retener en la retina el arquitecto.

5. CONCLUSIONES

Queda claro que Beltrí encontró en la Casa Dorda la oportunidad perfecta para ejecutar un patio con las ideas que arrastraba desde su infancia: la escuela donde estudió de pequeño tenía un patio interior; al lado del taller de su padre había un casino que tenía un salón árabe y un patio interior con una fuente parecida a la del Jardín de Lindaraja de la Alahambra de Granada; uno de los profesores con el que trabajó utilizaba arcos polilobulados en sus diseños; provenía de la escuela barcelonesa y respiró el eclecticismo y el modernismo durante años,...

Sobre el origen de la inspiración del diseño del patio de la Casa Dorda de Víctor Beltrí descartamos la Mezquita de Córdoba y la Aljafería de Zaragoza, reduciéndola únicamente a la Alhambra de Granada y añadiendo la profunda admiración de Beltrí por el arquitecto inglés Owen Jones, cuyos libros sirvieron de manual y fuente de toda la información necesaria para componer y desarrollar su proyecto, destacando uno de los diseños de las portadas de Jones que jamás fue ejecutado, como base para el diseño del zócalo del patio.

El patio de la Casa Dorda es una de las obras inspiradas en la Alhambra que menos parecido tiene con la misma, lo que hace de este patio un elemento singular, con un diseño de aire nazarí, sencillo y de muy buen gusto, gracias a Víctor Beltrí y por supuesto a Owen Jones.

6. BIBLIOGRAFÍA

Cegarra Beltrí, G.; Morales Martínez, S. (2006). "Adelante Siempre. Víctor Beltrí y Roqueta". Colegio Oficial de Arquitectos y el Colegio de Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Dirección General de Bienes Culturales de la región de Murcia. (2016). "Expediente Casa Dorda". N.E.

Jones, O. (1842). "Plans, elevations, sections and details of the Alhambra". Published by Owen Jones.

Jones, O. (1856). "Grammar of Ornament". Published by Owen Jones.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MITOLOGÍA GRECORROMANA EN LAS DECORACIONES MODERNISTAS DE CARTAGENA

GRECO-ROMAN MYTHOLOGY IN CARTAGENA MODERNIST DECORATIONS

Mª Carmen Berrocal Caparrós, José Francisco Esparza Lorente

Mª Carmen Berrocal Caparrós. Ayuntamiento de Cartagena.UNED Cartagena mberrocal@cartagena.uned.es
José Francisco Esparza Lorente. Consejería Educación CARM. josefrancisco.esparza@murciaeduca.es

RESUMEN

Un análisis de los motivos decorativos de la arquitectura modernista de Cartagena y La Unión, nos muestran en un destacado lugar, aunque no frecuentemente, una serie de representaciones vinculadas con la mitología grecorromana, ya sean divinidades como Mercurio y Minerva con su iconografía clásica completa, héroes como Hércules, la cabeza de Medusa, cornucopias de la abundancia, etc., siendo notoria la presencia de elementos arquitectónicos clásicos de todos los órdenes. Estas imágenes, lejos de ser puramente decorativas, trasmiten un profundo simbolismo relacionado con los principios que caracterizan a la alta burguesía cartagenera del período de la Restauración, entre el último tercio del siglo XIX y primeros decenios del siglo XX, donde la actividad comercial tiene un destacado papel, paralelo al crecimiento de la actividad minera y metalúrgica, así como al desarrollo de los trabajos artesanales y las artes.
En definitiva, una simbología ocultarelacionada con la masonería, que permite una aproximación a las características de los arquitectos y de la élite económica y cultural de la Cartagena que generó con su mecenazgo el desarrollo del eclecticismo y modernismo

Palabras clave: Mitología grecorromana, decoración, arquitectura modernista, Cartagena, masonería

ABSTRACT

An analysis of the modernist decorative motifsin the architecture of Cartagena and La Unión, show us in a prominent place, although not often, a series of representations related to Greco-Roman mythology, whether they are deities such as Mercury and Minerva with its full classical iconography, heroes such as Hercules, the head of Medusa, cornucopias of abundance, etc. being notorious the presence of very different classical architectural elements.These images, far from being purely decorative, convey a deep symbolism related to the principles that characterize the high bourgeois society of Cartagena in the period of the Restauración,fromthe last third of the 19th century and first decades of the 20th century, where business has a prominent role, parallel to the growth of the mining and metallurgical activity, as well as to the development of the crafts and arts.
In short, a hidden symbolism related to masonry, which allows an approach to the characteristics of the architects and the economic and cultural elite of Cartagena with its patronage generated development eclecticism and modernism

keywords: Greco-Roman mythology, decoration, modernist architecture, Cartagena, masonry

1. INTRODUCCIÓN

El cambio político, social y económico que afecta a España, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, generará un nuevo lenguaje arquitectónico que va a transmitir los valores de la nueva realidad socioeconómica. La clase social artífice de este cambio es la burguesía que al amparo de las ideas liberales impuso un nuevo estilo de vida y marcó la aparición nuevos valores sociales y morales frente a la sociedad estamental del Antiguo Régimen. Cartagena vivió intensamente esa transformación tras el episodio de la revuelta cantonal de 1873, la ciudad duramente castigada por los bombardeos centralistas inició una rápida recuperación urbana debido a las favorables circunstancias (eclosión de la minería tras la normativa de 1868, auge del comercio sobre todo el marítimo, aumento demográfico, etc…), que propiciaron un notable desarrollo edilicio de mano de la alta burguesía, en su mayor parte foránea.

Los estilos artísticos dominantes en esos momentos eran el eclecticismo y el modernismo, el primero de ellos de carácter más historicista ocupa la 2ª mitad del siglo XIX, mientras que el modernismo irrumpe con fuerza a partir

Figura 1. Representaciones de Mercurio, a la izquierda en una ménsula de la fachada en la Casa Pedreño y a la derecha en la puerta de la Casa Cervantes.

del año 1873 con una evidente influencia catalana (Pérez Rojas, 1986, 220). Ambos son artes urbanos donde la decoración se plantea como la expresión del nivel social adquirido y de la ideología de los valores burgueses por lo que la reivindicación pública de su estatus social y económico vendrá de mano de la ornamentación arquitectónica (Argan, 1977, 229-231).

En los estudios iconográficos realizados sobre este periodo se ha incidido en el medievalismo, sobre todo en el neogoticismo, pero la interpretación de las representaciones clásicas ha quedado algo relegada e incompleta. Entre las imágenes de procedencia grecorromana destacan por su frecuencia Mercurio junto con Minerva, siendo minoritarios otros dioses, héroes y mitos, que demuestran en su conjunto un conocimiento certero de la mitología, un breve repaso por la misma nos va a permitir plantear las motivaciones que explican su presencia en la decoración edilicia.

2. MOTIVOS DECORATIVOS DE ORIGEN GRECORROMANO.

- Mercurio (Aghion, I. et alii, 2008,263-265; Elvira Barba, M.A. 2013,217-233; Martínez de la Torre, C. *et alii*, 2010, 77-78). Hijo de Júpiter, es uno de los dioses más versátiles del panteón grecorromano, recoge la tradición del Hermes griego y será representado en el mundo romano como un dios joven e imberbe con un petaso alado, alas en los pies y portando un caduceo con serpientes entrecruzadas evolución de las dos ramas circulares del periodo griego.

Aunque la simbología de Hermes en Grecia estaba relacionada principalmente como mensajero de Zeus, embajador, viajero y guía por excelencia, en el tránsito al mundo romano cambia de conceptualización, desarrollándose el culto hacia un dios llamado Mercurio, cuyo nombre proviene de *merx*, "mercancía", divinidad que se introduce a través de los plebeyos a principios del siglo V a. C. Asociado a Ceres y evocando un carácter esencialmente económico, se le venera como dios de los viajeros, garante del orden y del comercio, caracterizado por la

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 841-850 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Mercurio con casco en la fachada de la Estación de Ferrocarril. A la derecha detalle de la sandalia alada en la fachada de la Casa Llagostera.

elocuencia y la habilidad de los comerciantes. La significación que tiene Mercurio en sus representaciones modernistas está relacionado con el carácter mercantil de la tradición romana, vinculado con las actividades comerciales base del enriquecimiento de la alta burguesía decimonónica. Al mismo tiempo que supone una evidente alusión a la ideología masónica imperante en el momento, donde el caduceo tiene un lugar destacado como símbolo civilizador y de equilibrio, integrador de las tendencias contrarias sobre el eje del mundo (Daza, 1997,65-66).

Mercurio es la representación más frecuente en la arquitectura burguesa de Cartagena, donde se muestra con una iconografía variada, ya sea como un joven imberbe sonriente (Casa Pedreño, 1875), un adulto circunspecto (Casa Cervantes, 1900), o bien como un personaje maduro barbado con serpientes al cuello y tocado con casco de guerrero y (Estación de Ferrocarril, 1907) elemento que fue incorporado frecuentemente a partir del Renacimiento.

El atributo alusivo a Mercurio más habitualmente representado es el caduceo, portado por los mensajeros y símbolo del comercio, que se representa como un bastón con dos serpientes enrolladas y enfrentadas, frecuentemente coronado por el petaso y alas laterales. Este símbolo esotérico, se documenta tanto en edificios públicos (Palacio Consistorial, Casino de Cartagena), como en privados (Casas Cervantes, Llagostera, Pedro Conesa, Pedreño y Aire 30 en Cartagena, Casa Simón García en La Unión y Casa Rubio en el Algar) e incluso en cuatro panteones del Cementerio de Nuestra Señora de los Remedios. Una variación del caduceo la encontramos en el panteón de Pérez Mila donde las serpientes se convierten en dragones alados entre los que se representa el *marsupium*, la bolsa de dinero, otro de los objetos emblemáticos de Mercurio.

La única representación de cuerpo entero la encontramos en un panel de azulejos de la fachada de la casa Llagostera, se trata de un mercurio joven, con petaso alado y sandalias también aladas, en una mano sostiene una bandeja con dos *marsupia* y en la otra un caduceo alado. La figura parcialmente rodeada de un manto azul se encuentra apoyada indolentemente y con expresión ausente sobre un carro y lo que podría ser un paquete de mercancías bajo los pies, nada extraño si tenemos en cuenta que en los festejos de 1899 se le representó sentado en un cajón (Pérez Rojas 1986,32).

-**Minerva** (Aghion, I. et alii, 2008,268-270; Elvira Barba, M.A. 2013,203-210; Daza, 1997,45). Una de las diosas principales del panteón grecorromano, iconográficamente se la representa entronizada o de pié y siguiendo un modelo bien definido: peplo ritual, casco, armada con lanza y escudo con la cabeza de medusa, depositado en el suelo, frecuentemente acompañada por una serpiente, siendo su símbolo la lechuza. La diosa es representada de cuerpo entero en la fachada de la Casa Llagostera, entronizada, rodeada por sus atributos iconográficos: casco, escudo y lanza, frente a ella erguida una serpiente que también es representada en el escudo.

En su advocación griega, Palas Atenea es la protectora de Atenas y de numerosas ciuda-

Figura 3. Caduceo de Mercurio en el Panteón de Anastasio Andrés y en fachadas de las casas Pedreño y Conesa

des, en su tránsito a Roma se la denominaba Menerva, derivada de la palabra latina mens, ya que aunque es una diosa guerrera encarna a la vez la inteligencia junto a la sabiduría y la prudencia. Minerva tras su enfrentamiento con Aracne fue considerada la protectora de los artesanos, aunque a partir del Renacimiento la diosa se convierte en la personificación de diversas virtudes como la castidad y con la serpiente al lado simboliza la defensa de las doncellas (Elvira Barba, 2013, 208), pero entre sus cualidades en época moderna se han resaltado las de carácter intelectual; la sabiduría, la ciencia y la creatividad artística. Precisamente desde esta perspectiva es uno de los símbolos más relevantes de la masonería, porque Minerva representa el intelecto interno y superior esotérico siendo uno de los tres pilares que se suelen ubicar en las logias y que están consagrados a Minerva (la sabiduría), a Hércules (la fuerza) y a Venus (la Belleza).

- Hércules: (Aghion, I. et alii, 2008, 210-219; Elvira Barba, M.A. 2013,263-292; Martínez de la Torre, C. *et alii*, 2010, 99-112). El más famoso héroe griego, hijo de Júpiter, ha tenido una gran presencia en las artes figurativas desde la antigüedad. A partir del primero de sus trabajos, el relativo al león de Nemea, quedó definida su iconografía y dejará de representarse desnudo para vestir la piel del león a modo de armadura, por lo general cubriéndole la cabeza y la espalda.

Los valores heroicos que encarnaba Hércules en el periodo clásico evolucionarán cristianizándose a partir del siglo III d. C., paralelamente en la Edad Moderna se convirtió en modelo de fuerza colosal y apoteosis para los soberanos, que ensalzaron su imagen en los programas decorativos de los palacios. En lo que respecta al Reino de España y según la crónica General de Alfonso X el Sabio, Hércules remontó el Guadalquivir y fundó Sevilla, presentándose como el iniciador de la monarquía española (VV. AA., 1988, 240). Consideramos que precisamente esta mitificación de los orígenes monárquicos españoles es uno de los motivos por los que se representa la cabeza de Hércules en la fachada de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, entidad nacida al amparo de Carlos III y que inauguró esta sede en la calle del Aire en 1876, poco después del comienzo de la Restauración borbónica en la figura de Alfonso XII. Además de esta significación, su presencia junto a Mercurio y Minerva también parece indicar una vinculación con la masonería, ya que Hércules representa al iniciado que al igual que el héroe con sus trabajos, se esfuerza en el aprendizaje de su ascenso hacia la luz y la liberación. La importancia simbólica del personaje se denota en el hecho de que debajo del reloj de la fachada del Ayuntamiento de Cartagena, en proyecto, iba a representarse a Hércules junto a una proa de nave "símbolo de la prosperidad de los pueblos" (Pérez Rojas, 1986, 31-32)

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 841-850 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

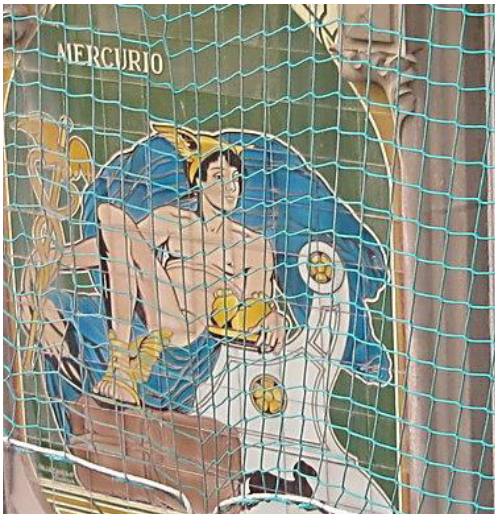


Figura 4. Representaciones de Mercurio y Minerva en la fachada de la Casa Llagostera,en ambos destaca la vestimenta de color azul que es el color de la masonería simbólica, expresa armonía, amistad, fidelidad. Relacionado con la cúpula celeste, es el símbolo de la eternidad de Dios y de la inmortalidad humana. En primer plano la red protectora de obra.

- Baco:(Aghion, I. et alii, 2008,88-91; Elvira Barba, M.A. 2013,263-279; Martínez de la Torre, C. *et alii, 2010, 79*-81). La figura de Dionisos, dios griego de la naturaleza regeneradora y la embriaguez pasó a Roma con el nombre de Baco, la principal característica iconográfica de esta deidad es su diversidad, sus imágenes muestran representaciones en todas las edades del hombre, con vestimenta variada y en multitud de disposiciones de ánimo desde la virtud al pecado, de la exuberancia a la decadencia. En la antigüedad el discurso de Baco estaba interpretado en un sentido estacional y cíclico, vinculado a los ciclos de muerte y resurrección. También se plasmaron en imágenes los beneficios y daños del vino, según se consumiese con mesura o sin ella.

Su identificación en las dos fachadas de la casa Pedreño es innegable, en ambos casos se trata del mismo personaje, un hombre maduro y barbado, coronado con pámpanos, en una de las representaciones está eufórico, riendo a carcajadas, por el contrario en la otra se muestra ceñudo con expresión de enfado, evidenciando por lo tanto su carácter contradictorio vinculado con la ebriedad. La presencia de Baco es de compleja interpretación, podríamos relacionarla con el vino que se utiliza en las celebraciones masónicas pero es un argumento endeble, si tenemos en cuenta su ubicación específica sobre el caduceo de Mercurio. Una intencionalidad tan manifiesta por parte del arquitecto de resaltar este simbolismo podría vincularse con una de las más famosas fraternidades masónicas de artesanos, la de los Arquitectos Dionisiacos, organización secreta formada exclusivamente por iniciados en el culto de Baco, adscrita a la ciencia de la construcción y el arte de decoración de templos y edificios públicos, habitualmente se les relaciona con los arquitectos que construyeron los teatros en honor al dios, donde se instituyeron las representaciones dramáticas que tenían una profunda significación iniciática.

- Medusa:(Aghion, I. et alii, 2008,196-198, Martínezde la Torre, C. *et alii*, 2010, 145). Otro de los préstamos grecorromanos que vamos a identificar en la decoración modernista, es uno de los monstruos mitológicos más aterradores, la medusa, que transformaba en piedra a todo aquel que la miraba. Perseo conseguirá decapitarla, y a partir de entonces su cabeza fijada en el escudo de Atenea tendrá funciones apotropaicas. Con el tiempo, esta representación aterradora con cabellos de serpiente, se transformará en un mero elemento decorativo, una hermosa cara de mujercon cabellera de rizos sinuosos que aluden a la iconografía tradicional.

En Cartagena, la vamos a encontrar representada en las dos versiones descritas y en

Figura 5. Minerva: izquierda en la puerta de la Casa Cervantes y derecha en la fachada de la Estación de Ferrocarril.

dos ámbitos distintos; Por un lado, la medusa pavorosa situada en los escudos romanos esculpidos en las fachadas de los panteones de Pedro Conesa (Cementerio de los Remedios. Cartagena) y en el de Pedro García y Familia (Cementerio del Rosario. La Unión), ambas imágenes dentro de la estética más clásica, muestran una clara alusión a la representación mítica propia del carácter historicista de la temática representada. Y por otro lado, en la fachada de la Estación de Ferrocarril (1907), en el zócalo superior de azulejería y enmarcada entre coloridos roleos, se reproduce repetitivamente una cara femenina de expresión alegre, con una tupida melena castaña de complicado peinado (trenzas y moño), cuyos rizos laterales sobresalen serpentinos. Otro ejemplo de medusa embellecida modernista lo encontramos en la casa de Pere Salisachs en Barcelona (1905). Al respecto, tengamos en cuenta que las representaciones de mujeres en el arte modernista muestran belleza y sensualidad, son retratadas de forma frágil y exótica pero en ocasiones lascivas y dominadoras, se consideran un ser cambiante en transformación y en este contexto encaja plenamente con el significado de la extraordinariamentebella y a la vez temible medusa del período clásico.

- La cornucopia de la abundancia (Elvira Barba, M.A. 2013,57-58, Ruiz de Elvira, 192,53 y 251). Motivo muy frecuente en las representaciones artísticas de todas las épocas, vinculado al mito de Cronos devorando a sus hijos, la niñez de Júpiter y su crianza por la cabra o su nodriza Amaltea. Simboliza un atributo de la riqueza y la abundancia, suele ser portado por divinidades como Cibeles, Plutón y Fortuna, aunque se presenta en solitario sin perder carga simbólica. Su iconografía consiste en uno o dos cuernos de los que rebosan flores, frutos, así como toda clase de bienes y riquezas.

La cornucopia doble la vamos a encontraren el arrimadero del vestíbulo del Casino de Cartagena, donde se aprecian al menos cuatro variantes tipológicas en su configuración estilística, que no son significativas a nivel conceptual y tienen un carácter meramente decorativo. Un solo cuerno está representado en la Casa de Simón García en La Unión, derramando monedas y billetes (Pérez Rojas, 1986,32), así como en uno de los relieves alegóricos de la fachada del Mercado de la Unión, donde se muestra un cuerno boca abajo desbordado de frutos, rodeado de sarmientos con racimos de uva y espigas de trigo, en clara alusión a la prosperidad del momento histórico y representando la abundancia de productos vegetales del mercado.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 841-850 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6. Reproducciones de las imágenes de Mercurio, Minerva y Hércules situadas en la fachada de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, los relieves de tosca factura, son copias de los originales del siglo XIX que estaban muy deteriorados. A la derecha, lechuza representada en los azulejos sevillanos del arrimadero del Casino (finales s. XIX).

- El pavo real: Este ave originaria de la India, fue incorporada al ámbito grecorromano a partir de las conquistas de Alejandro Magno, su simbología tiene una larga trayectoria debido a la belleza de su plumaje y aunque se asocia con el concepto de vanidad, el pavo real es un símbolo solar en todas las culturas vinculado con la belleza, la gloria, la inmortalidad y la sabiduría. Siempre ha estado relacionado con las diosas madre del mundo antiguo como Isis, Hera esposa de Zeus y posteriormente en Roma el pavo real se vinculó con Juno, consorte de Júpiter (Aghion, I. et alii, 2008,238-240), convirtiéndose en el símbolo personal de las emperatrices. A partir del cristianismo esta conexión se estableció con la Virgen María, al tiempo que era considerado símbolo de la resurrección de Cristo, representándose con la cola replegada signo de humildad.

En el modernismo aparece ampliamente representado con la cola desplegada, principalmente en vidrieras (Villa Bergeret, Nancy, 1905) y en numerosos diseños de joyería (R. alique), mención especial merece la Casa del Pavo de Alcoy (V. Pascual, 1908) donde se representan dos pavos reales en forja sobre los dinteles de las puertas de entrada. En Cartagena se documenta en la vidriera del techo en el salón rosa del Casino (V. Beltrí, 1897) donde el pavo real se muestra con la cola desplegada, con un sencillo diseño geométrico donde la limitación de los colores se contrarresta con la textura diferenciada de los vidrios. Aunque su significación se remonta en el tiempo, no podemos olvidar, en este contexto la simbología masónica y los animales asociados a la misma, que representan cualidades que ha de observar el iniciado, estando entre los más utilizados el pavo real asociado a la vanidad.

- La abeja: Se trata de una de las representaciones que cuenta con una trayectoria mitológica e iconográfica más amplia desde la prehistoria, con un destacado papel en el mundo grecorromano (Fernández Uriel, 2011). La simbología de la abeja, y concretamente de la abeja reina, se vinculaba con valores trascendentales de la vida del hombre antiguo: el orden, la laboriosidad y la fecundidad, también se admiró como un ejemplo de convivencia y por la perfecta organización del trabajo. El simbolismo de la abeja ha permanecido hasta nuestros días, pero su presencia ya no se centra en su significación reproductiva, sino en su relación con la jerarquía, la laboriosidad y la producción constante. En Cartagena tenemos una representación en la arquitectura modernista, en un lugar dominante de las tres fachadas del palacio propiedad del rico minero C. Aguirre (V. Beltrí, 1898-1901).La figura es simplista y forzada, con el cuerpo del insecto de espaldas del que sobresalen tan sólo dos patas extendidas definiendo un triángulo, la figura se sitúa sobre una rueda perforada, un engranaje, relacionada con la inspiración maquinista de la fachada que señala Pérez Rojas (1986,422). Sin lugar a dudas, la abeja está vinculada con la laboriosidad, pero en este contexto y dada la llamativa disposición triangular de las patas traseras, su presencia podría venir motivada por el idea-

Figura 7. Efigie de Baco en Casa Pedreño sobre el caduceo de Mercurio, calles Sagasta y Carmen respectivamente.

Figura 8. A la izquierda medusa terrorífica en el escudo del panteón de Pedro Conesa. A la derecha, la medusa idealizada de la fachada de la Estación de ferrocarril.

rio masónico tan frecuente en la burguesía de esta época, donde la simbología de la abeja y la colmena era muy populares entre los masones novecentistas, transmitiendo un mensaje más filosófico que en épocas anteriores.

Otro referente gráfico del mundo mítico de la antigüedad clásica pero de presencia esporádica es el tridente, atributo iconográfico de Neptuno, arma por excelencia de los antiguos pescadores de atunes (Elvira Barba, 2013,129), está representado junto a un pez y a un pollo en un relieve alegórico de los pescaderos y carniceros en la fachada del Mercado de La Unión. También se encuentra representados los grifos, seres mitológicos voladores, mitad león y mitad águila, con poderosas garras, ubicados a los lados de Mercurio en la fachada de la Casa Pedreño, se les atribuye el título de guardianes de la justicia. Finalmente tenemos que mencionar en esta argumentación, los numerosos préstamos de la arquitectura grecolatina entre los que destacan las columnas muy presentes en la masonería como mediadoras entre el cielo y la tierra, situadas en las fachadas junto a las entradas en alusión al Templo de Jerusalén (Daza, 1997, 87). A nivel decorativo citaremos las hojas de acanto muy frecuentes de profunda significación masónica, representan el triunfo y la gloria conseguida por el masón mediante el esfuerzo.

3. CONCLUSIONES

La iconografía de inspiración grecolatina se representa en Cartagena fundamentalmente por dos arquitectos muy destacados: Carlos Mancha y Víctor Beltrí. Las representaciones más antiguas se documentan en la Casa Pedreño (1876) edificio ecléctico de Mancha que mantuvo las mismas representaciones simbólicas en edificios posteriores y en numerosos panteones del cementerio de Santa

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 841-850 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 9. Cornucopias de la abundancia en el Casino y a la derecha relieve del Mercado de la Unión

Lucía, siendo continuada la misma iconografía en la estética modernista de Beltrí desde su primera obra en Cartagena, la casa Cervantes (1897-1900), hasta una de sus obras más tardías, Casa Llagostera (1916). Evidenciando una clara continuidad entre el lenguaje simbólico del eclecticismo y el modernismo, desde el último tercio del siglo XIX hasta comienzos del XX.

Pérez Rojas (1986,29) interpreta la nueva iconografía como una exaltación del progreso, el comercio y la industria, los edificios adquieren protagonismo ciudadano y aluden a través de la simbología a las actividades comerciales, las artes y las ciencias. Al respecto, Godoy (2008, 83 y 85) indica que estas representaciones suponen una nueva heráldica, "a falta de blasones, se utilizan alegorías relacionables con la burguesía que habita las viviendas", ambas propuestas son motivos más que probables en la presencia de las simbologías estudiadas, pero habría que valorar el hecho de que todas las representaciones descritas, en su conjunto y sin excepción, son referentes en el simbolismo constructivo de la masonería, por lo tanto nos estamos refiriendo a elementos decorativos encriptados o visibles que se emplean para transmitir valores morales

Se trataría de interpretar la iconografía clásica del eclecticismo y del modernismo de Cartagena desde la perspectiva simbólica de la masonería, propuesta que ha sido apuntada por G. Cegarra Beltrí en su ponencia "Orientalismo, masonería y modernismo: El caso de Cartagena" (marzo, 2016), al respecto habría que destacar la tesis doctoral de D. Martín (2010) y sus trabajos sobre Granada y Lisboa (Martín López, 2007 y 2013), dos paradigmas a tener en cuenta en nuestro análisis. Parece evidente que en ambas ciudades los arquitectos eran afiliados a la masonería y por lo tanto conocedores de su tradición simbólica e iconográfica, en nuestro caso las fuentes consultadas no aseguran la pertenencia de arquitectos o propietarios a la masonería, desconocimiento lógico si tenemos en cuenta que es una institución iniciática y esotérica que fue duramente anatematizada en épocas posteriores. No obstante podemos sacar algunas conclusiones, Mancha ha demostrado a lo largo de su obra un profundo conocimiento de la estética masónica en formas y simbología propia de un miembro de la misma, al igual que ocurre con Beltrí cuya filiación parece más clara si tenemos en cuenta su sello personal como arquitecto (imagen de Ferrándiz, G. Cegarra, 2015) donde representa la escuadra y el compás, alusiones inequívocas a la masonería. Nada de extrañar si tenemos en cuenta que Cartagena fue un referente masónico muy activo (Ferrer, 1986), con numerosas logias a las que pertenecían no sólo profesionales como los arquitectos sino las élites sociales que tenían un carácter progresista y filantrópico.

Figura 10. A la izquierda vidriera en el techo del salón rosa en el Casino. A la derecha abeja en el Palacio Aguirre.

BIBLIOGRAFÍA

Aghion, I.et allii (2008). Guía iconográfica de los Héroes y Dioses de la Antigüedad. Alianza Editorial. Madrid.

Argan, G.C. (1977). El arte moderno 1770-1970. Ed. Fernando Torres. Valencia pp. 229 y sig.

Daza, J.C. (1997).Diccionario de la Francmasonería. Ed. Akal. Madrid

Doménech Romá, J. (2013). Del modernismo al funcionalismo. Características y evolución del movimiento modernista. El Modernismo en Alcoy y Novelda. Univ. de Alicante, pp. 107-116.

Elvira Barba, M.A. (2013). Arte y Mito. Manual de iconografía clásica. Sílex Ediciones. Madrid.

Fernández Uriel, P. (2011). Dones del cielo. Abeja y miel en el Mediterráneo Antiguo. UNED.

Ferrer Benimelí, J.A. (1986). La masonería en la Región de Murcia. Ed. Mediterráneo. Murcia.

Godoy Nin de Cardona, J. (2008). Eclecticismo y modernismo en Cartagena. Ayto. de Cartagena.

Martín López, D. (2007). "Juan Monserrat Verges: masonería y arquitectura en Granada, el ejemplo de Buen Suceso", Boletín de Arte, nº 28, Universidad de Málaga, pp. 173- 189.

Martín López, D. (2010). Estética masónica, arquitectura y urbanismo. Tesis doctoral. Universidad de Granada. http://hdl.handle.net/10481/5660

Martín López, D. (2013). "Estética masónica y modernismo portugués: Lisboa y el arquitecto Manuel Joaquín Norte Júnior", Akros, Revista de Patrimonio. nº 12, pp.40-47.

Martínez de la Torre, C., González Vicario, Mº T., Alzaga Ruiz, A. (2010). Mitología clásica e iconografía cristiana. Editorial Universitaria Ramón Areces. UNED. Madrid.

Ortiz Martínez, D. (2012). "Evolución del arte escultórico funerario en Cartagena en el tránsito del siglo XIX al XX". Revista Murciana de Antropología, nº 19, p. 27-46. Universidad De Murcia.

Pérez Rojas, F.J. (1986). Cartagena 1874-1936 (transformación urbana y arquitectura). Edit. Regional de Murcia.

Ruiz de Elvira, A. (1982). Mitología Clásica. Ed. Gredos. Madrid.

VV.AA. (1988). Zurbarán. Catálogo de la exposición. Museo del Prado. Madrid. pp. 240

WEBGRAFÍA

http://www.fenixnews.com/2013/02/08/los-trabajos-de-hercules-y-su-ensenanza-masonica/

http://es.humanidades.literatura.narkive.com/clRyUBnz/galileo-galilei-visto-por-un-mason

https://elespiritudelchemin.wordpress.com/2010/11/09/del-pavo-real-como-simbolo/

http://granbibliotecaherbertore.blogspot.com.es/2012/01/herbert-ore-los-doce-trabajos.html

http://moderdeco.blogspot.com.es/2015/02/28-victor-beltri-y-roqueta-tortosa-1862.html

https://tresgirasoles.wordpress.com/2015/06/03/lo-femenino-en-el-arte-la-perspectiva-de-la-mujer-en-el-romanticismo-y-modernismo/

http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/la-aristocracia-y-la-burguesia-en-el-siglo-xix/

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LOS ESPACIOS DE OCIO DE LA MODERNIDAD EN VALENCIA: CAFÉS Y CASINOS

LEISURE SPACES IN VALENCIA MODERNITY: CAFES AND CASINOS

Concha Ridaura Cumplido

Concha Ridaura Cumplido, Dirección General de Cultura y Patrimonio, Generalitat Valenciana, ridaura_concum@gva.es

RESUMEN

Desde su origen, los cafés fueron locales de comunicación de relaciones humanas y de intercambios culturales, artísticos y políticos. Su historia está unida a la historia de la Cultura como puntos de encuentro donde se desataba la sociabilidad y muchas veces la convivencia. El afianzamiento como espacio de congregación de escritores, artistas, burgueses y viajeros se remonta al siglo XIX. Este trabajo dará una visión de cómo eran estos espacios de recreo en Valencia capital: de su origen, desarrollo, ubicaciones en el entramado de la ciudad, decoraciones interiores, ritos de sociabilidad, funcionalidad, las guías del viajero, las bebidas que se consumían las clases sociales que acudían a ellos, su tránsito de ser espacios de uso exclusivo masculino a permitir el acceso de señoras con sus maridos, hermanos o padres, etc. En Valencia entre los más famosos estuvieron: El Siglo, La Habana, El León de Oro, y Café de España. También hablaremos del gran Casino de la Exposición Regional de 1909 como ejemplo efímero y excepcional de lo que fueron los casinos en Valencia, y las diferencias con los cafés. En definitiva, recreamos la vida cotidiana y costumbres en estos espacios de sociabilidad moderna en Valencia.

Palabras clave: Burguesía, cafés, casinos, modernidad, ocio, Valencia.

ABSTRACT

From his origin, the coffees were places of communication of human relations and of cultural, artistic and political exchanges. His history is joined to the history of the Culture as points of meeting where the sociableness was coming untied and often the conviviality. The backing like space of congregation of writers, artists, bourgeoises and travelers goes back to the 19th century. This work will give a vision of how these were spaces of playtime in cardinal Valencia: of his origin, development, locations in the studding of the city, interior decorations, rites of sociableness, functionality, the guides of the traveler, the drinks that were consuming the social classes that were coming to them, his traffic of being spaces of exclusive masculine use to allowing the ladies' access with his husbands. In Valencia among the most famous were: El Siglo, Havana, the Golden Lion and Coffee of Spain. We will also talk about the Great Casino of the Regional Exhibition of 1909 as an example ephemeral and excepcional were the casinos in Valencia, and the differences with cafes. In Short, we recreate daily life and customs in these modern spaces of sociability in Valencia.

keywords: Middle class, coffees, casinos, modernity, leisure, Valencia.

1. INTRODUCCIÓN

La sociedad valenciana de mediados de siglo XIX se encontraba férreamente compartimentada en clases sociales. El nuevo orden burgués se estructuraba entorno: al trabajo, la familia y las relaciones sociales. Es en este momento, cuando comienza a tener entidad la concepción actual de "lo privado" y de "lo público." El origen de esta dicotomía la encontramos en el cambio general de valores (políticos, sociales, económicos) que se irán dando a lo largo del s. XIX y principios del s. XX dentro de esta nueva sociedad burguesa, más numerosa y estratificada, a la que se asociarán unos arquetipos individuales y colectivos propios de su clase con unos roles y unos espacios (públicos y privados) donde desarrollarlos. El espíritu burgués trasladó a todos los ámbitos sus esquemas sociales, y materializó un nuevo concepto de ciudad más acorde con sus ideales y necesidades. En él, la ciudad se convirtió en un gran escenario donde el burgués, como protagonista, desplegaba las actividades profesionales y sociales.

Este nuevo concepto tuvo como consecuencia la renovación física de la ciudad. Hubo grandes cambios en la arquitectura (exterior e interior de los edificios), en el urbanismo (zonificación en cuarteles, alineación de calles, reglamentación, etc.,) la higiene,

la adecuación de infraestructuras básicas (alcantarillado, alumbrado público de gas y de electricidad, aguas potables), servicios públicos (comercios, mercados, cafés, teatros, restaurantes, sociedades culturales, jardines, ferrocarril y transportes en general, ayuntamiento, bancos, entidades crediticias, notarías, oficinas de abogados y de arquitectos, etc.), adelantos tecnológicos (telégrafo, teléfono, fonógrafo, fotografía, cinematógrafo y ascensor), el uso de nuevos materiales constructivos procedentes de la revolución industrial (el hierro fundido, el acero, el hormigón armado y el vidrio) que juntos o por separado consiguieron soluciones revolucionarias y armoniosas.

Los cambios sucesivos en la imagen de la ciudad burguesa fueron acompañados de un estilo artístico. Si bien en la primera mitad de s. XIX predominaron el neoclasicismo y el academicismo, entre 1850-1898 se sucedieron el academicismo, el historicismo (con todas sus variantes) y el eclecticismo. Los dos últimos convivieron a partir de 1858, y a finales de siglo con otros estilos como el racionalismo. Entre 1890 y 1910 se fue introduciendo paulatinamente el modernismo arquitectónico en la ciudad de Valencia como contraposición al racionalismo funcional, y en clara ruptura con el lenguaje ecléctico. El lenguaje modernista considerado en un principio extravagante fue rápidamente asimilado por la burguesía valenciana para los edificios públicos y privados en los ensanches.

El desarrollo de la sociabilidad burguesa pública y privada se tradujo en una diversificación en la tipología funcional de los edificios públicos destinados a unas finalidades muy concretas, entre ellas se encontraban los edificios lúdicos: plaza de toros, el circo, el ateneo, los teatros, los cafés o los casinos.

En este contexto sociocultural y económico en el que los espacios sociales de la ciudad se fueron estructurando en torno a los diferentes ritos de sociabilidad burguesa cobraron auge los cafés y los casinos o círculos como espacios de recreo, de encuentro social y sinónimo de modernidad.

2. LOS CAFÉS Y LOS CASINOS EN VALENCIA.

Desde su origen, los cafés fueron locales de comunicación de relaciones humanas y de intercambios culturales, artísticos y políticos. En ellos se jugó a diversos juegos de azar, se fraguaron rebeldías, subversiones, golpes de estado y se modificaron leyes. Pero también se acogieron tertulias (literarias, políticas o científicas), presentación de obras literarias, conciertos, se exhibían teatros, exposiciones artísticas o de avances tecnológicos (cosmorama) y hasta se podía contratar amas de cría. La historia de la cultura y, en especial, de la literatura de la época está unida a estas instituciones que para algunos autores como A. Martí Monterde tuvieron sus raíces en los "salones" aristocráticos, el comercio y los medios de transporte, en especial el ferrocarril.

A partir del ascenso de la burguesía, los Cafés se plantearon como alternativa a los salones "aristocráticos". De ellos tomarían el esquema de las tertulias, y como función básica de centro aglutinador de las novedades culturales y de la discusión política, sin los mecanismos de exclusión e inclusión de la aristocracia; es decir, con la burguesía, se esparce la conversación a diferentes protagonistas. Todos aportan sin que haya omisión de voces: conocidos y desconocidos convergen para hacer uso de la palabra. Ya no se requiere de una invitación especial, se llega allí y se coincide con el resto de los asistentes. La tolerancia abre sus puertas. Como índica el profesor Martí Monterde, los cafés de esta época son burgueses, y por tanto, abiertos a la nueva ciudadanía emergente que se legitima a si misma a través del trabajo y de la economía.

Los cafés y casinos, en especial los más elegantes y prestigiosos, se convirtieron en lugares públicos a medio camino de "lo privado" y "lo público", entre el hogar y la calle, un ámbito donde se desarrollaba la sociabilidad masculina. Estos espacios reproducían de manera fastuosa los salones domésticos burgueses. Constituían a la vez un lugar para "estar" y a la vez de "tránsito", en el cual se coincidía y se departía con personas ajenas al círculo familiar o social del burgués valenciano. Esta dualidad permitía cerrar tratos de negocios o intervenir en eventos culturales de una manera distendida, se convertía en una ocasión

Figura 1. Calle de la Paz de Valencia. Archivo Huguet.

excelente para aproximarse a otras clases sociales como la media, a los artistas o los escritores. En sus salones públicos, las tertulias escapaban a las coerciones de las tertulias privadas, más reguladas por la presencia del dueño de la casa, o por los límites del decoro del "buen hogar" burgués.

No obstante, no todos los cafés gozaron de buena reputación, algunos de ellos eran lugares de mala fama, de fácil despacho de drogas, de prostitución, de maleantes y de criminales. Es más, cuando el derecho de reunión era todavía perseguido algunos de estos centros de recreo posibilitaron las conversaciones entre trabajadores de diferentes gremios profesionales sobre las condiciones de trabajo y reivindicaciones, por lo que a ojos de la mirada del poder, eran lugares peligrosos que debían permanecer bajo vigilancia y control.

En Valencia ciudad a partir de la segunda mitad de s. XIX, al igual que en Europa y España, el auge de los cafés se afianzó con la nueva burguesía. El acceso restringido a las mujeres en cafés valencianos se mantuvo hasta bien entrada la segunda mitad de siglo XIX, y en los casinos, la presencia de las damas estuvo asociada hasta principios de s. XX con eventos como el Carnaval, la Feria de Julio o la verbena de San Juan. La asiduidad femenina coincidió con la mejora de las condiciones estéticas, de servicio y de limpieza.

De este auge y evolución de cafés y casinos dan fe las diferentes guías del "viajero" o "para forasteros" que se publican en Valencia, las más conocidas son las de José Garulo, Vicente Boix, Filiberto Abelardo y Joseph M. Settier, algunas de ellas con diferentes reediciones. La prensa de la época con sus anuncios y los artículos sobre las inauguraciones de los nuevos locales, donde se ensalza los avances tecnológicos de que se dispone en ellos, el buen gusto en la decoración del propietario, el elenco de reconocidos profesionales y artistas valencianos que intervinieron en la ornamentación, o la calidad y variedad de los servicios que ofrecían al público. Viajeros y escritores de paso por Valencia como Madoz, Pardo Bazán, Azorín recogieron en sus libros y artículos las impresiones que todas estas transformaciones de la ciudad causaron en ellos. [1]

Estos locales se aglutinaron entorno a zonas donde habían llegado las excelencias de la modernidad y el confort de las mejoras urbanas; es decir, el alcantarillado, el agua potable,

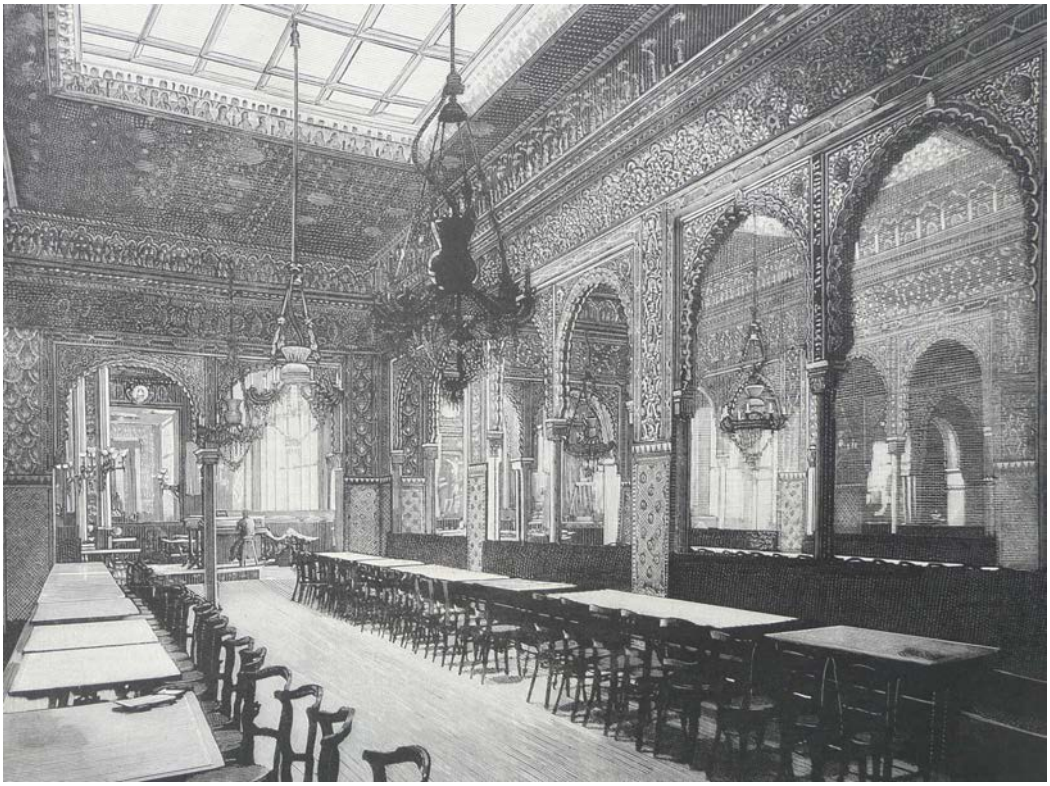


Figura 2. Café de España. Grabados del salón neoárabe (de ingreso) reproducido en la revista La Ilustración Española y Americana. 22 de marzo 1889, p.181.

el gas (posteriormente la luz eléctrica), el Plan del Ensanche, y donde también se encontraban comercios, hoteles, fondas, restaurantes, el teatro, etc. Además estaban próximas a la antigua estación del ferrocarril, en la actual plaza del Ayuntamiento. Estamos hablando de las calles de la Paz, calle del Mar, la plaza de la Reina, la calle de Zaragoza, la calle San Vicente, plaza de la Pelota (después Mariano Benlliure), plaza de Cajeros, la bajada de San Francisco, la calle de las Barcas, y de las calles adyacentes a ellas.

En las guías consultadas de Valencia entre 1827 y 1835 los cafés y botellerías aparecían en el mismo epígrafe. Se encuentran localizadas entorno a la bajada de San Francisco, calle del Mar, plaza Cajeros, calle de Zaragoza y calle Miguelete. En 1849 Pacual Madoz indica que sólo hay cuatro cafés en Valencia, el más lujoso en la calle de Zaragoza. A partir de 1852 ya existen, según Garulo, otros dos más en la calle de las Barcas. En las Guías de Filiberto Abelardo, ya aparecen detallados los cafés existentes: Arnau, calle de Zaragoza; del Cid, calle Constitución; Del Comercio, calle San Vicente; de Europa, calle del Mar nº 44 (después se llamará Laurence); del Nuevo Mundo en la calle del Mar nº 52; de Oriente, en la calle de Zaragoza; del Teatro, en la calle de las Barcas nº 34 y el de la Palma en la calle de las Barcas nº 15. Entre estas fechas y finales siglo XIX es tal el auge de estos establecimientos, que no sólo aumentan en número, sino que se amplia su localización fuera de lo que era la antigua muralla. En una publicación, *el Indicador General de Valencia*, en 1895, ya se distingue entre cafés y cafés económicos, estos últimos más alejados del centro de la ciudad.

Hasta 1880, algunos periodistas lamentaban la falta de grandes y buenos cafés en la Ciudad de Valencia, a la altura de los de Madrid, de Barcelona o de París. En 1886, todo había cambiado. Los pioneros, el *café de París* (diciembre de 1880) y el *Café del Siglo* (junio 1885) habían abierto el comienzo de los cafés mejor ventilados, más amplios, confortables

Figura 3. Café de España. Grabado del salón principal reproducido en la revista La Ilustración Española y Americana. 22 de marzo 1889, p.181.

y elegantes en Valencia. Es a partir de entonces cuando se abrieron locales como El *Café de Madrid*, el *Café del Siglo*, El *Gran Café de la Paz*, El Siglo, el *Café Europeo* (luego de *Las Delicias*), el *Café de París*, el *León de Oro* (también cervecería), el *Café de la Plaza*, el *Café de la Habana*, y el archiconocido, *Café de España* cuya excelsa reputación ha llegado hasta nuestros días.

Todos ellos rivalizaban en ofrecer comodidades, refinamiento, lujos y un servicio exquisito a sus clientes. Algunos de estos cafés contaban con espacios destinados a los juegos lícitos (dominó, ajedrez, billar o naipes), tenían pequeños escenarios (no eran cafés-teatro como el de Ruzafa) donde se ofrecía baile, música flamenca, conciertos, recitales u ópera. La apertura o ampliación de estos lugares de ocio era elogiada como elemento civilizador en la prensa de la época, confería prestigio y modernidad a la ciudad.

La decoración de estos locales contaron artistas valencianos de la talla de Ignacio Pinazo, José Benlliure, Emilio Sala, Antonio Cortina, José Aixa y muchos más. Grandes artesanos y empresas locales se encargaron del mobiliario, la iluminación, las vajillas, la decoración interior, instalación de los avances tecnológicos, etc., Fue un esfuerzo común al que contribuyeron arquitectos, artistas y empresarios con el fin de convertir Valencia en una ciudad cosmopolita, y también, una forma de promoción gratuita. A continuación vamos a describir algunos de los más importantes.

El Café de Paris[2] fue el iniciador de una época dorada en los cafés valencianos elegantes y con los adelantos propios de la época**.** Hasta su inauguración el 11 de diciembre de 1880, no había en Valencia cafés de su categoría. No es que no existieran estos locales pero eran pocos, pequeños, sencillos y poco ventilados. Además, en Valencia había poca afición a tomar café hasta 1868, por lo que eran poco frecuentados, sosteniéndose con dificultad, y siendo difícil conseguir que los propietarios invirtieran capital en la construcción de edifi-

Figura 5 . Imágen del exterior del Gran Casino: postal desde la Gran Pista en la que se aprecian las terrazas, la cúpula de cristal y la fachada principal.

cios destinados a Cafés, por miedo a no obtener beneficios.

Situado en la calle de la Paz cerca de la plaza de la Reina, el establecimiento estaba compuesto de planta baja, entresuelos y dos pisos comunicados todos ellos por una escalera de mármol. El la planta baja, treinta y tres mesas se destinaban a café. El entresuelo contaba con veinticinco mesas para jugar al dominó y en el piso principal se disponían cuatro mesas de billar construidas por Felipe Clemente, y en el segundo piso, se distribuían mesas para jugar al "tresillo" y otros juegos permitidos por la ley. La estancia en el café se amenizaba por un pianista. Respecto a la decoración había sido confiada a Perini, la talla a Gargallo y Puig, el dorado a Cebrián, y la carpintería a Rubio.

Cinco años después, 1885, se acometieron obras de ampliación y mejoras que se materializaron en un nuevo salón dividido en dos

Figura 4 . Imágen del exterior del Gran Casino: el cartel de la Exposición Regional Valenciana de 1909, del pintor Luis Beut

departamentos. El primero de ellos era de estilo ecléctico/renacentista. Los bancos y las sillas eran de estilo Felipe II[3], tenían los asientos y los respaldos imitando el cuero de ternera curtido, El artesonado combinado con esmaltes y friso construidos por Puig y Martí, la carpintería de José Ros. Sobre las trece grandes lunas de espejo que adornaban el salón aparecían grabados unos dibujos de los hermanos Gascó. La iluminación cenital procedía de un tragaluz de hierro fundido, de los

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 851-864 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6 . Imágen del interior del Gran Casino: el comedor.

talleres de Vicente Ríos. Antonio Cortina pintó cuatro alegorías para esta estancia: la del Café (una habanera dormitando en una hamaca), la de la horchata (una valenciana), el vino de Manzanilla (una gitana) y el Champagne, una damisela parisina (nota 3). Colgaban de las paredes lienzos de los hermanos Vicente y Eduardo Gasco.

El segundo, el gabinete de estilo japonés era más pequeño y sencillo, en el se exhibían lienzos enmarcados en la pared con figuras japonesas pintadas por los hermanos Gascó, y a juego, los taburetes, las mesas anunciadoras (de la casa Esteve y Cía.), los cortinajes del acceso a este espacio y el alumbrado. El salón japonés era conocido popularmente como Salón del Este, su decoración fue dirigida por Antonio Cortina y Farinós. El mobiliario de los dos salones era de Fernando Silvestre.

El café de París sufrió una tremenda explosión a causa de un escape de gas el once de febrero de 1887. Sugiere Luisa Sempere, que esta explosión debió acabar con la vida del café de París, pues parece no tener continuidad después de este accidente. En su misma ubicación, en 1889 se abrió una cervecería llamada, *Gambrinus*, en 1890 un Restaurante llamado *Continental*, y en 1915, se instaló el Café *Munich*. En esta última fecha se desconocía el paradero de las cuatro pinturas alegóricas realizadas por Antonio Cortina. [4]

El café de El Siglo.[5] Ubicado en las nuevas casas de la plaza de la Reina nº 2, esquina con la calle de la Paz. Se inauguró hacia el 5 junio de 1885. Aunque en un principio no fue un local grande, su éxito hizo necesarias varias ampliaciones del local y también de sus servicios (hotel y restaurante), llegando hasta la calle del Mar esquina con Luis Vives. Tenía una situación céntrica y esmerada decoración artística realizada por artistas valencianos como el pintor José Nicolau Huguet (diseño del salón principal), el tallista Luis Gargallo (decorado), José López y Pedro Noguera (dorado y pintura decorativa), los muebles del taller de Trobat, y las mesas de billar de Fernando Gómez.

El café se distribuía en tres niveles: sótanos, planta baja y entresuelo. Como corresponde a estos establecimientos la planta baja estaba ornamentada con esmerado gusto y los aparatos de gas que iluminaban conferían un aspecto alegre y visto a la sala. El techo de artesonado dorado y pintado imitando la porcelana. Paredes Chapadas de grandes espejos

Figura 7 . Imágen del interior del Gran Casino: terraza de la planta superior.

con grabados que representaban alegorías propias de un café, según dibujos de José Nicolau. En un ángulo de la planta baja en un precioso piano de cola de la marca Erard, el profesor Agustín Payá interpretaba recitales. En los sótanos las mesas de billar, y en el entresuelo las de dominó y otros juegos lícitos. En marzo de 1886, se hicieron las primeras pruebas de instalación de luz eléctrica y se colocaron 38 focos.

Entre las especialidades que se podían tomar en este café se encontraban los helados del Biscuit-Glacé, el café, el the aromático, la cerveza, los dulces y los licores de las mejores marcas. En la inauguración de apertura obsequiaron con tabacos habanos y champagne.

Situado en la desaparecida bajada de San Francisco nº 7, y recayente a la antigua plaza de la Pelota, después de Mariano Benlliure, cerca del ferrocarril que comunicaba con Madrid y Barcelona, se ubicó el flamante café de España. Se inauguró el uno de mayo de 1886 y fue todo un acontecimiento para la ciudad. Como en la mayoría de los anteriores cafés en su construcción y decoración sólo intervinieron empresas, artesanos y artistas valencianos. El arquitecto fue Carmelo Lacal Sorlí que decoró fachada, vestíbulo y claraboya, y el encargado de la decoración interior del edificio fue pintor Antonio Cortina. El edificio se construyó “ex novo” sin reparar en gastos, ni en su decoración, ni en dotarlo de todos aquellos avances que le permitieran tener lujo y confort. Sus instalaciones eran magníficas, y por su decoración interior, contaban los periodistas, se asemejaba más a un museo, en el que se ofrecía una brillante muestra del talento de los artistas valencianos de la época, que a un local destinado a tomar café. (nota 4)

El edificio tenía tres cuerpos, la planta baja destinada al café, y las altas al hotel. La fachada principal en estilo historicista renaciente estaba pintada lo que le daba más sobriedad, e iluminada por cuatro faroles de gas. Al vestíbulo principal, decorado con ricos mármoles, se accedía por la Bajada de San Francisco, una de las vías más concurridas y céntricas de Valencia. Tres puertas de medio punto con cristales grabados daban acceso, dos al Café y otra por una escalinata de mármol al hotel. La central era de mayor tamaño y las dos laterales en simetría. Para evitar las corrientes de aire en invierno había un segundo cierre de cristales a modo de cancel.

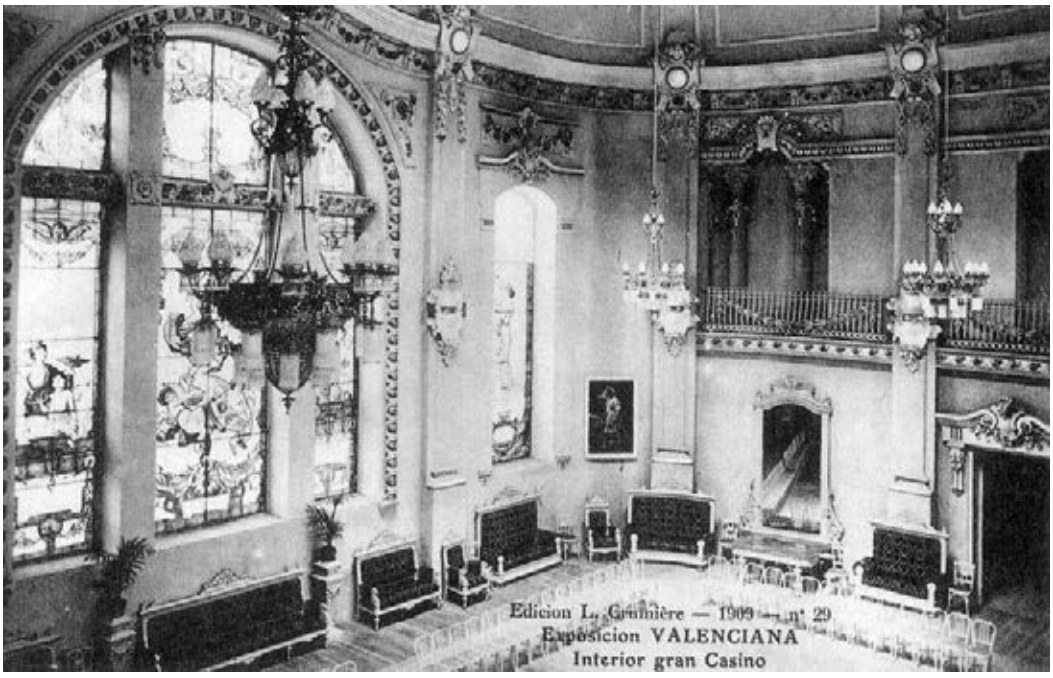


Figura 8 .Imágen del interior del Gran Casino y su decoración: el salón de baile.

Su salón de ingreso y el salón principal, de gran aforo, han pasado a la posteridad a través de la prensa de la época y de escritores como Azorín, que no dudaba en calificarlo: "el más suntuoso de Valencia", y "no lo habría tampoco en el mismo París". Azorín también nos recuerda como se servía el café en aquella época: "… en un platillo de metal blanco colmado de terrones de azúcar y un botellín de ron. Llenaban un gran vaso de buen café, y añadían en una copa, otra porción del rico brebaje, Con este café suplementario y con ron se hacía un refresco agradable y solíamos confeccionar también caramelos".

El salón de reminiscencias árabes estaba inspirado en el exotismo y suntuosidad de la Alambra de Granada. La sala era de forma rectangular, seis metros y medio de ancho por dieciocho de largo, y poco más de seis metros de alto le conferían una gran amplitud. La decoración era fantástica. Un friso en relieve recorría la sala e incluía inscripciones en caracteres arábigos que decían; "Al Andalus" o "La Occidental". Bajo éste un tapiz en oro, azul, rojo y colores vivos, enmarcaba dieciséis grandes espejos, de un metro de ancho por tres metros de alto que aliviaban la estrechez de la sala. La parte inferior de las paredes estaban recubiertas de alicatados dorados y de colores vivos, en los que predominaba el verde habían sido fabricados en la Cartuja de Sevilla. El techo tallado era plano y de él pendían lámparas arabizantes. El mobiliario, compuesto por cómodos divanes con respaldo, guarnecidos con terciopelo oliváceo y mesitas rectangulares. La puesta en escena sorprendía y hacía volar la imaginación de sus clientes a los alcázares de *las Mil y una noches*.

Desde el salón neoárabe se accedía al gran salón, cuya decoración evocaba el siglo XVII. De mayor tamaño que el primero, era rectangular pero apaisado: quince metros de longitud por treinta de anchura y seis de altura. Una gran claraboya central se levantaba sobre las cuatro columnas centrales de hierro fundido y forma estriada, iluminando y ventilando el salón. Bajo la claraboya, ocupando el centro del salón, se erigía una estatua de la Fama, obra del escultor José Aixa. La imagen descansaba sobre una esfera con cuatro relojes. Un grupo de leones sustentaba la esfera. El pedestal sobre el que se asentaba el conjunto decorado con bustos, era obra de otro artista

valenciano, José Viciano. Entre los espacios que había entre los grandes espejos de las paredes se distribuían medallones pintados con personajes ilustres de la historia de España y escenas de episodios de su vida realizados por Ignacio Pinazo, Carlos Giner, Enrique Bay, y Antonio Cortina entre otros. También había esculturas de Pinazo y José Aixa, entre otros. El gran salón se iluminaba por veinte elegantes aparatos dorados, con cinco luces cada uno. En 1888, la electricidad sustituyó al gas, y ciento cuatro bombillas dieron mayor vistosidad al salón.

Como en el café del Siglo y el café de París un nutrido grupo de artesanos, artistas y empresas valencianas colaboraron en la realización y puesta apunto del café de España. La prensa orgullosa del alto nivel de las empresas suministradoras, de los artesanos y de los artistas hace alarde y los promociona indicando en qué ha consistido su participación. Su inauguración el uno de mayo de 1886, a las ocho y media de la noche fue muy concurrido. Para dar mayor esplendor al acto se amenizó con un septeto dirigido por el maestro Plasencia, y con la asistencia de señoras, reiteradamente loado en los diferentes discursos que se dieron. Tales exhortos dieron sus frutos y las señoras siguieron asistiendo al local. Los dueños para animarlas introdujeron la costumbre galante de obsequiarlas con hermosas flores que repartían las floristas. Con el inicio de siglo el cinematógrafo irrumpió también en el Café de España, donde una intérprete femenina acompasaba con música de piano las imágenes mudas proyectadas sobre un telón.

El café de España desapareció según Igual Úbeda entre 1920 y 1927. Ha pasado a la historia por ser un local único en su categoría, y también, como no podría ser de otro modo, por sus tertulias. El mundo artístico y literario se reunía en el café de España. Entre aromas de café, lecturas, tertulias, oberturas de ópera, la exposición de alguna obra de arte y conciertos de piano amenizando las veladas transcurría el tiempo en este local considerado por la sociedad de la época como uno de los mejores de Europa.

Los Casinos en Valencia

Como los cafés, los casinos de acceso generalmente restringido a los socios, inicialmente burguesía y clases altas, tenían actividades similares a las de los cafés: lectura de periódicos y libros, conciertos, y los juegos permitidos como el billar, el ajedrez, el dominó y los naipes. Además se daban grandes fiestas y bailes. Los casinos se extendieron rápidamente por los ámbitos urbanos y rurales.

Otro tipo de asociaciones similares a los casinos fueron los círculos y los ateneos. En Valencia fueron importantes El casino de Valencia que se integró posteriormente en la Sociedad Valenciana de Agricultura, El *Fum Club* (timba elegante según Azorín), el ateneo científico, literario y artístico (ambos decorados por Antonio Cortina), el Ateneo Mercantil de Valencia y un gran número de círculos recreativos generalmente vinculados a las diferentes ideologías del momento, al arte y al comercio.

El Ateneo Mercantil de Valencia creado en 1879 sería uno de los grandes artífices de un evento que fue todo un hito para los valencianos de principios de siglo XX: la Exposición Valenciana de 1909. El ateneo se convirtió en un instrumento importante para la burguesía mercantil valenciana. Un gran evento que debía ser un certamen donde cabían las nuevas vanguardias del s. XX, abarcando casi todos los campos de la cultura, la industria, el arte, el ocio, y su proyección exterior. Entre sus instalaciones se construyó el Gran Casino, un "casino" a la altura de una ciudad moderna y cosmopolita como se había convertido Valencia. Así definía, el presidente del Ateneo Mercantil de Valencia, futuro marqués del Turia, Tomás Trénor y Palavicino el edificio: "*Dudo que pudiera haber sido construido edificio alguno más adecuado a su destino*." A continuación describimos como era el casino "ideal" de los burgueses valencianos.

El Gran Casino de la Exposición Valenciana de 1909.

El gran casino de 1909 seguía los cánones de esa arquitectura moderna funcional, hermosa y confortable. El edificio se erigió en estilo renacimiento francés con gran-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 851-864 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

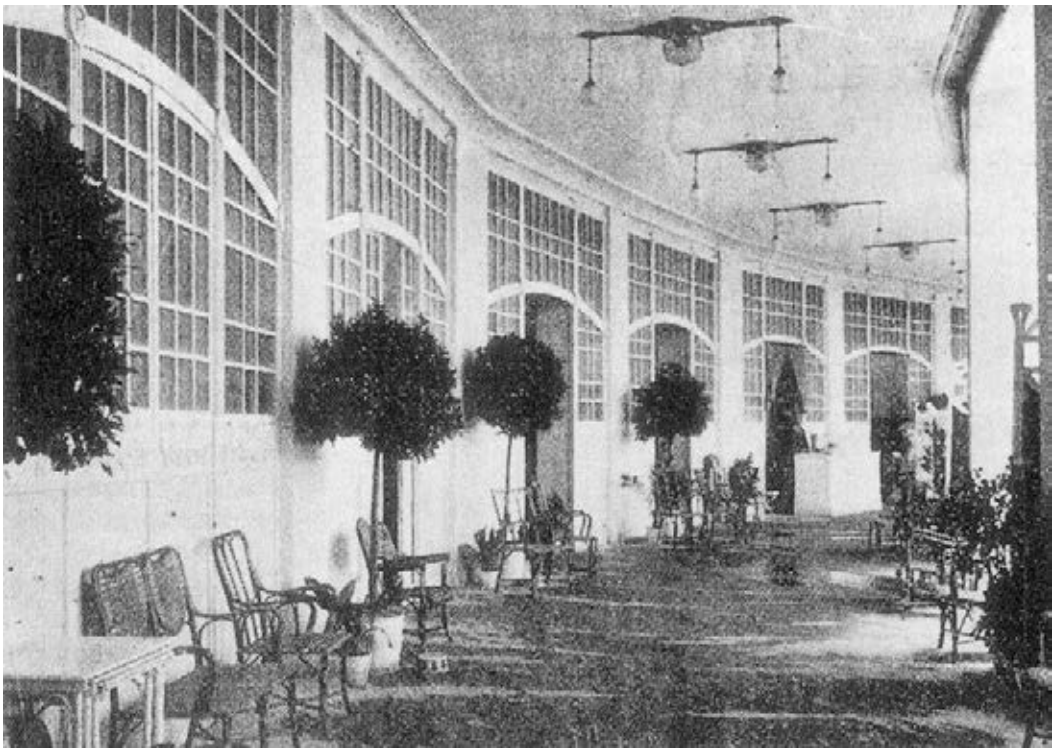


Figura 9 .Imágen del interior del Gran Casino y su decoración: terraza de la planta baja.

des ventanales en aquellos lados que no recaían a la Gran Pista. En su construcción sobria y elegante, se tuvieron en cuenta todos aquellos aspectos propios de la funcionalidad de edificios: capacidad, ventilación, luz, elegancia, acertada distribución de los espacios, riqueza en el decorado, buen gusto en el mobiliario y menaje, avances tecnológicos, minuciosidad en toda clase de servicios y acierto en el personal escogido.

Tenía el edificio cinco fachadas y cerraba la Gran Pista por el lado noroeste. Lo más notable del conjunto era su galería abierta sobre la Pista, extraordinario mirador de dos niveles: en el principal el comedor de lujo, y en el bajo, el café. Su diseño lo hacía un edificio perfecto tanto para el invierno como para el verano.

En la ornamentación se emplearon guirnaldas, cartelas elegantes, modillones todo de color blanco y floreado en el exterior del edificio y con toques dorados en el interior. El edificio tenía forma de una sección de elipse. En su fachada se erigían dos esbeltas cúpulas rematadas por dos coronas tremoladas. Dos accesos uno junto al salón de actos, con varios ventanales en la parte posterior frente al Palacio de la Industria y otro, el acceso principal. El efecto visual no podía ser más espectacular para el visitante.

En la entrada principal, a la derecha del pequeño vestíbulo de entrada, se encontraban las oficinas del casino, junto a la cancela de cristales comenzaba una elegante terraza y arrancaba la escalera que conducía al primer piso del edificio, donde se encontraban la galería, el comedor del Gran Casino, con balcones resguardados por elegantes marquesinas de cristal que recaían a la Gran Pista. Desde la sala de lectura se abría un gran balcón sobre el acceso principal, y en ella se podían encontrar sobre una mesa multitud de periódicos y revistas nacionales y extranjeras.

La galería superior era de amplia circulación, numerosos huecos resguardados por marquesinas de cristal, proyectaban balcones que recaían al salón de baile y a la terraza inferior. La galería tenía una ilu-

minación espléndida compuesta por siete grandes dormilonas, de las cuales a derecha e izquierda de cada una de ellas pendían dos elegantes lámparas más pequeñas. En esta galería inferior se ubicaba el mostrador del café. Junto ella otros servicios como el salón de juegos, la peluquería, el limpia botas, el correo, el teléfono, y todo lo necesario para el visitante más exclusivo y cosmopolita.

Desde la galería superior, a través de una puerta de cristales se accedía al lujoso comedor del Casino. Era un espacio rectangular, alumbrado con trece lámparas de un gusto refinado y amueblado con muebles cómodos, ligeros, la última novedad en su clase. El servicio de personal se esmeraba atendiendo a los clientes más exigentes. Como decoración un lienzo de Nogales con una temática muy valenciana: cinco hermosas labradoras, reunidas en un jardín se disponían a escoger flores. Al comedor se podía acceder por el acceso principal, los socios, o por una escalera que comunicaba directamente desde el exterior con el restaurante para el público en general.

Con un aforo para centenares de personas, en la planta baja se encontraba el magnífico salón de baile, obra de Vicente Rodríguez, de 45 metros de largo por 20 de ancho y otros 20 de alto. Decorado en blanco con guirnaldas en oro impresionaba por su rica decoración y exquisito gusto. El salón se iluminaba con una luz cenital procedente de una cúpula de cristal de colores, con alegorías, y con tres ventanales, a modo de tríptico, también de cristal de colores en los cuales se representaban: en el central, unos amorcillos que sostenían el escudo de Valencia, el de Alicante y el de Castellón; en el de la derecha, el casco atado de D. Jaime, y el de la izquierda otra alegoría de la fortuna.

Del dorado del techo del salón de baile pendían cuatro lámparas monumentales, con más de 29 luces cada una, a la altura de la magnificencia del salón. Las paredes estaban decoradas en blanco mate con guirnaldas de flores y frutos en color. Sobre las paredes se disponían seis retratos iluminados de las seis bellezas premiadas del concurso regional, vestidas de labradora. Respecto al mobiliario del salón, la sillería era blanca, tapizada en tela color granate con fondo crema. Completaban el mobiliario dos grandes jardineras allí dispuestas con limpios espejos con marco blanco que reflejaban los tonos brillantes del salón. Desde el primer piso se podía contemplar el gran salón de baile sólo con asomarse a los seis grandes balcones que recaían en él, dando una sensación de grandiosidad.

En cada extremo del salón de baile se disponían longitudinalmente dos pequeñas puertas, correspondían al salón o gabinete de descanso, y al tocador, respectivamente en estilo imperio, el primero, con sillería tapizada de verde y oro, y en estilo Luis XV, el segundo, con muebles tapizados en raso azul pálido, además de sus correspondientes jardineras, confidente, pompeyanas y lámparas eléctricas que como es natural seguían el estilo del mobiliario de cada una de las salas.

No sólo el lujo y el buen gusto estaban presentes en el edificio. Los nuevos avances tecnológicos y el confort, elementos propios de la modernidad, se hallaban en espacios como el cuarto de baño con detalles como: lavabo, *water closet,* aparato para calentar el agua, ducha, espejos diáfanos, etc. Había peluquería, guardarropa, limpiabotas, correo, teléfono, sala de juntas y de lectura, un amplio salón de juego, y todo aquello que podían esperar de una ciudad cosmopolita la élite local e internacional.

Eran socios del Gran Casino lo más granado de la sociedad valenciana de la época. No obstante, la junta acordó el acceso libre a todos los valencianos, fuera cual fuera su condición social "… la junta *quiso que todos los valencianos tuviesen allí entrada, codeándose en las terrazas, salón de baile y galerías, familias de alta y de humilde prosapia, nobles por le nacimiento ó ennoblecidas por el trabajo, que también encumbra y ennoblece*." y continúa: "… *de este modo*

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 851-864 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

*se va resolviendo un problema que en nuestra ciudad parecía difícil: la fusión, mejor dicho, la aproximación de la aristocracia de todas clases con la clase media, y no por antagonismos, sino por falta de ocasión... no hay época larga de festejos que reuna en un centro social á los distintos elementos que constituyen la gente distinguida." Pa*ra ello la junta dispuso "módicas" cuotas para los socios (se accedía con carnet, 20 pesetas a los hombres y 10 a las mujeres) y facilitaba la entrada diaria por una pequeña cantidad a los valencianos: un abono por quince días costaba 10 pesetas, y una entrada suelta, una peseta. Queda patente en los artículos de prensa una preocupación de promocionar, por el bien común de la economía valenciana, la aproximación entre clases sociales. Los cafés y los casinos fueron esos lugares de encuentro.

3. CONCLUSIONES

Los cafés y casinos, en especial los primeros fueron producto de la modernidad de la época; no sólo por su arquitectura, decoración, lujo o por ser los primeros en adoptar los avances tecnológicos, sino por adaptarse a las necesidades de sociabilidad y de espacios que una numerosa y pujante burguesía e incipiente clase "media" demandaban. Estos locales fueron pequeños escenarios dentro del gran escenario burgués: la ciudad, hecha a imagen y semejanza de la ideología burguesa. Eran espacios públicos fuera del ámbito familiar y laboral que permitía relajarse, entablar conversación con personas ajenas al círculo familiar y social habitual, en un entorno artístico, confortable y lujoso con un amplio abanico de distracciones que satisfacían el sentido lúdico de los clientes más cosmopolitas.

En los cafés el acceso a ellos y a sus tertulias era libre. En los casinos estaban organizados internamente mediante juntas directivas, funcionaban como clubes privados y disponían de otro tipo de estancias de las que no disponían los cafés: sala de baile, sala de Juntas. Las actividades furon similares a las de los cafés, salvo por la celebración de bailes, fiestas y juntas. En los casinos la entrada era restringida a los socios, sólo en las celebraciones permitían el acceso a damas y público externo, aunque de un modo controlado, mediante entradas. Más adelante hubo también casinos obreros.

El estilo más frecuente para el exterior de los cafés y casinos era lo que en la época se llamaba "estilo renacimiento". En los interiores se daba rienda suelta a la imaginación y el lujo estando presente tanto los historicismos como el eclecticismo. Tener todas las comodidades de los nuevos avances de la época y un servicio de personal exclusivo eran premisas imprescindibles. Sin olvidar, la música amenizada con un piano Erard[7] y la propia decoración, pinturas y esculturas de preeminentes artistas valencianos que lejos de competir con la música, la complementaban.

El café como bebida pasó a ser de producto elitista, exclusivamente para hombres, motivo de incitación de rebeldía (liberal), a universalizarse y socializarse. En los nuevos cafés se fue fomentando la presencia de las damas, y dejaron de ser locales exclusivamente masculinos. En ellos no sólo se tomaba la bebida a la que debían su nombre, sino que se servían helados, dulces, te, chocolate, licores, etc.,

La exposición de 1909 sirvió como escaparate, al igual que décadas antes lo habían hecho los cafés de la gran cualificación profesional de artistas, artesanos, arquitectos y empresarios. La prensa de la época refleja una necesidad de aproximación entre clases sociales. También La evolución de estos locales lúdicos corrió pareja a la evolución de las costumbres de la sociedad valenciana de la época, cada vez más refinada, siempre de la mano de la modernidad estética y de la democratización cultural.

Finalizaré con una cita de Josep Pla en la que se resume la esencia de este artículo: "El hombre, además de hijo de sus obras, es un poco hijo del café de su tiempo."

NOTAS

1— Teodoro Llorente en memorias de un setentón recrearía la ciudad y costumbres de la Valencia de esta época.

2— El Mercantil Valenciano, 12 de diciembre de 1880.

3— El Mercantil Valenciano, 17 de febrero de 1885.

4— El Mercantil Valenciano, 1 de mayo de 1886. (Inauguración)

5— *El Mercantil Valenciano, 28 de mayo y 6 de junio 1885, p.2. Alumbrado, El Mercantil Valenciano, 2 de marzo, 1886.*

6—El Mercantil Valenciano, 5 de febrero y 29 de abril de 1886.

7— El piano Erard era un elemento imprescindible en cualquier café valenciano que se preciara, siempre a cargo de algún virtuoso de la música. Lo había en el café de El Siglo, el café de París y también en el café de España.

BIBLIOGRAFÍA

Arazo, Mª A. , Mas, E. (2014). Redescubriendo al pintor Antonio Cortina (1841-1890). Generalitat Valenciana. Valencia.

Azorín. (1941). "El café de España". En Valencia. Madrid, pp. 15 y 16.

Garulo, J. (1852). Valencia en la mano, ó sea manual de forasteros. Imprenta y librería de D. Julian Mariana. Valencia, pág. 170. También en Garulo, J. (1861), Valencia, pág. 161.

Igual Úbeda, A. (1964). "El café de España y el maestro Bellver" en Valencia-atracción, nº 357. Valencia, p. 6 y 7.

Llorente Falcó, T. (1943). Memorias de un setentón. Tomo II. Federico Doménech. Valencia, pp.105-106.

Madoz, P. (1849). "Valencia". Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España. Tomo XV. Madrid.

Martí Monterde, A. (2005). "El Solatge de la modernitat (literatura y café)". En L'Espill. Nº 20. Barcelona, pp. 6-32.

Mas, E., Pinedo, C. (2007). El profesor que trajo las gallinas a la escuela: Antonio Cortina Farinós (1841-1890). Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia. Valencia, pp. 87-103.

Manaut Nogués, J. (1915). "Nuestros pintores y escultores. Antonio Cortina II", en Atenea. Revista de juventud. Valencia. 10/12.

Pérez Puche, F. (1998). La Valencia de 1898. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

Pérez Puche, F.(2009). Valencia 1909. La Exposición Regional Valenciana. Ayuntamiento de Valencia.

Pla, J. (1940). "El Café". En revista Destino 180, 28-12-1940. Barcelona, pág.8.

Ridaura Cumplido, C. (2006). "Espacios y ritos de la sociabilidad burguesa valenciana: el café y las tertulias". en Vida Cotidiana y Confort en la Valencia Burguesa (1850-1900). Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana. Valencia, 262-266.

Sempere Vilaplana, L. (2004). "Los establecimientos hosteleros valencianos del s. XIX como medio de proyección social del artista", en La aplicación del Genio. Consorci de Museus. Generalitat Valenciana. Valencia, pp. 171-193.

Solaz Albert, R. (2009). "Gran Casino", La Exposición Regional Valenciana de 1909, Ayuntamiento de Valencia.

VV.AA. (1909). "El Gran Casino de la Exposición" en Valencia. Literatura. Arte. Actualidades. Año I. nº 9. Valencia., pp. 3 a 7 y Nº5, pp. 10 y 11. *Idem (1910).* "El Ateneo Mercantil de Valencia á los productores nacionales". En Valencia. Literatura. Arte. Actualidades. Año II, nº. 27, enero de 1910.

VV.AA. (1983). Primer Congrés d'història de la ciutat de València. Ajuntament de València.

VV.AA. (1998). España fi de segle 1898. Fundació La Caixa. Barcelona.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

CON OJOS MODERNISTAS: FEDERICO BELTRÁN MASSÉS Y ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

THROUGH MODERNIST EYES: FEDERICO BELTRÁN MASSÉS AND ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

Begoña Sáez Martínez

Begoña Sáez Martínez, Consejería de Educación en Brasil, saezmart@gmail.com

RESUMEN

Una de las claves del modernismo fue el valor interdisciplinario de las artes y la búsqueda de una sensibilidad opuesta a las jerarquías del clasicismo. Las correspondencias entre pintura y literatura no solo llevó a la construcción de un imaginario poblado de enigmáticas figuras femeninas, dandis ambiguos, andróginos turbadores, escenarios fastuosos y remotos o crueles personajes como Salomé, que alimentan cuadros y textos, sino a una crítica de arte del tipo "artifexadditusartifici" en la que se registran las emociones que siente el intérprete ante la obra. En España Federico Beltrán Massés (1885-1949) con célebres óleos como "La maja marquesa" (1915) o "La maja maldita" (1918) y Antonio de Hoyos y Vinent(1885-1940) con novelas como "La vejez de Heliogábalo" (1912), "El monstruo (1915) o sus artículos críticos en La Esfera, son dos buenos exponentes de un arte decadente, mundano y cosmopolita. Ambas figuras mantuvieron lazos de amistad, realizaron colaboraciones y construyeron un orden sobre los cimientos de sus propios gustos. En este trabajo conoceremos sus paralelismos y mutuas miradas para ahondar en su concepción del arte como sugerencia anímica, artificio, interpretación y frivolidad.

Palabras clave: Interdisciplinariedadliteratura/pintura, Crítica de arte, Modernismo, Decadentismo, Simbolismo, Fin de siglo

ABSTRACT

Oneof the keys to modernism were the connexions across the arts plus the search for a sensibility distinct from the hierarchies of classical art. The links between painting and literature did not only lead to the creation of imaginary worlds populated by enigmatic female figures, ambiguous dandies, androgynous troublemakers, sumptuous exotic scenes and sadistic characters such as Salome, which inhabit paintings and texts, but also to a criticism of art such as "artifexadditusartifici" in which the emotions felt by the artist are recorded. In Spain, Federico BeltránMassés (1885-1949) with celebrated oil paintings such as"La majamarquesa" (1915) or "La majamaldita" (1918) and Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940) with novels such as "La vejez de Heliogábalo"(1912), "El monstruo"(1915) and his art criticism in La Esfera, are good examples of exponents of a decadent, mundane and cosmopolitan art form. They were friends and artistic collaborators, and together they constructed a method of work based on the foundations of their shared taste.In this work we will be acquainted with their common themes and shared visions to deepen our knowledge of their conception of art as psychic suggestion, craft, exposition and light-heartedness.

keywords: Interdisciplinarity literature/ painting, Art critic, panish Modernism, Decadence, Symbolism movement, Fin-de-siècle culture.

1. INTRODUCCIÓN

El modernismo, entiéndase con ello la aventura simbolista y su correspondiente versión decadentista, es la expresión de un estado espiritual artístico que se niega a reducir la vida humana al imperio de la cantidad y de la cifra. Fruto de la crisis del positivismo y de todo lo que caracterizaba al llamado siglo burgués, el modernista será aquel que en palabras de Valle-Inclán "busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender" (1980: 115)

Emoción, misterio y mirada, tres términos clave para entender que el modernista al protestar contra una visión materialista del mundo es también antimoderno. Por ello, este arte, fruto de la crisis de fin de siglo XIX, enuncia un estado de ánimo que se cifra en una sensibilidad de hastío y complacencia en la derrota. Es el disgusto ante la modernidad que se hace patente en muchas de las producciones culturales del momento y en el que las afinidades entre pintores y escritores son evidentes. Rubén Darío, por ejemplo, al comentar el

Figura 1. Beltrán Massés. Noche galante. 1914.

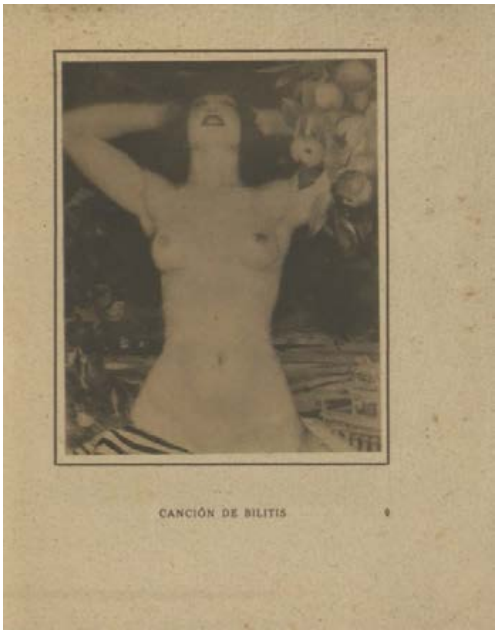


Figura 2. Beltrán Massés. Canción de Bilitis. 1914

lamento del poeta Eugenio de Castro por "'la brutalidad de la moderna vida, por las bajas conquistas de interés y de la utilidad" (1920: 230-231), observa que su queja es la misma que la de todos los artistas "amigos del alma" (231). En esa necesidad del alma, de "ver el cielo" cada vez más oscuro por el humo de las fábricas, en esa nostalgia de catedrales y palacios ahora sustituidos por almacenes y chimeneas, en esa alabanza al progreso, a Edison y a las Bolsas, como describe Darío, idealismo, misticismo, espiritualismo y toda una serie de términos llegan a confundirse y a identificarse.

Lo cierto es que, frente al triunfo de la materia en las propuestas realistas y naturalistas, el modernismo trata de apresar el alma y el misterio, captar un algo más, porque no se resigna a admitir el triunfo de lo real, ahondando así en el lado sutil, delicado y refinado de las cosas. No en vano, una novela fundacional como À Rebours (1884), que supuso la glorificación del esteticismo y la artificialidad surgió precisamente de la necesidad de escapar del callejón sin salida del naturalismo y en ese camino no solo se nos ofreció un relato baudelariano sino páginas de crítica artística entre las que es de cita obligatoria la dedicada a la Salomé de Moreau.

De hecho, Huysmans combina la faceta de novelista y la de crítico de arte, un tipo de crítica como la de Certains (1889) en la que da su opinión sobre los pintores que le gustan porque tienen alma o no y donde el crítico también debe poner el alma. Este tipo de crítica más interesada en lo que el pintor sugiere, en las sensaciones personales y el valor espiritual que se desprende de la obra, busca ese arte que tiene algo más, capaz de evocar mundos fantásticos e imaginarios y de llevar a quien lo ve a otra realidad. Por ello, el crítico también se hace artista y trata de comunicar al público la emoción ante la belleza confirmando de este modo el valor interdisciplinario de las artes. Y ahí tenemos toda una crítica que podemos llamar poética, como la de Baudelaire, Gautier, los Goncourt, Wilde, Mauclair o la de José Francés en España, que "no juzga el tema ni el asunto desde una óptica histórica o cultural, sino que es capaz de colocar al espectador en el clima estético del artista desde una actitud de contemplación" (Villalba, 2001: 375).

Asistimos a una crítica del tipo «artifex additus artifici» en la que se registran las emociones que siente el intérprete ante la obra. De este modo, la propia obra da pie a otra creación ya que el comentario es una forma de prolongar el cuadro o a la inversa, el propio texto literario se lleva a la pintura convergiendo así elementos literarios y pictóricos. Pero no en el sentido de ilustrar o representar la acción o el tema sino de interpretar. Tomemos el ejemplo de Odilon Redon. En él la literatura es el centro de su inspiración [1]. Y así la búsqueda de ese "algo más" puede ser el propio añadido del comentario del intérprete. Se trata de una

Figura 3. Beltrán Massés. Retrato

recreación estética de la obra contemplada que implica una manera muy personal, emotiva, casi lírica de entender el hecho artístico y literario. Nada de universos cerrados. Interesa la obra por su virtualidad.

En esta línea de comunicación entre las artes, cabe situar al pintor Federico Beltrán Massés (1885-1949)[2] y al novelista Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940). Como veremos, los universos de ambos se cruzan sin dificultad.

2. CON OJOS MODERNISTAS

Beltrán, representante del modernismo cosmopolita, mundano y exuberante, es "un colorista espléndido" (Pérez Rojas, 1990: 255) que crea mundos artificiosos, lujosos y decorativos donde el refinamiento y la sensualidad se tiñen de azul, un azul verdoso nocturno, el color de la noche y el color de los sueños, pero también del arte, como diría Rubén Darío, como se aprecia en Noche Galante (figura 1) o en Hora azul (figura 4). Su trayectoria puede resumirse siguiendo a Luis Alberto de Cuenca de este modo: "Venía del simbolismo y del Art Nouveau y se quedó a vivir en Art Déco, a la manera de una Tamara de Lempicka" (2007: 8). [3] En sus obras el lujo se cruza con la lujuria, una combinación muy grata al decadentismo literario y que tan bien expresó Verlaine en "Langueur" (1883) al hacer de las épocas de decadencia instantes privilegiados para el apogeo de una civilización excepcional, brillante y refinada y de un arte crepuscular, inútil y decorativo:

> *Je suis l›Empire à la fin de la décadence,*
> *Qui regarde passer les grands Barbares blancs*
> *En composant des acrostiches indolents*
> *D›un style d›or où la langueur du soleil danse.*
> *(Verlaine, 1994)*

No es casual que el pintor sintonice con la literatura decadentista de un Baudelaire o de un D'Annunzio, por ejemplo. De hecho, ilustró Les fleurs du mal para Édition Colbert y la versión francesa de Trionfo della Morte para Javal et Bordeaux. En esa línea estética decadente y aristocrática, destaca también su Canción de Bilitis, un homenaje a la colección de poesía erótica Les chansons de Bilitis (1894) de Pierre Louÿs. Beltrán representa a la mujer (figura 2) en plena desnudez, apta para entregarse a su amante, como ella misma reivindica en el poema homónimo:

> *Yo sólo sabría vivir desnuda. Amante mío, tómame como soy sin ropas, ni joyas ni sandalias, he aquí Bilitis tal como es.*
> *Mis cabellos son negros de su negrura y mis labios rojos de su rojo. Mis bucles flotan a mi alrededor libres como plumas.*
> *Tómame tal como mi madre me hizo una noche de amor lejana y, si te gusto así, no olvides decírmelo. ("Bilitis", Louÿs, 2003)*

Como tampoco es casual que sintonice con Hoyos y Vinent, uno de los mayores exponentes de la novela decadentista en España. Este escritor aristócrata, dandi, aficionado a los toros y al boxeo, homosexual y cosmopolita, clasificado en su época dentro del erotismo novecentista, nos ofrece, desde 1910 hasta aproximadamente 1925, una narrativa en clara conexión con la corriente estética iniciada en la Francia finisecular por À Rebours. Hoyos supo actualizar una literatura que no sólo estuvo vigente en los primeros tiempos

Figura 4. Beltrán Massés. Hora azul. de Antonio de Hoyos y Vinent. Óleo / lienzo – 148 x 154 cm.- 1917.

del modernismo con la lírica de un Francisco Villaespesa, de un Manuel Machado, del primer Juan Ramón, o con la primera fase de la narrativa de Valle-Inclán o de Ramón Pérez de Ayala, por ejemplo, sino que es inseparable de una visión de la crisis de la modernidad que tendrá su continuidad en las vanguardias. Es más: su producción permite ahondar no solo en la compleja realidad textual del modernismo sino ver que éste es inseparable de su vertiente decadentista.

Beltrán retrató en varias ocasiones al marqués de Vinent. En uno de sus cuadros (figura 3) nos lo muestra con su inconfundible monóculo y sus manos ducales en las que no falta su amatista y donde el atuendo es una segunda piel que funciona como extensión de la persona. Aparece envuelto en una capa de negras pieles sobre un fondo azul de noche; detrás, una ciudad antigua y en primer término, misteriosas figuras de danzas[4]. El novelista, tal y como lo recuerda González-Ruano, era "un hombre grande, casi atlético, de tipo sajón, completamente sordo como un gato de lujo, muy frívolo, pero de evidente talento" (1979: 86). El propio aristócrata siempre invocó el individualismo, un gesto de puro dandismo: "soy marqués porque lo heredé, sin pedirlo ni solicitarlo de nadie; pero, con el pretexto del marquesado, no estoy dispuesto a ser ni un monigote, ni una víctima; […] pienso escribir lo que quiera y trabajar lo que me parezca o convenga, y divertirme todo lo que pueda, […] seguiré vistiéndome de marqués, si el traje es bonito, dando comidas y fiestas, asistiendo a saraos, habitando los hoteles chic, paseando en auto" (1930: 32). Un elogio de la envoltura y de la desenvoltura, sin duda. Contra la vulgaridad y el materialismo de la sociedad burguesa, hay que buscar la exclusividad, hacerse notar ya sea por el refinamiento del gusto o por un elaborado repertorio gestual. De ahí el horror ante lo natural y la fascinación ante lo artificial que caracteriza al modernismo. Los modernistas detestan baudelerianamente lo que es como es y con ello nos ofrecen un mundo acabado y una sociedad que desaparece con la revolución industrial y con la Primera Guerra Mundial.

Es "La noche azul de Federico Beltrán" que Hoyos describe o mejor recrea en Mientras en Europa mueren (1916) donde realiza un balance de la vida artística española durante la guerra con comentarios sobre pintura, escultura, toros o danza, entre otros. En realidad es un "teatro crítico con un cuento a la moda de ahora, crónicas, impresiones" y una ofrenda de adiós al año 1916 con ilustraciones de Ignacio Zuloaga, Romero de Torres o el propio Beltrán. Se destaca la exposición de éste último como la más interesante en pintura por su "pompa maravillosamente azul […] de noche de Oriente", que hace rememorar los lienzos portentosos de Gustave Moreau, y por su "inquietud ultramoderna hecha de labios sangrientos y de ojos tristes, de labios que mienten y de ojos que no saben mentir". Gratuidad, mentira, decorado, sensualidad, exotismo, vicio, voluptuosidad, turbación, conforman una belleza deliberadamente falsa heredera del simbolismo de Moreau, el gran pintor de actitudes y epítome de la decadencia. Por ello, su aire de familia. El catalán brinda una estética de pausa y evasión, decadentista. Como un decorador adora sus temas desde fuera, los evoca desde una actitud contemplativa, con sus figuras inmóviles y estilizadas bajo un fondo admirable y se libera de las cadenas que contenían las tendencias morbosas de la sen-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 865-874 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 5. Beltrán Massés. La maja marquesa.
Óleo / lienzo – 158 x 198 cm.- 1918.

Figura 6. Beltrán Massés. La maja maldita.
Óleo / lienzo – 160 x 181 cm.- 1915.

sibilidad. Afirma el intérprete:

Bajo el toldo cobalto con guiones de oro, mujeres que viven del amor y para el amor pasean en la tibia dulzura de jardines irreales sus carnes de seda apenas veladas por tules bordados de oro. Hay en sus cuadros toda la belleza de la vida fastuosa y magnífica; pero hay también toda la acre melancolía de los deseos insaciables. Sus personajes viven las horas exasperadas de deseo que precedieron a la guerra, las horas en la que olvidamos la teoría española de que el placer era el pecado.

Ese erotismo decadente en la línea de Oscar Wilde, para quien el pecado es el único elemento de colorido en la vida actua,l es el que también se puede apreciar en la representación de sus majas, las hembras bravías, toda pasión y corazón, que aman y que matan. Para el marqués de Vinent, en los últimos años actrices como Tórtola Valencia y pintores como Zuloaga, Anglada o Romero de Torres han resucitado a "la mujer más española", "la mujer sin complicaciones psicológicas, que sabe darse, pero también sabe defenderse y vengarse". También Beltrán les ha rendido homenaje pero con "una sensualidad muy decadente, una sensualidad de cabaret de París" (1916b).

Es de notar al respecto su polémico cuadro "La maja marquesa" (1915) (Figura 5) que fue retirado de la Exposición Nacional por ser considerado inmoral. Un juicio, al parecer, derivado no tanto por un problema del desnudo como por las referencias a la aristócrata Gloria Laguna y sus costumbres lésbicas. La marquesa era amiga de Hoyos y de la bailarina Tórtola Valencia, ambas asiduas a su tertulia a la que también asistía el propio Beltrán[5]. Su figura saltó a la literatura como personaje de algunas novelas de Hoyos bajo el nombre de Paca Campanada, una alocada señora, y a la pintura, como en este cuadro donde aparece recostada con un pañuelo en su mano y tocada solo con una mantilla blanca. La escena que parece remitir a una convencional visita de damas reunidas en un saloncito para merendar, destaca precisamente por lo contrario. Las marcadas ojeras de las mujeres parecen referirse al vicio nocturno, una noche en vela de amor o de juerga en la que el vestido es más un disfraz, una mascarada para intensificar el placer fetichista de las prendas y el contraste del cuerpo desnudo entre los cuerpos vestidos. Destaca el gusto despreocupado de la maja por exhibirse y ser contemplada tanto por la otra mujer de la izquierda como por el propio espectador.

Es significativo el rechazo que el mundo pictórico oficial hizo del desnudo femenino cuando este iba más allá de determinadas convenciones como lo mitológico y que chocaba con la expansión de la teoría del arte por el arte y su rechazo de la intromisión de los ideales morales y éticos en la actividad práctica. Por ello, García Maroto organizó un libro como "bandera de combate" (1915: 9) para reivindicar la figura del pintor tan necesaria para purificar el ambiente mediocre y la moji-

Figura 7. Beltrán Massés. Hermanas de Venecia.
Óleo / lienzo – 91 x 96 cm.- 1920

Figura 8. Beltrán Massés. Salomé
Óleo / lienzo –141 x165 cm.-1918.

gatería de los críticos. Y así en él, para Cecilio Plá, "La maja marquesa" produce "el efecto de un esmalte por su hermosa gama de color y lo armónico de su acorde con una refinadísima observación de la forma femenina" y no duda en afirmar que "si estos colores tuvieran sonido, este cuadro sería una hermosa sinfonía" (Ibid.: 20).

Beltrán también dará su versión particular del tema en "La maja maldita" (1918) (Figura 6), una obra dedicada a la famosa Tórtola Valencia cuya personalidad también aparecerá retratada en algunos relatos de Hoyos encarnando al personaje de la bailarina exótica y muy oriental, Judith Israel. Estamos ante una maja perversa, tocada de peineta y amplia mantilla donde un fino encaje transparente cubre su cuerpo, un cuerpo que se había liberado del corsé como un gesto político y que llevó al cuerpo y a la danza nuevos ritmos y movimientos. Una doble liberación para el baile y para las costumbres, que hicieron de ella una especie de mujer fatal, vampiresa, misteriosa y seductora como trata de captar el pintor donde la vemos con mirada distante, boca sensual en la que el rojo enfatiza la palidez del rostro y el brazo desnudo cae cerca del instrumento musical. El azul nocturno tiñe la atmósfera de un aire mágico que se extiende al paisaje arquitectónico del fondo, indefinido, onírico, que refleja "ensoñaciones o alegorías de mundos lejanos y exóticos" (Salom, 2014: 88) [6].

Y es que el paisaje, al igual que la mujer o el amor, se impregna de ese desprecio antirromático de la belleza natural. Uno de los rasgos específicos de la estética decadentista es su voluntad deliberada de alejarse de la naturaleza y de rechazar el dogma clásico del arte como imitación, para proclamar la primacía del artificio. Frente a la mujer natural, la mujer sofisticada y ensalzada por el maquillaje, frente a las formas naturales del amor, las perversiones sexuales. El propio Hoyos es claro al respecto al hablar de la moda femenina después de la guerra:

el lujo ha seguido triunfando después de las faldas cortas, tan feas, tan antiestéticas, después de la silueta convencional de mujeres que llevan prisa, ha llegado la elegancia noble, la suntuosidad brochada de oro y prendida con joyas, labradas como obras de arte e incrustadas de esmeraldas y perlas. (1916c)

Si la mujer se labra como una obra de arte, también ha de hacerlo el paisaje y entre ambos se establece una auténtica conexión. Frente al paisaje del campo, la decoración artificial. Y así Venecia, topos simbolista por antonomasia, también cautiva a Beltrán. Tras "La maja maldita" y su éxito en 1919 en el Grand Palais de París, el pintor adquiere una importante proyección internacional como confirma su participación en la Bienal de Venecia en 1920. El mito de la ciudad adriática de terrible e irresistible belleza, símbolo de

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 865-874 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

hermosura y podredumbre, será un referente abundante y sugestivo en su obra. La ciudad "formará parte del repertorio de fondos en el que se encuadrarán muchas de sus obras durante más de una década" (Salom, 93).

Así lo encontramos, por ejemplo, en "Hermanas de Venecia" (1920) (Figura 7). Con el fondo de un cielo azul profundo, la iglesia de San Giorgio Maggiore en silueta y una pálida luz reflejada en las oscuras aguas de la laguna, vemos a dos mujeres de ojos grandes y bocas bermejas en una góndola a la entrada del Gran Canal. Una de pelo rojizo trenzado que se enrosca alrededor de su cuello y con un brazalete de oro brillante en su muñeca derecha que mira directamente al espectador; la otra morena, de mirada extática y con un pecho al descubierto. La escena sugiere un encuentro amoroso bajo el influjo mágico e irresistible de la ciudad. Es el influjo al que sucumbe conscientemente el protagonista de La muerte en Venecia (1912) de Thomas Mann: el poder de la "bella equívoca y lisonjera, la ciudad mitad fábula y mitad trampa de forasteros, cuya atmósfera corrupta fue testigo, en otros tiempos de una lujuriante floración artística" (1991: 90), y a la que se suman los efluvios de la urbe enferma e infecta. La misma que sofoca a Giorgio Aurispa y le hace morir de deseo y melancolía en el Trionfo della Morte (1894) de Gabriele D›Annunzio. Esa ciudad marcada por el destino del naufragio en sus propias aguas violáceas que florece en el cielo quiméricamente y a la que ningún otro sueño puede igualar. Y entre la amante y la ciudad, surge el claro paralelismo:

La belleza di Venezia è il naturale quadro della tua belleza. Il tuo colore, quel colore cosí ricco e possente, tutto materiato d'ambra pallida e d'oro opaco e forse di qualche rosa un po' disfatta, è il colore ideale che più felicemente armonizza con l'aria veneziana. (1995: 47-48)

En igual clave lírica es interpretada por Hoyos a propósito de las venecianas de Beltrán. En "El veneno de Venecia" (1920), un título que habla por sí mismo, nos evoca la vieja ciudad ducal con su penetrante veneno ajena a la imagen convencional de góndolas y laúdes:

¡El sutil olor de podredumbre que nos repele y nos empapa, que embriaga, exalta, enerva y acaba por matar! ¡El tósigo atroz legado por viejas edades, que hace retorcerse como una posesión demoniaca en espasmos, no se sabe si de dolor o de voluptuosidad, y pone en nosotros una tristeza misteriosa que en vano nos interrogamos si es tristeza del espíritu o tristeza de la carne!

Tras sus afeites y brocados están sus venenos. Este "espíritu proteiforme, confuso y magnífico, camaleóntico e incoherente" es para el novelista el que refleja Beltrán, un genio que "no sigue ciegamente a la Naturaleza" sino a la inversa: "es tal paisaje el que nos recuerda la obra del artista", afirma. Por ello, es, a su modo de ver, un escenario perfecto para sus mujeres ricamente engalanadas:

Venecia es ópalo, peridota y amatista; Beltrán siente ante todo el zafiro y la esmeralda. Y, sin embargo, ninguno de los modernos maestros de la pintura ha conseguido dar como él la sensación de la maravillosa città morta, que como un pueblo de leyenda flota sobre el Adriático. Y no es sólo el fondo, es, sobre todo, la figura femenil, esa mujer suprema de raza, que sonríe doliente mientras sostiene un antifaz en su mano; es esa lady pálida, envenenada, de Venecia, la que es el alma entera de la ciudad que antaño se desposara con el mar.

Porque como diría José Francés, uno de los grandes críticos del pintor, es la mujer "la obsesión ideológica y pictórica de todos sus cuadros. La exalta, la reverencia, la dota de magnificencias y la acuna con exquisitos idealismos" (1923: 29). Pero de todas ellas, para Hoyos su obra maestra es la "Salomé" (figura 8) inspirada en la obra de Oscar Wilde y Franz von Stuck. Le resulta admirable por la perfección de la figura femenina, "el bello trágico" de la cabeza del santo y la atlética escultura del esclavo dando lugar a una composición que "suspende de pasmo y cautiva en su inquietud muy antigua, y por los mismo ultramoderna" (1923: 36). No es gratuito que el marqués se decante por lo que sugiere esta pintura o por el valor espiritual que se desprende de ella, ese lado oculto que los pintores académicos no osarían representar y que no es otro que un éxtasis explícito y a la par terrible:

Hay en ella una sensualidad tan densa, tan atormentada, tan violenta, que la figura de la hija de Herodías deja de ser una mujer y conviértese en un símbolo de cosas eternas, horrendas y escalofriantes. (37)

Su fascinación se deriva, sin duda, del hecho de estar desarrollando un argumento de decadencia, del fin de un imperio tan proclive a la corrupción y al lujo, y una técnica decadente, literaria, que refleja la pintura simbolista, visionaria y efectista de Moreau, modelo artístico de sensibilidad "decadente", como puntualizaría Cansinos Assens en su sugestivo ensayo Salomé en la literatura (1920). La figura de Salomé estuvo de moda en el fin de siglo XIX y a ello contribuyeron tanto Moreau como Wilde y Huysmans, entre otros, hasta llegar a convertirse en "símbolo de la lascivia fatídica y eterna, en una viva y animada flor del mal" (Cansinos, 1920: 75). Se constituye un arte de decadencia que el crítico describe así:

una técnica artística que cifra su mayor valor en el matiz y en el detalle, que rompe el equilibrio material y sentimental y las leyes del conjunto, para exaltar preferentemente determinados valores e invalida por completo la placenta en que la matriz clásica contiene todos los elementos de su arte. (84)

Unos elementos que podemos hallar en el arte evocador de Beltrán, un arte inspirado no solo en la pintura sino también en la literatura, como del mismo modo lo hace la narrativa de Hoyos poblada de mujeres fatales, estetas abúlicos, ámbitos excepcionales de la belle époque con escenarios suntuosos y ciudades como Venecia. Y así los protagonistas de sus novelas aman la belleza, el lujo y el oropel, los vicios y las perversiones; viven en fastuosos palacios y dan fiestas espléndidas, como Claudio, el conde de Medina la Vieja, en La vejez de Heliogábalo (1912). Este individuo mundano, "herido por una anemia elegante de fin de raza" (1989: 74), integrante de "la caravana cosmopolita que pasea por Europa" (77), ama el arte como al "último baluarte de la belleza en la prosa moderna" (75) y sucumbe por propia voluntad a los poderes de la fatalidad femenina: primero, de una Cecilia que es todas las Cecilias y después de una miss Ofelia que es todas las Ofelias, la encarnación del eterno femenino cruel y lujurioso: "ella, Judith o Salomé, Dahagut o Helena, ella" (49).

Es también Elena, la Venus letal de El monstruo (1915). Amante de un joven afeminado, un "bambino" o "angelote" (1915: 15) de débil voluntad, se rodea de cómodas de Boule, lacas japonesas, almohadones de viejos brocados de iglesia, estofas venecianas, perfumes y cigarrillos turcos. Ella es el monstruo por antonomasia, cruel y lujuriosa, la meretriz total para la que el narrador no escatima en detalles: "la Sulamita bella como Jerusalem, terrible y majestuosa como un ejército en orden de batalla; […] Salomé, peor que las perras y que las rameras; […] Aspasia y Mesalina y Lucrecia Borgia" (33). Pero la referencia a la hija de Herodías no queda ahí. La protagonista también ejecuta una danza lúbrica en la misma línea de las interpretaciones de Huysmans sobre la Salomé de Moreau en À Rebours, una auténtica alegoría del sexo:

Danzaba en un lento ritmo que hacía oscilar en lascivos temblores todo su cuerpo; danzaba con extraños retorcimientos que desbarataban unas veces la armonía de su figura y otras convertíanle en una de esas imágenes eternas que son la Lujuria hecha idea. Era un animal blanco y obsceno, la bestia extraña que poblara las noches maceradas de ayuno y de cilicio de los Padres del yermo, la bestia con senos de Esfinge, ojos de Basilisco e inquieta movilidad de Quimera, que vivió en las nocturnas visiones de la Tebaida. (70-71)

La consagración de Beltrán en París le da su triunfo definitivo. En 1921 expone de forma individual en las Galeries George Petit y en el Cercle Interallié dando lugar a publicaciones centradas en su producción, como la de Camille Mauclair y Louis Vauxcelles, L'oeuvre de Federico Beltran-Masses (Paris, 1921). También en España la colección titulada "Monografías de Arte Estrella", dirigida por Gregorio Martínez Sierra, le dedicará un estudio a cargo de dos de sus grandes admiradores, José Francés y Hoyos, con fotografías de sus obras y el retrato del artista. De este éxito también se hizo eco Hoyos en enero de 1922 al escribir sobre la exposición con 103 obras en el Salón del Círculo Interalliées donde reprodujo parte de los

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 865-874 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

comentarios en los que Mauclair destacaba que el catalán levantaba a la pintura a la altura de la poesía haciendo del cuadro un drama lírico en el que el color hace de tenor. Fiel a su concepción artístico literaria, el marqués parte de una idea muy clara: "Primero, la belleza; luego, la belleza… Después, nada". Un lema estético y un canto a la juventud, al esplendor y la fuerza que comparten muchos de sus protagonistas: "¡La belleza, fuera como fuera, fuera donde fuera!" (La vejez de Heliogábalo: 92). De ahí el paralelismo entre las artes donde el trabajo con la forma, ya sea escribir o pintar literaria, musical o plásticamente, es el verdadero acto creador:

en este mundo exquisito, creado para sí y ante sí, el maestro evoca extrañas e inquietantes cosas que, como la Salomé de Gustavo Moreau, hubiesen hecho escribir a Lorrain una página rutilante y suntuosa tal como un joyel empedrado de raras gemas. (Hoyos, 1922)

Por ello, el mundo que evoca el catalán le resulta "quimérico y, sin embargo, atrozmente real". Todos sus personajes "viven una vida afectada y artificiosa", e "ignoran la vejez, la pobreza y la muerte. Son conscientemente triviales, egoístas y banales; conscientemente, que es la forma más trágica de serlo". En esa teatralidad y distanciamiento se sitúa la mirada modernista. Una mirada sabedora de que la belleza es una construcción del arte y el artificio el camino para alcanzarla.

3. CONCLUSIONES

Ante la pintura de Beltrán estamos ante un arte entendido como sugerencia anímica que le llevó a ser llamado "el pintor de almas". No se trata de retratar sino de inventar. Hay que traicionar al modelo para ser literario. Por esta razón, cualquier ficción produce una impresión más intensa que la realidad. En este sentido, no sorprende que hasta Tórtola Valencia afirme: "La impresión más honda de mi vida ha sido ver reflejado mi espíritu en la divina obra del insigne F. Beltran Masses" (En Salom: 94), o que el propio Hoyos considere que sus cuadros "son una visión espiritual y profunda de todas las cosas, una visión realizada con arte recio y con depurado gusto" (1921: 36). Alma o espíritu, un refugio al que siempre se vuelve cuando triunfa la materia, constituyen un leitmotiv en el fin de siglo.

Beltrán en pintura, Hoyos en literatura o Tórtola Valencia en la danza posan su mirada y ven lo que quieren ver desde el presupuesto de que, como diría Darío, "toda forma es un gesto, una cifra, un enigma; […] el vate, el sacerdote, suele oír el acento desconocido" ("Coloquio de los centauros"). Se establece entre ellos una vasta red de afinidades doctrinales y estéticas. Todos son modernistas y todos traen la modernidad. Lo definió con acierto el nicaragüense en 1888:

Juntar la grandeza a los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan sino como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. (1989: 31)

Y lo dejó muy claro Valle-Inclán en 1910: "el modernista sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción!" (115). Para lograrlo hay que saber mirar con ojos modernistas.

NOTAS

1— Un buen ejemplo en Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert. Interpretados por Odilon Redon. Ediciones de la Central. Barcelona, 2012.

2— Frente a la falta de unanimidad a la hora de transcribir los apellidos del pintor, optamos por el nombre que aparece en su partida de bautismo, como ya notó Mujeriego (2000: 515-516).

3—Sin entrar en matizaciones, manejo el concepto de modernismo en sentido amplio y ligado al de modernidad.

4—Las reproducciones del cuadro de las que disponemos son en blanco y negro. Seguimos la descripción incluida en Vida aristocrática (1920) donde se hace referencia a que fue pintado en París y se considera "una obra genial" dentro de la renovación del arte del retrato entendido como "representación espiritual" en el que se pinta la envoltura y el alma del retratado.

5— Véase al respecto González-Ruano (1979).

6— Para un detallado análisis de este cuadro, véase Salom (2014), quien además se ocupa de la útil web dedicada al pintor: http://www.beltranmasses.com/

BIBLIOGRAFÍA

Cansinos Assens R. (1920). Salomé en la literatura (Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire). Editorial-América. Madrid.

Cuenca, L. A. de (2007). "La magia dionisíaca de F. Beltrán Massés". En Federico Beltrán Massés: enigma y sensualidad Fundación Caja Castellón-Bancaja. Castellón de la Plana, pp. 7-8.

D'Annunzio G. (1995). Trionfo della Morte. En Tutti i romanzi e le novelle e prose scelte. Newton. Roma.

Darío R. (1920 [1896]). Los raros. En Obras Completas. Editorial Mundo latino, VI. Madrid.

Darío R. (1989). El modernismo y otros ensayos. Alianza. Madrid.

Francés J. (1923). "Federico Beltrán Masses". En Federico Beltran Masses. Monografías de Arte Estrella. Tipografía Artística. Madrid, pp. 5-31

García Maroto G. (1915). Federico Beltrán y la Exposición nacional de Bellas artes. Imprenta Española. Madrid.

González-Ruano C. (1979). Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias. Tebas. Madrid.

Hoyos y Vinent A. de (1915).El monstruo. Biblioteca Hispania. Madrid (s.a.) (2ª ed.).

Hoyos y Vinent A. de (1916a). "La noche azul de Federico Beltrán". En Mientras en Europa mueren… Los Contemporáneos. 29 de diciembre. Nº 418 (s. p).

Hoyos y Vinent A. de (1916b). "Las majas". En Mientras en Europa mueren… Los Contemporáneos. 29 de diciembre. Nº 418 (s. p).

Hoyos y Vinent A. de (1916c). "La moda". En Mientras en Europa mueren… Los Contemporáneos. 29 de diciembre. Nº 418 (s. p).

Hoyos y Vinent A. de (1920). "El veneno de Venecia". La Esfera. 11 de diciembre, (s. p) (p.11).

Hoyos y Vinent A. de (1922). "La exposición de Federico Beltrán Masses en el Salón del Círculo 'Interalliées'". La Esfera. 7 de enero. Nº 418, (s. p) (p. 30).

Hoyos y Vinent A. de (1923). "Una impresión de visita al estudio de Federico Beltrán". En Federico Beltran Masses. Monografías de Arte Estrella. Tipografía Artística. Madrid, (s. f.) pp. 33-37.

Hoyos y Vinent A. de (1930). La hora española. CIAP-Renacimiento. Madrid.

Hoyos y Vinent A. de (1989 [1912]).La vejez de Heliogábalo. Mondadori. Madrid.

Louÿs P. (2003). Las Canciones de Bilitis. Ediciones 29. Barcelona.

Mann, T. La muerte en Venecia, Barcelona, Edhasa, 1991.

Mujeriego Botella M. (2000). "Pintor de almas en la moderna Babilonia. Tardosimbolismo y déco en la pintura de Federico Beltrán". Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte. Nº 13, pp. 509-540.

Pérez Rojas F. (1990). Art déco en España. Cátedra. Madrid.

Praz M. (1979). Mnemosyne (El paralelismo entre la literatura y las artes visuales). Taurus. Madrid.

Salom de Tord M. A. (2014). "La Maja maldita de Federico Beltran Masses: la seducción por la modelo". Emblecat. Nº 3, pp. 83-96.

[s. f.] (1920). "Retratos aristocráticos". Vida aristocrática. 20 abril. Nº 11 (s. p.) (p. 3).

Valle-Inclán R. (1980). "El modernismo", La Nación, Buenos Aires, 1910. En Gullón R. El modernismo visto por los modernistas. Guadarrama. Madrid, pp. 115-116.

Verlaine P. (1994) Poesía Completa. Ediciones 29. Barcelona

Villalba Salvador M. (2001). "El crítico de arte José Francés. Una aproximación a su vida y su obra crítica". Goya: Revista de arte. Nº 285, pp. 368-378.

V. DESARROLLO INDUSTRIAL
COMO MOTOR DE UN NUEVO ESTILO E INFLUENCIAS GEOGRÁFICAS

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 875-914 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 875-914 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ARQUITECTURA MODERNISTA Y SU VINCULACIÓN CON LA MINERÍA EN LA CARTAGENA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

MODERNIST ARCHITECTURE AND ITS BONDING WITH MINING IN CARTAGENA OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Paloma Sánchez Allegue, Josefina García León, J. Ignacio Manteca Martínez

Paloma Sánchez Allegue - Universidad Politécnica de Cartagena, psallegue@gmail.com
Josefina García León - Universidad Politécnica de Cartagena, josefina.leon@upct.es
J. Ignacio Manteca Martínez - Universidad Politécnica de Cartagena, nacho.manteca@upct.es

RESUMEN

La Sierra Minera de Cartagena y La Unión ha sido una zona minera a lo largo de la historia, y es a partir de finales del siglo XIX cuando las minas de esta sierra adquieren una época de esplendor económico debido a una serie de avances tecnológicos, como la mecanización de las minas mediante introducción de las máquinas de vapor, la construcción del ferrocarril minero para el transporte del mineral al puerto de Cartagena, una mayor profesionalización de los trabajadores con la creación de la Escuela de capataces y facultativos de minas en Cartagena, etc., y sobre todo por una favorable coyuntura económica internacional, con alta demanda de metales y buenas cotizaciones de los mismos. Como consecuencia a este período de avances, los propietarios de las minas o de los terrenos donde éstas se encontraban, adquirieron auténticas fortunas enriquecidos por la actividad minera o por actividades derivadas, dejando su impronta personal en esta comarca mediante la construcción, de sus propias residencias en los cascos urbanos, de otros edificios públicos o privados con otros usos y de sus villas, que eran segundas residencias, alejadas de las ciudades en busca de la paz y la tranquilidad que el campo les ofrecía.
El objetivo de este estudio es realizar mediante Sistemas de Información Geográfica (SIG), una explicación cartográfica de la influencia de la actividad minera en la construcción de un gran número de edificios modernistas de la comarca, estableciendo una conexión entre los principales propietarios mineros y sus inversiones urbanísticas. Para ello, se ha realizado una localización de los edificios de la época realizados por las principales familias mineras, dejando patente como el florecimiento de dicha actividad fue la base del esplendor de la reconstrucción de la comarca y un impulso fundamental del desarrollo del modernismo en ella.

Palabras clave: Modernismo, Sierra Minera de La Unión-Cartagena, SIG.

ABSTRACT

The mining mountain range of Cartagena and La Union has been a mining area throughout history, and is from the late nineteenth century when the mines of this mountain acquire a time of economic splendor due to a number of technological advances, such as mechanization of mines by introducing steam engines, construction of mining railway to transport ore to the port of Cartagena, greater professionalization of workers with the creation of the School of foremen and facultative of mines in Cartagena, etc. ., and especially by a favorable international economic situation, with high demand for metals and good quotes from them.
As a result of this boom period, the mine's owners or the land where they were, acquired a fortune enriched by mining activity or derived activities, leaving its personal mark on this region through the construction of their own homes in urban centres, other public or private buildings with other uses and its villas, which were second homes, away from the cities in search of the peace and tranquillity that the countryside offered them. The objective of this study is performed using Geographic Information Systems (GIS), a cartographic explanation of the influence of mining activity in the construction of a large number of modernist buildings of the region, establishing a connection between the main mining owners and their urban investments. To do this, has been carried out location of the buildings of the time made by major mining families, making clear how the development of such activity was the base of the splendour of the reconstruction of the region and a major boost for the development of modernism in it.

Keywords: Modernism, mining mountain range of La Unión-Cartagena, GIS.

1. INTRODUCCIÓN

La Sierra Minera de Cartagena y La Unión ha sido uno de los lugares más emblemáticos de toda la Región de Murcia en la explotación de mineral. Esta sierra, ha destacado desde la historia Antigua hasta el moderno siglo XX, debido a su riqueza en minerales de plata, plomo, cinc, hierro y manganeso, por lo que, diversas civilizaciones antiguas, como la íbera, cartaginesa y romana, fueron atraídas a nuestra comarca.

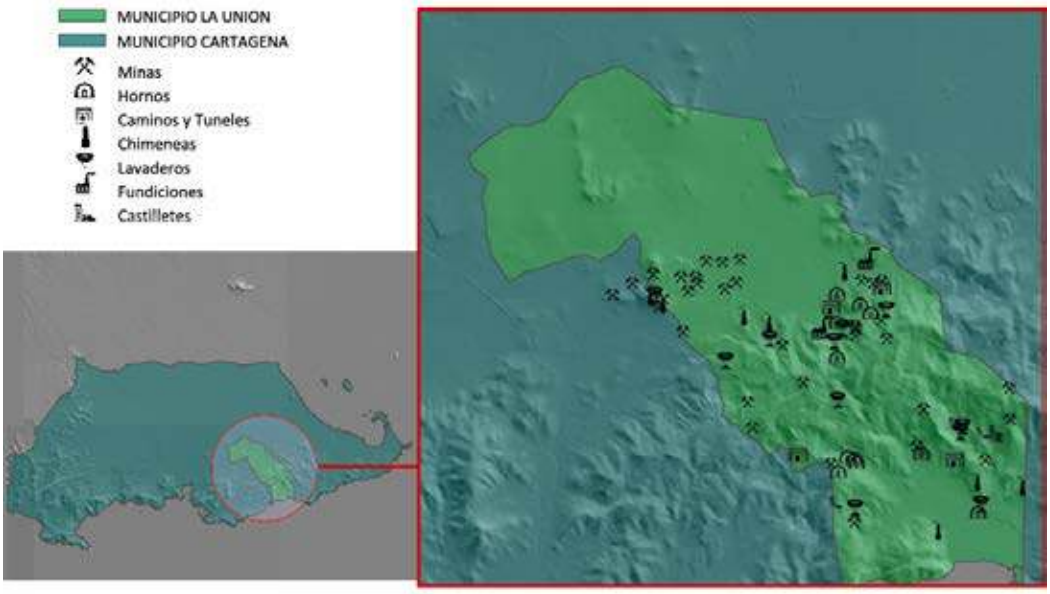


Figura 1. Localización de los municipios de Cartagena y La Unión y las principales minas de La Unión. Elaboración propia.

La minería moderna en nuestra región comienza hacia 1840. Concretamente el descubrimiento del célebre Filón del Jaroso, en la Sierra Almagrera almeriense en 1839 fue el detonante que impulsó el despegue de la minería murciana en la época moderna. Dicha actividad comenzó, ayudada por el desarrollo de los hornos castellanos para el aprovechamiento de las escorias procedentes de la minería romana, que aún contenían minerales de cierta ley y eran fáciles de extraer.

A partir de esta época, entramos en casi un siglo de avances tecnológicos que mucho tendrán que ver en el desarrollo de la actividad minera. A partir de la década de 1850, se desarrollaron las explotaciones subterráneas y comenzaron a beneficiarse de los minerales en forma de sulfuros con el desarrollo de los hornos de viento forzado. Posteriormente, se comenzó con la mecanización de los trabajos, mediante incorporación de las máquinas de vapor, tanto para la extracción en los pozos, como para la preparación de los minerales en los lavaderos de gravimetría. Otro avance muy relevante fue la construcción del ferrocarril de Herrerías a Cartagena, que transportaba los minerales al puerto de Cartagena así como la instalación del cable aéreo de la Crisoleja a Portmán. A ello hay que sumarle una mayor profesionalización de los trabajadores con la creación de la Escuela de Capataces y Facultativos de Minas en Cartagena (1884). Todo ello junto con una favorable coyuntura económica internacional, con la alta demanda de minerales y las buenas cotizaciones de los mismos, llevaron a la Sierra Minera de Cartagena y La Unión a convertirse en el distrito minero más importante de nuestra región.

De entre las numerosísimas minas existentes a lo largo de la Sierra minera de Cartagena y La Unión se puede destacar, como una de las agrupaciones más significativas, al Cabezo Rajao, que ya se explotaba en épocas púnica y romana, y que volvió a ser explotado en el siglo XIX, por el general Requena y posteriormente, por la familia Dorda.

El conjunto minero del Cabezo Rajao alberga múltiples edificios, talleres, maquinarias y viviendas obreras situadas en la cima del cabezo, destacando por su estilo propio arquitectónico industrial. Además, fue un punto clave dentro de la Sierra Minera, junto con otros como el Sancti Spíritu o la bahía de Portmán, e incluso, llegó a intervenir significadamente en la formación de nuevos núcleos urbanos como Alumbres o La Unión.

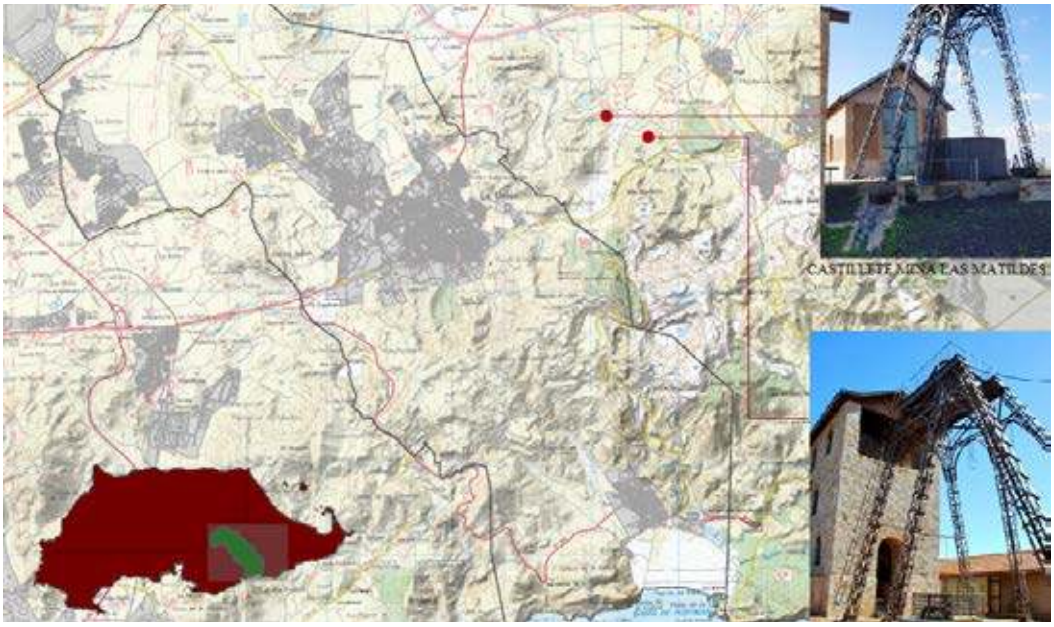


Figura 2. Castilletes modernistas de las minas Las Matildes y San Quintín. Elaboración propia.

Las circunstancias antes citadas impulsaron a la actividad minera particularmente en el periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, lo que provocó el enriquecimiento de importantes familias de nuestra comarca. Así, apareció una alta burguesía, compuesta sobre todo por empresarios mineros, que llevaban una vida de grandes lujos.

En una primera generación, nacidos en torno a 1840, destacan varias familias de empresarios mineros y hombres de negocios conocidos de nuestra ciudad como Los Pedreño, Los Rolandi, Los Figueroa, Los Leroux, Los Moreno o Los Valarino.

En una siguiente generación, nacidos en torno a 1860, destacan algunas de las familias más conocidas de nuestra ciudad como es el caso de Los Aguirre, Los Cervantes, Los Zapata, Los Maestre, Los Dorda, Los Martínez, Los Alessón, etc.

Este enriquecimiento de empresarios mineros fue plasmado principalmente a través de, sus propias residencias en los casos urbanos de las ciudades de Cartagena y La Unión, de otros edificios públicos o privados con otros usos, y de sus segundas residencias o villas, ubicadas en los exteriores de las ciudades. Todo ello, originó magníficos edificios destacando por el estilo arquitectónico de moda de la época, el Modernismo.

Como ya dijo Pérez Rojas, *se puede llegar a hablar incluso de una competencia por parte de los más acaudalados mineros por levantar edificios singulares que eclipsarán a los existentes*, surgiendo así una cierta rivalidad en la construcción de sus mansiones y edificios públicos de singular belleza en la ciudad y espléndidas villas en sus alrededores.

Sin duda, el estilo arquitectónico del modernismo, resultó ser la forma predominante de expresión, siendo de tal importancia y magnitud que se convirtió en el modelo de construcción de la ciudad.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este estudio es realizar mediante Sistemas de Información Geográfica (SIG), una explicación cartográfica de la influencia de la actividad minera en la construcción de un gran número de edificios modernistas en la comarca. Para ello, se ha realizado una localización de los edificios de la época realizados por las principales familias mineras, dejando patente como el florecimiento de dicha actividad fue la base del esplendor de la reconstrucción de la comarca y un impulso fundamental del desarrollo del modernismo en ella.

Figura 3. Localización de los principales edificios modernistas del centro de la ciudad de Cartagena. Elaboración propia.

Para ello, se van a establecer una relación entre los principales propietarios mineros y sus inversiones urbanísticas en las ciudades de Cartagena y La Unión, mediante la localización de las edificaciones modernistas financiadas por estos empresarios mineros. También se va a realizar un análisis sobre los arquitectos destacados de la época y más utilizados por las principales familias. Por último, se van a analizar las principales edificaciones modernistas pertenecientes a los empresarios mineros y se conocerán los BIC de las ciudades de Cartagena y La Unión surgidos por estos propietarios mineros.

METODOLOGÍA

Para la creación y desarrollo del SIG de este estudio, se ha seguido una serie de pasos que han ido conformando la base y características del mismo. La Sierra Minera es el punto de partida de este estudio y de ella surgieron numerosas minas, que formaron parte del patrimonio de las más conocidas familias, convirtiéndose en el flujo principal de su economía. Por lo que, se han comenzado importado los dos municipios de la misma, Cartagena y La Unión, así como, diferentes capas de SIG, destacando los modelos digitales del terreno, curvas de nivel y mapas topográficos rasterizados con relieve, etc. obtenidos todos ellos de servidores públicos.

A continuación, en la figura 1, se muestra la localización de todas las minas de La Unión y algunas de Cartagena, pertenecientes al sector del Cabezo Rajao. Pues, de estas minas especialmente, será de donde las principales familias mineras obtendrán su enriquecimiento, utilizando a la minería como motor de explotación económica.

En el modernismo, se crearon tanto edificios residenciales como otros elementos directamente relacionados con la minería, entre ellos encontramos los castilletes metálicos modernistas de las minas Las Matildes y San Quintín (fig. 2), ambos localizados en la pedanía cartagenera de El Beal. Estos castilletes son únicos representantes del estilo modernista en elementos industriales en la Sierra Minera de Cartagena y La Unión, y se construyeron para sustituir a los anteriores castilletes de madera. El de la mina Las Matildes, constan de cuatro pies derechos y dos tornapuntas formados por vigas en celosía, sosteniendo una meseta para apoyo de las poleas. Se piensa que pudo ser diseñado por Víctor Beltrí y tienen una altura de 12,50 metros, siendo construido por la empresa La Maquinista de Levante, empresa perteneciente al empresario minero Miguel Zapata.

Seguidamente, se procedió a la localización de los principales edificios modernistas de las

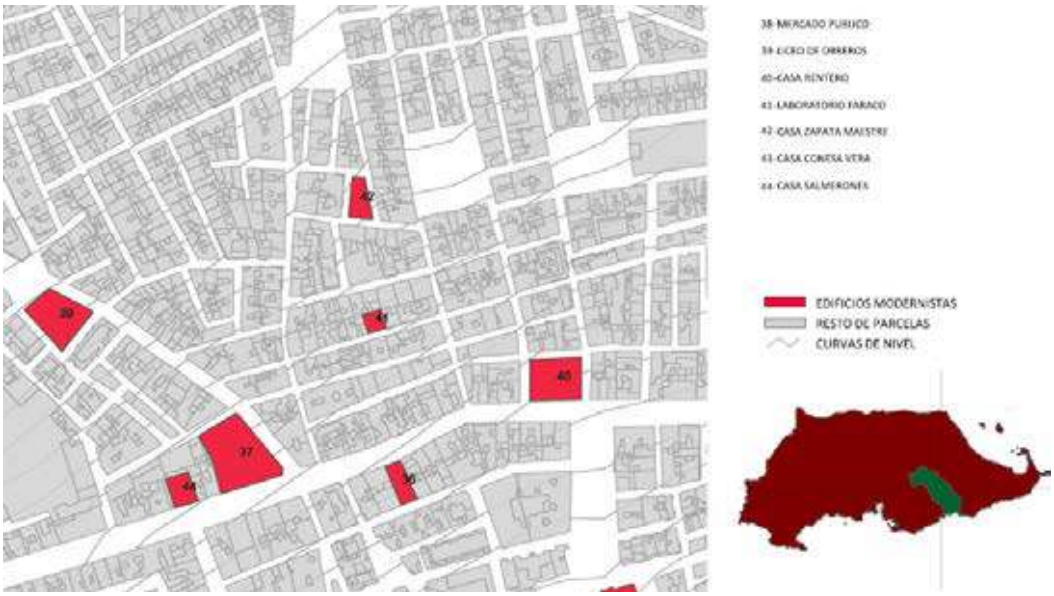


Figura 4. Localización de los principales edificios modernistas del centro de la ciudad de La Unión. Elaboración propia.

ciudades de Cartagena y La Unión y sus alrededores. Llegando a obtener una selección total de los edificios más destacados por su importancia arquitectónica de 58 edificios modernistas, 32 localizados en Cartagena, 11 en La Unión y Portmán, y 15 villas o chalets ubicados en proximidades de ambas ciudades, de los cuales, 24 edificios o villas, prácticamente el 50% pertenecen a propietarios mineros.

A continuación, se han identificado las viviendas o edificios de los principales empresarios mineros de nuestra comarca, que además de alardear de sus propiedades, se sentían totalmente orgullosos de la procedencia de sus riquezas, reflejando ciertas referencias mineras en la decoración de sus viviendas. De este modo, queda patente el vínculo existente entre la minería y arquitectura modernista, ya que, en algunos edificios modernistas se aprecian elementos decorativos que hacen referencia explícita al origen minero del empresario que los mandó construir (fig. 5).

Tal es el caso, de los relieves en bronce que se encuentran en las puertas del edificio Cervantes, (nº 7 de la fig.3) donde se representan elementos mineros como una casa de máquinas con su castillete y una chimenea. En otros edificios, como en el Palacio Aguirre, (nº 12 de la fig.3) entre los motivos decorativos de la fachada aparecen las

Figura 5. Detalles ornamentales con referencias mineras. Imágenes: Elaboración propia y García Córdoba, M., 2009

figuras de abejas, normalmente asociadas con el esfuerzo del trabajo, por ello, habitualmente se asocian con la actividad minera. En la Casa de Celestino Martínez (nº 11 de la fig.3), se encuentra en su interior, sobre la puerta del vestíbulo, un escudo con una rueda dentada y un ancla, que hace referencia a los negocios del propietario, siendo prácticamente idéntico al que se encuentra en el Casino (nº 25 de la fig.3), (García Córdoba, M., 2009 pp.169).

A continuación, comenzaremos conociendo a algunos de estos empresarios mineros, empezando por el empresario minero Andrés Pedreño, quién poseía una fábrica de fundición en Alumbres

Figura 6. Edificios de los propietarios mineros A. Pedreño, P. Moreno, Celestino Martínez y C. Aguirre. Elaboración propia

y otra en Santa Lucía, e incluso un muelle particular en el puerto de Cartagena (Pérez Rojas, J. 1986, pp. 33). Pedreño encargó su vivienda (nº 34 de la fig.3) al arquitecto Carlos Mancha, realizada en 1872. Este edificio destaca tanto por sus formas arquitectónicas como por su privilegia localización frente a las Puertas de Murcia.

La familia Moreno, fue una de las familias mineras más importantes, cuyas propiedades mineras pasaron posteriormente a Peñarroya. Pedro Moreno, fue fundador de Explotaciones Mineras Moreno en 1851 y contaba con numerosas explotaciones de plomo en la Sierra minera (Pérez Rojas, J. 1986, pp. 33). Realizó su vivienda (nº 35 de la fig.3) en la Calle Caridad en 1877, encargada al arquitecto Carlos Mancha, posteriormente, se le añadió un anexo al edificio, probablemente realizado por Tomás Rico. Seguidamente, encargó la realización de la villa Torre Nueva en Pozo Estrecho, al arquitecto P. Bernabé en 1904 (Pérez Rojas, J. 1986, pp. 270).

Celestino Martínez, era industrial y empresario minero con múltiples negocios, como arrendador del impuesto de consumo y arbitrios en La Unión, donde era propietario de la Fábrica de Gas, también contaba con la Fundición Santa Clotilde en El Beal, y numerosas minas en la Sierra minera y en otras localidades como Valencia, Badajoz y Ciudad Real. Inicialmente, poseía una vivienda en La Unión, (nº 44 de la fig.4) realizada por el maestro de obras José Méndez en 1896. (Cegarra Beltrí, G. y Sánchez Espinosa, E., 2013, pp. 338). Años más tarde, se mudó a Cartagena y realizó su vivienda en la Plaza de La Merced el arquitecto Tomás Rico en 1900 (nº 11 de la fig.3), el Gran Hotel (nº 23 de la fig.3) realizado entre los años 1907-1916, comenzado por Tomás Rico y terminado por Víctor Beltrí, también poseía una villa, llamada Villa Carmen en Santa Ana (Víctor Beltrí, 1914).

Otro de los grandes propietarios mineros fue Camilo Aguirre y Alday, quien junto con sus hermanos y un cuñado, constituyeron las sociedades mineras de San Hilarión y Dulcinea, además poseía acciones de otras muchas sociedades. Incluso fue propietario en solitario de la mina El Tranvía en La Unión. (Cegarra Beltrí, G. y Sánchez Espinosa, E., 2013, pp. 317). C. Aguirre encargó la construcción de su vivienda, el Palacio de Aguirre, (nº 12 de la fig.3) a Víctor Beltrí en 1901. También poseía la Finca

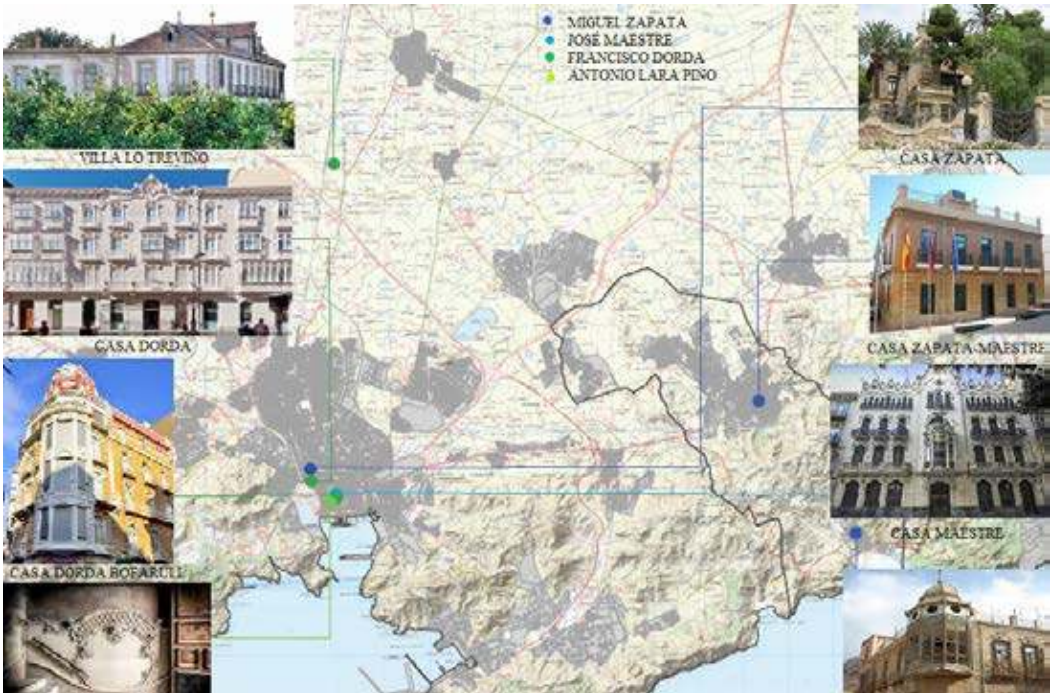


Figura 7. Edificios de los propietarios mineros M. Zapata, J. Maestre, F. Dorda y su yerno A. Lara Pino. Elaboración propia.

Los Pinos en Pozo Estrecho, realizada en 1906. Además fue promotor de la Casa del Niño (nº 26 de la fig.3), siendo ésta construida en unos terrenos cedidos gratuitamente por él.

A continuación, pasamos a una de las más grandes familias mineras, la familia Zapata, Miguel Zapata Sáez poseía minas en La Unión, Mazarrón y Cehegín, fundó las fundiciones de La Orcelitana y La Maquinista de Levante y construyó un cable aéreo para transportar los minerales hasta el puerto de Portmán. (Cegarra Beltrí, G. y Sánchez Espinosa, E., 2013, pp. 348). Era propietario de una casa en La Unión, (nº 42 de la fig.4) realizada por Pedro Cerdán en 1899, otra en Portmán, realizada por Víctor Beltrí en 1913. Su hijo, Miguel Zapata Hernández, siguió sus pasos a la cabeza de la sociedad Zapata e Hijos, realizó negocios junto con su cuñado José Maestre, e invierte como accionista en varias minas y en la sociedad Desagüe de las minas de El Beal, encargó su vivienda a Víctor Beltrí en 1909 construida en la Plaza de España (nº 31 de la fig.3). Mientras que, su cuñado, José Maestre, encargó el proyecto de su vivienda a Coquillat, pero realizada por Víctor Beltrí en 1906, (nº 10 de la fig.3).

Otra familia de vital importancia en la ciudad, fue la familia Dorda, Francisco Dorda, compró a los herederos de Requena los terrenos del Cabezo Rajao, donde instaló tres de las minas más productivas de la historia de la Sierra Minera, Iberia, Virgen de los Ángeles y Nuestra Señora de Monserrat, todas pertenecientes a la sociedad minera Aurora, que debían surtir a su fundición llamada Iluro, también poseía otra fundición en El Beal, llamada Unión del Beal. (López-Morell, M.A. y Pérez de Perceval, M.A., 2010, pp. 80). Contaba con una vivienda en la Calle del Carmen, (nº 1 de la fig.3) de la cual encargó la reforma de su fachada a Víctor Beltrí en 1908, quien ya había realizado el edificio Dorda Bofarull (nº 9 de la fig.3) para su familia en 1903. También poseía la villa Lo Treviño, ubicada en Pozo Estrecho en 1912. Su hija Carmen se casó con Antonio de Lara Pino, quien se encargará de la gestión de las minas de la familia, vivió en el edificio General Escaño (nº 24 de la fig.3) y encargó a Víctor Beltrí la reforma modernista del interior del zaguán de entrada en 1910.

Además de los anteriormente mencionados, también hubo otros propietarios mineros que realizaron sus viviendas en las ciudades

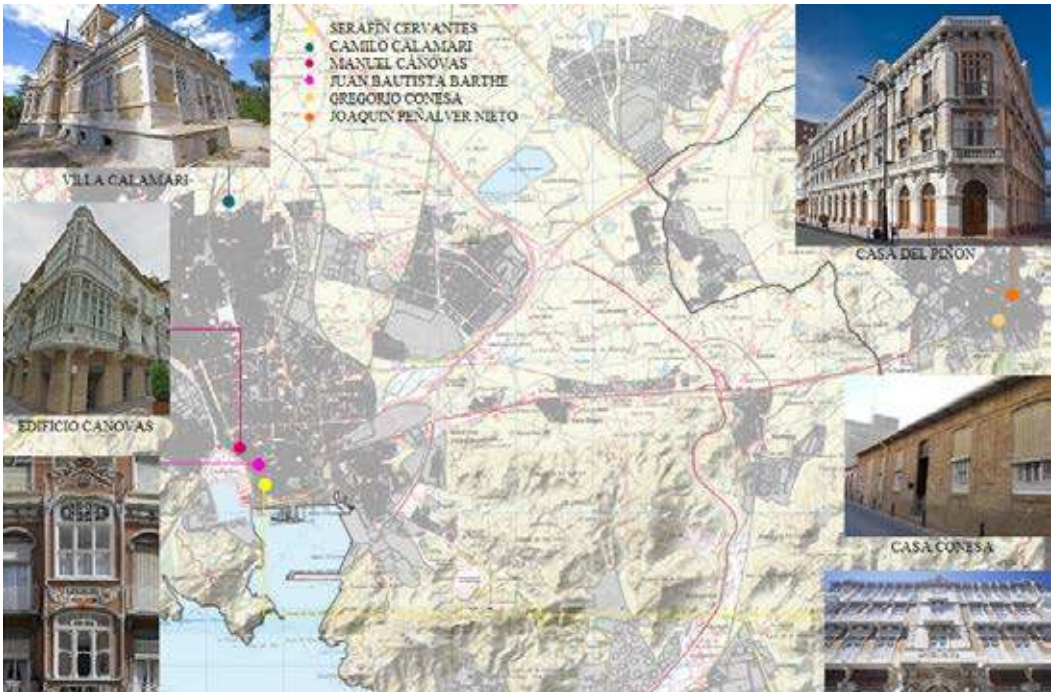


Figura 8. Edificios pertenecientes a propietarios mineros. Elaboración propia.

de Cartagena y La Unión. El propietario minero Serafín Cervantes, construyó su vivienda en la calle Mayor de Cartagena (nº 7 de la fig.3) realizada por Víctor Beltrí en 1900, Camilo Calamari también encargó su vivienda a Víctor Beltrí en 1900. Mientras que, Juan Bautista Barthe, encargó al arquitecto Francisco de Paula Oliver su vivienda (nº 13 de la fig.3) en las Puertas de Murcia en 1906, y Manuel Cánovas, quien también encargó su vivienda a Francisco de Paula Oliver en la calle del Carmen en 1906, (nº 2 de la fig.3). Mientras que, en la Unión, Gregorio Conesa, encargó su vivienda al maestro de obras José Méndez en la calle Numancia en 1907 (nº 43 de la fig.4) y Joaquín Peñalver Nieto realizó su vivienda en la calle Mayor, (nº 37 de la fig.4) encargo realizado a Pedro Cerdán en 1905.

A continuación, se muestran las viviendas realizadas por los cuatro arquitectos más influyentes de la época del modernismo, de la selección de edificios que se ha realizado para este estudio en los municipios de Cartagena y La Unión, atribuyéndose a Tomás Rico (8), Francisco de Paula Oliver (6), Pedro Cerdán (5) y sin duda, el más solicitado, Víctor Beltrí (30). Así, se ha podido determinar una zona de influencia de 15 km desde el origen de los ingresos en la Sierra Minera.

Sin embargo, de todos los edificios modernistas comentados anteriormente, cabe destacar 6 edificios importantes, propiedad de empresarios mineros, con la categoría de Bien de Interés Cultural, encontrando dos en Cartagena, siendo estos, el Gran Hotel realizado por T. Rico y V. Beltrí, y el Palacio de Aguirre realizado por V. Beltrí. Solamente una villa en las afueras de la ciudad de Cartagena, Villa Calamari también realizada por V. Beltrí. La Casa del Tío Lobo realizada en Portmán por V. Beltrí Dos edificios en La Unión, la Casa del Piñón realizada por P. Cerdán, y por último, el Mercado Público de La Unión, también realizado por V. Beltrí, que aunque éste no fue construido directamente por un propietario minero, se encuentra en una ciudad nacida prácticamente de la minería.

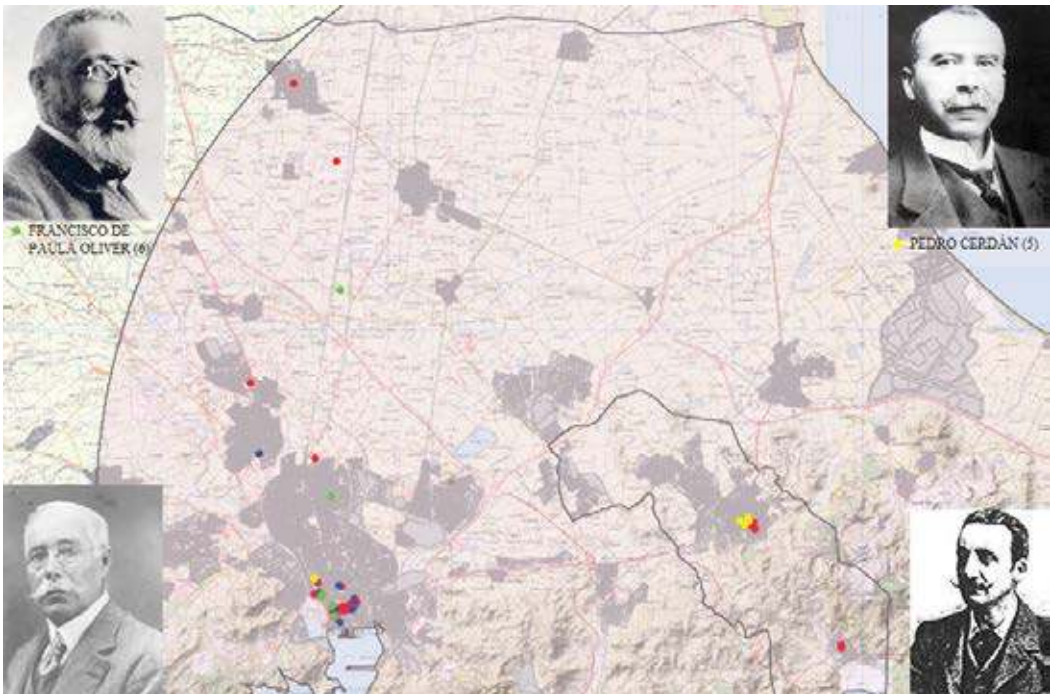


Figura 9. Arquitectos más influyentes en Cartagena y La Unión. Elaboración propia.

3. CONCLUSIONES.

Con este estudio, se ha demostrado la influencia directa que ha tenido el florecimiento de la industria minera en el auge arquitectónico modernista de los municipios de Cartagena y La Unión, con la relación directa de cada rama familiar, sus negocios y sus fuentes de ingresos. Obteniendo, que un elevado porcentaje de las viviendas modernistas de las ciudades de Cartagena y La Unión eran propiedades de familias mineras, alcanzado casi un 40% de ellas. Además, la influencia que ha tenido la minería en el auge del modernismo, se puede observar tanto en las ornamentaciones con referencias mineras, que sus propietarios dejaban patente en sus edificios como símbolo de satisfacción del enriquecimiento obtenido por sus negocios, como en los castilletes de sus minas, a los que también trasladaban la influencia y diseño modernista.

Igualmente, se han estudiado los arquitectos que realizaron las edificaciones, llegando a la conclusión, de que existían cuatro arquitectos predominantes, Tomás Rico, Francisco de Paula Oliver, Víctor Beltrí y Pedro Cerdán, que las familias mineras escogían para la realización de sus viviendas, observando que el favorito era Víctor Beltrí, como ya adelantaba Pérez Rojas, J., destacando con la construcción de casi el 60% de las viviendas modernistas construidas para empresarios mineros. De igual modo, destacan no sólo por su cantidad sino también por su calidad. Pues, se han identificado las edificaciones con categoría de BIC, encontrando que el 70% de ellas eran propiedades de familias mineras. Incluyendo al Mercado Público de La Unión, pues aunque sea una edificación pública, es indudable que su construcción fue posible gracias al auge minero.

Por último lugar, se ha conseguido determinar cartográficamente la zona de influencia que los empresarios mineros ejercían en la arquitectura modernista. Tal como aparecen en la figura 9, se puede observar que todas las viviendas de las ciudades de Cartagena y La Unión y las villas en el campo se encuentran en un radio máximo de 15 km desde el foco principal de las minas. Esto puede ser debido a la dificultad de las comunicaciones de la época, la distancia máxima recorrida en una jornada diaria (Baños Oliver, R., 2015) y al placer de vivir y veranear en esta comarca. Por ello, las construcciones en la época modernista derivadas de la minería de la Sierra Cartagena- La Unión se encuentran muy agrupadas.

Figura 10. Edificaciones de propietarios mineros con catalogación de BIC. Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Rojas, J. (1986). "Cartagena, 1874-1936 (transformación urbana y arquitectura)". Edit.: EDITUM. ISBN: 8475640389.

Cegarra Beltrí, G. & Sánchez Espinosa, E. (2013). "Arquitectura modernista en la Región de Murcia". Edit.: Libros Mablaz. ISBN: 978-84-941895-2-4.

López-Morell, M. Á. & Pérez de Perceval Verde, M. Á. (2010). "La Unión. Historia y vida de una ciudad minera". Edit.: Almuzara. ISBN: 978-84-92924-41-7.

Antolinos Marín, J. A. & Noguera Celdrán, J. M. (2009). "La Sierra Minera de Cartagena-La Unión: un modelo de gestión territorial del patrimonio geológico, ambiental y cultural minero". pp. 55-71. ISBN: 978-84-75644899.

Manteca Martínez, J.I., Pérez de Perceval, M.A. Y López-Morell, M.A. (2005). "La industria Minera en Murcia durante la época contemporánea". Cap. libro "Bocamina. Patrimonio Minero de la Región de Murcia". Edit. Ayuntamiento de Murcia-Museo de la Ciencia y del Agua, pp. 123-136. Murcia. ISBN: 84-96005-73.9.

García Córdoba, M. (2009). Ornamentación Arquitectónica: Del Racionalismo al Art Nouveau. Concreción en la Arquitectura Cartagenera del Eclecticismo y el Modernismo". Univ. de Murcia.

Navarro Moreno, D. (2011). Las villas suburbanas de Cartagena: estado de la cuestión. ISSN: 847564595X.

Baños Oliver, R. (2015). Ventas y Posadas: Una parada en el viaje por la Región de Murcia. Proyecto y Ciudad, pp. 71-84. ISSN: 2172-9220.

Páginas web: http://moderdeco.blogspot.com.es/
Fecha de consulta: 27/06/2016

http://jarm-cartagena.blogspot.com.es/
Fecha de consulta: 27/06/2016

https://www.flickr.com/photos/jarm_at/
Fecha de consulta: 27/06/2016

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA INDUSTRIALIZACIÓN DEL PROCESO CONSTRUCTIVO EN LA ARQUITECTURA MODERNISTA

INDUSTRIALIZATION OF CONSTRUCTION PROCESS IN MODERNIST ARCHITECTURE

José María Fran Bretones,Francisco Cubel Arjona, Javier Benlloch Marco

J. M. Fran-Bretones, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas, Universitat Politècnica de València, jfranbr@csa.upv.es
F. Cubel-Arjona,Dpto. de Construcciones Arquitectónicas, Universitat Politècnica de València, fracuar@csa.upv.es
J. Benlloch-Marco, Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universitat Politècnica de València, jabenllo@csa.upv.es

RESUMEN

Los nuevos procesos industriales, surgidos tras el desarrollo científico, han permitido una utilización diferente de materiales conocidos como el hierro, una generalización en el uso de otros como el vidrio, y el nacimiento de algunos nuevos como el hormigón. Las nuevas construcciones viarias, las infraestructuras y las dotaciones urbanas estimularán el progreso de los métodos tradicionales de construcción y el empleo de los nuevos materiales.

El objetivo de la presente investigación es analizar cuáles son las principales modificaciones introducidas por la Revolución Industrial en la actividad constructiva de los edificios modernistas. Así, se observará cómo los materiales tradicionales son trabajados de manera más racional y a ellos se unen nuevos materiales como la fundición, el vidrio y el hormigón; los progresos de la ciencia hace posible medir su resistencia; el desarrollo de la geometría permite representar en dibujo, de forma más rigurosa, todos los aspectos de la construcción; la fundación de escuelas especializadas provee a la sociedad de un gran número de profesionales preparados; la reproducción de imágenes facilita una rápida difusión de los adelantos.

Palabras clave: Construcción, industrialización, materiales, modernismo.

ABSTRACT

The new industrial processes, emerged after scientific development, have allowed a different use of known materials such as iron, a generalization in the use of other such as glass, and the birth of some new as concrete. New roads construction, infrastructure and urban facilities will stimulate the progress of traditional methods of construction and the use of new materials.

The aim of this research is to analyze what are the main changes introduced by the Industrial Revolution in the construction of modernist buildings. Thus, traditional materials are worked more rationally and new materials appear such as cast iron, glass and concrete; the progress of science makes possible to measure their strength; the development of geometry allows to represent rigorously in drawing all aspects of construction; the establishment of specialized schools provides a large number of trained professionals to society;images reproduction enables a quickspread of advances.

Keywords: Construction, industrialization, materials, modernism.

1. INTRODUCCIÓN.

Uno de los factores fundamentales que permitieron la gran expansión de la actividad económica en Europa, durante el último cuarto del siglo XIX y el primero del siglo XX, fue la relación establecida entre ciencia y técnica; unas veces será la ciencia la que provoque el nacimiento de una actividad industrial; otras, serán los problemas planteados por el desarrollo industrial los que conduzcan a descubrimientos científicos.

Al mismo tiempo, la ciencia abandona su academicismo y su restringida difusión para pasar a manos de un grupo más nutrido de especialistas: los técnicos. Este proceso, que está en la base de la Revolución Industrial, afecta a todos los sectores económicos, si bien es cierto que de modo más limitado al de la construcción.

Figura 1. Puente Clifton sobre el río Avon, en Bristol, de Isambard Kingdom Brunel, 1864.
Disponible en http://www.ocholeguas.com/2012/11/21/europa/1353502090.html (Portal de viajes de ELMUNDO.es)

En este campo concreto, los materiales tradicionales -piedra, ladrillo, madera- son trabajados de modo más racional y a ellos se unen nuevos materiales como el hierro, fundido o laminado, el vidrio flotado y el hormigón. Son los progresos de la ciencia los que permiten medir su resistencia y, por tanto, dimensionarlos ajustadamente; el desarrollo de la geometría descriptiva hace posible una representación gráfica rigurosa de todos los procesos de la construcción; la fundación de escuelas especializadas provee a la sociedad de un gran número de profesionales preparados y, por último, la imprenta y los nuevos métodos de reproducción rápida de imágenes posibilitan una rápida difusión de todos los adelantos (Fran-Bretones, 1990).

Por otro lado, el desarrollo económico y los profundos cambio sociales acaecidos en este periodo aumentan las necesidades de nuevas construcciones y, por tanto, las cantidades puestas en juego. El aumento de la población y las migraciones exigen la edificación de nuevas viviendas; el crecimiento de las ciudades requiere infraestructuras cada vez más amplias y capaces, edificios públicos mayores y de tipología siempre nueva; la industria necesita fábricas, almacenes, depósitos y puertos.

Es precisamente este contexto científico, técnico, económico y social el que hace posible, a principios del siglo XX, el comienzo de la industrialización de los procesos constructivos empleados en la arquitectura del modernismo y de otros estilos contemporáneos.

2. LOS PROGRESOS CIENTÍFICOS Y LOS AVANCES EN EL CÁLCULO ESTRUCTURAL.

En palabras de Leonardo Benevolo (Benevolo, 1999), *la ciencia de la construcción, tal y como la entendemos hoy en día, estudia algunas consecuencias particulares de las leyes de la mecánica y nace, podemos decir, cuando se formulan por primera vez dichas leyes, en el siglo XVII. En efecto, entre* finales del siglo XVII y el primer tercio del XIX, estudiosos y científicos llegan a conclusiones y resultados que sentarán las bases generadoras del cálculo estructural.

2.1. El cálculo estructural.

En 1632, los problemas de la estabilidad son tratados por Galileo en su obra *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo Tolemaico e Copernicano* (Galilei Linceo, 2011); en 1679, Hooke formula la ley de proporcionalidad entre tensiones y deformaciones que lleva su nombre; en 1684, Wilheem von Leibniz introduce el concepto de esfuerzo aplicando el cálculo integral al conjunto de fuerzas unitarias que, en una sección recta, se derivan de la distribución lineal de alargamientos (Derry & Williams, 2002).

Una vez iniciado el siglo XVIII, Daniel Bernouilli y Leonhard Euler estudian el problema de la tensión debida a la flexión y establecen las ecuaciones diferenciales de la elástica al introducir el factor de proporcionalidad *EI* entre el momento flector y la curvatura.

Del racionalismo francés destacan las figuras de Antoine Parent (1666-1716) y Charles Agustín Coulomb (1736-1806); en 1713, Parent establece el modelo de comportamiento

Figura 2. Voladizos resueltos con perfiles de acero laminado. José Camaña, de 1907. Calle de la Paz 17, en Valencia. Fuente propia de los autores.

de la sección recta de la viga flectada, situando la fibra neutra en el centro de gravedad de la sección; en 1776, la Academia francesa publica los ensayos de Coulomb, tanto sobre los esfuerzos de flexión y cortadura, como sobre la torsión y los empujes de tierras, con los que establece la ecuación general para la determinación del eje neutro. Prácticamente contemporánea es la introducción del concepto de coeficiente de seguridad; surge a tenor de unos debates organizados en París con la intención de asignar a cada elemento una función estática y las mínimas dimensiones compatibles con tal función (Sánchez Pro, 1982).

Ya iniciado el siglo XIX, Navier (1785-1836), considerado el fundador de la moderna ciencia de la construcción, Cauchy (1789-1857) y otros brillantes profesores -Poisson, Poncelet, Coriolis- de l'Ecole Polytechnique enunciaron, en 1824, la teoría definitiva de la flexión, en cuya formulación se introduce el concepto de *rotura real*; esta contribución permitió obtener, para piezas longitudinales de sección definida como vigas y pilares, fórmulas relativamente sencillas con las que establecer la carga límite para la que el material mantiene todavía un comportamiento elástico, dando lugar a la Resistencia de los Materiales (Kranzberg & Pursell, 1988).

Sin embargo, las experiencias realizadas y el cuerpo teórico acumulado, a pesar de la claridad de sus planteamientos, pasaron totalmente inadvertidos para arquitectos y constructores hasta finales del siglo XIX y principios del XX cuando, su incorporación al dimensionamiento de las estructuras proyectadas propició el avance tecnológico que caracteriza a la arquitectura del periodo modernista (Fran-Bretones, 1990). No ocurre lo mismo con los pragmáticos ingenieros, fundamentalmente ingleses y norteamericanos, que aplican inmediatamente los conocimientos referidos y alcanzan grandes éxitos en la construcción de puentes de grandes luces [Figura 1].

2.2. Los nuevos instrumentos para proyectar.

La investigación científica no afecta de modo exclusivo a las técnicas de construcción, también es causa de modificación de los ins-

Figura 3. Estructura metálica del mercado de Colón, de Francisco Mora, en 1913, Valencia. Fuente propia de los autores.

trumentos de que dispone el técnico para proyectar. Serán dos las innovaciones introducidas desde Francia: la invención de la Geometría Descriptiva y la introducción del Sistema Métrico Decimal.

Las reglas de la Geometría Descriptiva son formuladas por Gaspard Monge (1746-1818) en 1799. Generalizando los métodos introducidos por los tratadistas del renacimiento, Monge expone varios sistemas de representación de un objeto tridimensional en las dos dimensiones de una lámina. Los arquitectos disponen, por consiguiente, de un procedimiento universal para presentar gráficamente, de un modo riguroso y unívoco, todos los aspectos de la construcción, y los constructores tienen un sistema para interpretar únicamente la representación gráfica de los trabajos a ellos confiados.

En cuanto a la introducción del Sistema Métrico Decimal, atiende al empeño de la Revolución Francesa de cambiar todas las instituciones del Antiguo Régimen por otras nuevas que sigan modelos racionales. La adopción de un sistema unificado facilita la difusión de los conocimientos, los intercambios comerciales, la uniformidad y exactitud de los procesos industriales y procura a las técnicas de construcción un instrumento generalizado, cuya precisión puede llegar hasta donde sea preciso, de acuerdo con las exigencias cada vez más rigurosas de los nuevos procedimientos de proyecto y puesta en obra. Bélgica y Holanda lo adoptaron en 1820, los países sudamericanos a raíz de su independencia, Francia en 1840 y España lo establece definitivamente en 1880.

Sin embargo se le achacará el defecto de fundamentarse en un patrón convencional -el metro-, y de no hacer referencia a las proporciones humanas, mientras que éstas eran el origen de las medidas antiguas -pies, codos, brazas, palmos, etc.-, lo cual, según Le Corbusier, *introduce una cierta desintegración en la arquitectura* (Boesiger, Stonorov, & Bill, 1995).

2.3. La enseñanza de los nuevos conocimientos.

También, en la estructuración docente de la nueva arquitectura, será a Francia a quien corresponda el papel de vanguardia de los cambios. La enseñanza de la arquitectura es-

taba confiada, desde 1671 y durante todo el Antiguo Régimen, a las Academias de Arquitectura, que disfrutaron de gran prestigio y se preocuparon por inculcar la tradición clásica en sus discípulos.

El desarrollo de la artillería influyó en la reorganización de los ejércitos, de modo que, las vías de comunicación y las construcciones militares, cada vez más complejas, se convirtieron en infraestructuras estratégicas; en consecuencia, los principales Estados europeos se vieron en la necesidad de formar un personal técnico especializado, que la tradición humanística de las Academias de Arquitectura no facilitaba. Así, a partir de 1720, se crean las escuelas de ingenieros de armamento y construcción, incorporadas a las Academias Militares. En 1747, Francia funda la Ecole National de Ponts et Chaussées, cuya enseñanza se fundamentará sobre una rigurosa base científica, transfiriendo a sus titulados las atribuciones en materia de comunicaciones de los ingenieros militares.

Es en esta época cuando, por primera vez, se establece la dualidad ingeniero/arquitec*to; en un principio, el brillo de las Academias hace sombra a las prosaicas escuelas de ingenieros, que parecen destinados a ocuparse de temas secundarios; sin embargo, con el tiempo, el progreso de la ciencia amplía el campo de atribuciones de los ingenieros y restringe el de los arquitectos.*

Como consecuencia de la Revolución Francesa cambia toda la organización docente y la estructura universitaria del país y, en 1794, se funda l'Ecole Polytechnique de la que Gaspard Monge es su primer director. La escuela acoge a un número limitado de jóvenes, después de haber superado un severo examen y de haber demostrado su inclinación hacia los principios republicanos; estudian en común durante un bienio y luego pasan a las escuelas de especialización: la Ecole des Ponts et Chaussées de París, la Ecole d'Application d'Artillerie et de Génie Militaire de Metz, la Ecole des Mines de París y la Ecole du Génie Maritime de Brest (Benevolo, 1999). El ejemplo francés es seguido por otros muchos países, incluido los Estados Unidos que crea, por esas mismas fechas, la Academia Militar de West Point.

El proceso seguido en España, por desgracia, fue muy diferente (Menéndez Pelayo, 1954). La Academia de Nobles Artes de San Fernando, fundada en 1757, expedía el título oficial de técnico en construcción, que equivalía a lo que en el resto de Europa se entendía como arquitecto, aunque la formación científica y los conocimientos técnicos de sus egresados distaban mucho de ser los necesarios para acometer la construcción de todas las infraestructuras para las que legalmente estaban facultados. El informe emitido, en 1803, por el ingeniero militar e inspector general de caminos Agustín de Betancourt (1758-1824) es bastante esclarecedor*:*

Sólo en la ocho leguas comprendidas entre Barcelona y Villafranca del Penedés se gastaron 27 millones de reales, cantidad más que suficiente para terminar la carretera hasta Valencia … la vana ostentación era el móvil que guiaba a los directores de semejantes obras … No ha habido en España dónde aprender, no sólo cómo se clava una estaca para fundar un puente, ni tampoco cómo se construye un muro. En la Academia de San Fernando de Madrid y en la demás que se titulan de Bellas Artes no se enseña más que el ornato de la arquitectura, dándole a los alumnos la patente para dirigir toda clase de obras de edificios, puentes, caminos y canales.

En 1802, se convierte en el primer director de la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, sin embargo, su obra será efímera al ser abolida con la llegada de Fernando VII, al igual que la de otros afrancesados liberales que, como Jovellanos, tuvieron que salir de España. Se tuvo que esperar hasta 1835 para ver la creación de un nuevo cuerpo de Ingenieros Civiles, dividido en dos Inspecciones, una de Caminos, Canales y Puertos, y otra de Minas, abriéndose las escuelas correspondientes.

En 1857, independiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se funda la Escuela de Arquitectura de Madrid, cuyo plan de estudios mantuvo la enseñanza del dibujo, los proyectos y las matemáticas, al tiempo que introducía otras materias científicas y prácticas, adquiriendo así la carrera de arquitecto un carácter técnico que ha perdurado.

3. LA INTRODUCCIÓN DE LOS NUEVOS MATERIALES.

Como se ha argumentado hasta el momento, la creación de un cuerpo doctrinal teórico-práctico de cálculo estructural y la formación de unos nuevos profesionales para su manejo son dos modificaciones que la Revolución Industrial, a lo largo de todo el siglo XIX, introdujo en el ejercicio tradicional de la arquitectura, pero no son las únicas. Los nuevos procesos industriales, surgidos tras el desarrollo científico, permitieron una utilización diferente de materiales conocidos como el hierro, una generalización en el uso de otros como el vidrio, y el nacimiento de algunos nuevos como el hormigón.

3.1. El hierro.

El conocimiento y la utilización con fines prácticos del hierro se remonta, como es sabido, a tiempo inmemoriales, aunque su aplicación en arquitectura fue muy escasa hasta su producción industrializada durante el siglo XIX. En efecto, dotado de una escasa durabilidad expuesto a la intemperie, sin ocupar ningún lugar en la tradición de la arquitectura clásica y sobre todo, muy difícil de producir en cantidad considerable y a precio razonable, el hierro estuvo casi totalmente al margen de la historia de los metales usados en la arquitectura (Benevolo, 1999).

Tradicionalmente, los minerales de hierro se fundían con carbón vegetal; luego se refundía el producto y se colocaba en los moldes, para obtener el hierro de fundición, o se forjaba para tener el hierro dulce. Las bajas resistencias y la escasa cantidad obtenida de producto sólo permitían utilizarlo en funciones accesorias como cerrajerías, tirantes, cadenas, grapas entre sillares, etc., y siempre escondido bajo envolturas académicas.

Cuando los avances en la química, la física y la resistencia de los materiales hacen posible mejorar sus características mecánicas, y cuando la tecnología industrial de los altos hornos consigue su aleación con el carbón en cantidades lo suficientemente pequeñas para dar origen al acero, su producción a gran escala, su versatilidad y su maleabilidad lo convertirán en un material prácticamente nuevo, que será el símbolo de la era industrial.

Los ingenieros, totalmente desprejuiciados de referentes estéticos, serán los primeros en aprovechar las aplicaciones técnicas del hierro (Fran-Bretones, 1990). Así, entre 1777 y 1779, John Wilkinson (1728-1808) construye el puente de Coalbrookdale sobre el río Severn, el primero con este material; se trata de un arco de medio punto, 31 metros de luz y 378 toneladas de peso, formado por la unión de dos semiarcos de una sola pieza.

A partir de este instante, se inicia una frenética carrera por cubrir luces mayores con elementos más esbeltos. En esta dirección, en 1796, Rowland Burdon construye el puente de Sunderland sobre el río Wear, con un único arco y la considerable luz de 72 metros. En el mismo año, Thomas Telford construye un segundo puente sobre el Severn, con una longitud de 40 metros y un peso de 173 toneladas.

Aunque se continúa trabajando con piezas de fundición, comienza a tomar cuerpo la idea de que para cubrir grandes luces, los puentes colgados de cadenas de hierro tienen un mejor comportamiento frente a las acciones dinámicas (Benevolo, 1999). De entre los de este tipo, el referente comúnmente aceptado es el puente Clifton que Isambard Kingdom Brunel construye en Bristol, sobre el río Avon, en 1864, de 214 metros de longitud [Figura 1].

Puentes aparte, la Torre Eiffel, que fue erigida como pieza simbólica de la Exposición Universal de París de 1889, es el primer monumento conmemorativo con estructura metálica pura y esta característica es la que le otorga su singular importancia; en efecto, hasta el momento, el hierro se reservaba para construcciones en las que la función lo era todo. Sin embargo, Eiffel explora su vertiente estética explotando todas las posibilidades constructivas del hierro, al dar una forma polémica, radical y espectacular a lo que hasta entonces sólo se toleraba tapado (Calvo Serraller, 1982), y estableciendo un nexo entre la ingeniería y la arquitectura.

En España, pese a que el siglo XIX comienza con la Guerra de la Independencia y el desarrollo industrial era muy débil, sí existía una industria del hierro que, con todas las limita-

Figura 4. Cúpula de hierro y vidrio del edificio de Correos, de 1914, en Valencia. Fuente propia de los autores.

ciones que se consideren, permitió la realización de construcciones de los mismos tipos y modelos habituales en el resto de Europa.

En las grandes ciudades españolas, ya a finales del siglo XIX, pero principalmente a comienzos del XX, durante el periodo del modernismo, proliferan las galerías comerciales cubiertas, los mercados, las estaciones de ferrocarril y otras edificaciones en las que el hierro hacía posible cubrir grandes espacios con estructuras relativamente ligeras. Entre los arquitectos se generaliza el uso de columnas y vigas de fundición para la construcción de la estructura de muchos edificios, incluso los de viviendas (Simó Terol, 1973).

En la ciudad de Valencia se incorporan todas estas innovaciones en fases muy tempranas. Así, en 1841, se utilizan columnas de fundición en el patio interior del edificio de la Beneficencia; son columnas de orden Jónico muy simplificado y sostienen, todavía, gruesas vigas de madera.

Unas de las primeras muestras de la aplicación del acero en la ciudad son los arcos que sostienen las cubiertas del Salón de Racionistas, construido por Joaquín M. Arnau en 1885. Sin embargo, como perfil laminado, se introdujo en 1907, en las vigas de la casa que el arquitecto José Camaña construyó en el número 17 de la calle de la Paz [Figura 2].

La innovación y el progreso que representaba el acero se manifiesta abiertamente en las edificaciones modernistas de carácter público como la bóveda de la Estación de Ferrocarriles del Norte, de 1909, el Mercado de Colón [Figura 3], de 1913, o el Mercado Central, de 1914. No obstante, su uso generalizado en la construcción no se producirá hasta la segunda década de siglo XX (Benito Goerlich, 1992).

3.2. El vidrio.

La industria del vidrio hace importantes progresos técnicos en la segunda mitad del siglo XVIII, en 1806 ya está capacitada para producir hojas de hasta 2,50 x 1,70 metros a precios competitivos y, a finales de siglo, se empieza a experimentar el uso del vidrio asociado a las estructuras de acero (Derry & Williams, 2002) para conseguir soluciones ambiciosas como los grandes acristalamientos de fachada y las cubiertas translúcidas de los edificios públicos más emblemáticos [Figura 4].

Si bien el Palacio de Cristal (1851), de Joseph Paxton, es el referente arquitectónico con el que se inaugura esta tecnología constructiva, serán los edificios de viviendas de la burguesía del modernismo los que se beneficiarán de las mejoras que conlleva (Fran-Bre-

Figura 5. Mirador del edificio Chapa en G.V. Marqués del Turia 65, de Carlos Carbonell, en 1916, Valencia (izda.). Ático con fachada de hierro y vidrio en Cirilo Amorós 66, de Francisco Almenar, en 1915, Valencia (centro). Marquesina sobre mirador en Pérez Pujol 2, de Luis Ferreres, en 1910, Valencia (dcha.). Fuente propia de los autores.

tones, 1990): los lucernarios y las claraboyas resolverán el tradicional problema de la iluminación de la caja de escalera, de manera que ésta ya no necesita ocupar la crujía de fachada; los grandes ventanales y los miradores aumentarán y controlarán la iluminación del espacio interior, del mismo modo que las marquesinas proveerán protección e incorporarán la ornamentación [Figura 5].

3.3. El hormigón.

El hormigón es, en realidad, el único de los tres materiales aquí considerados que nace como consecuencia de la Revolución Industrial. En 1824, el inglés José Aspdin descubre el cemento artificial pero, es hacia 1845, cuando comienza a producirse de modo industrial, poniendo en el mercado grandes cantidades a precios realmente bajos.

De la misma época datan los primeros intentos de asociarlo al hierro para dotarlo de la resistencia a tracción de la que carece. En 1847, Francoise Coiquet proyecta la primera cubierta con cemento fraguado en encofrados y armado con perfiles de hierro; en 1849, Joseph Monier construye las primeras jardineras, armadas con tela metálica.

La investigación sobre sus posibilidades mecánicas se realiza tanto en el campo teórico como sobre la práctica. En 1880, Francoise Hennebique estudia los forjados de hormigón con redondos de hierro y en 1888 construye el primero. En 1891, E. Coignet realiza el primer forjado con vigas prefabricadas para el casino de Biarritz (Burgos Núñez, 2009).

Con la llegada del siglo XX se construyen estructuras enteramente de hormigón armado, aunque siempre se mantienen ocultas tras una fachada de otro material considerado *más noble. Sin embargo, en 1903, August Perret aniquila esta actitud al construir el primer edificio donde el hormigón armado es visto desde el exterior: se trata del edificio de viviendas en el número 25 bis de la Rue Franklin, en París* (Benevolo, 1999). Desde entonces, la construcción de todo tipo de edificios con este material se generaliza en todo el continente [Figura 6].

Ayudó muchísimo a este hecho el que, en 1906, en Francia se publicara el primer reglamento oficial para la ejecución y utilización del hormigón armado. La aparición de los reglamentos permite una gran difusión de los procedimiento técnicos al garantizar un adecuado comportamiento mecánico y resistente del material.

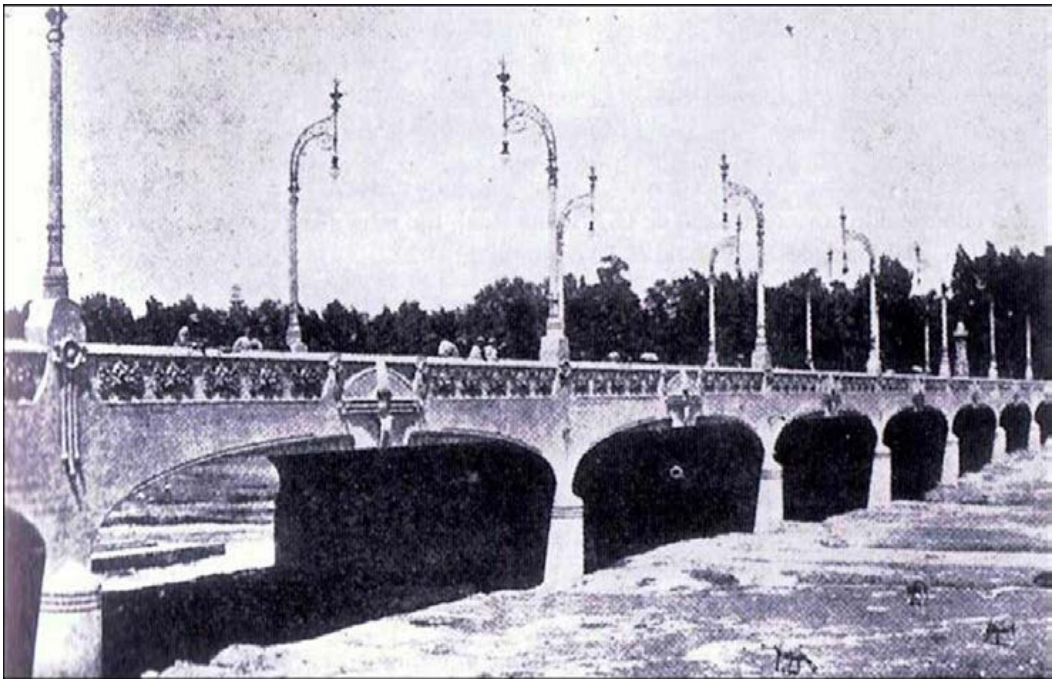


Figura 6. Pasarela de la Exposición de Valencia, de 1909. Primera construcción de hormigón armado en la ciudad. José Aubán, ingeniero, y Demetrio Ribes, arquitecto. (Solaz Albert, 2009)

4. CONCLUSIONES.

Los avances científicos, técnicos, sociales y económicos que se habían alcanzado a lo largo del siglo XIX interaccionan durante las dos primeras décadas del siglo XX, iniciando un largo periodo de industrialización de los procesos constructivos que caracterizará a la arquitectura modernista y a la de otros lenguajes contemporáneos.

Como consecuencia, los materiales tradicionales -piedra, ladrillo, madera- son trabajados de modo más racional y a ellos se unen nuevos materiales como el hierro, fundido o laminado, el vidrio flotado y el hormigón, de los que es posible medir su resistencia y, por tanto, dimensionarlos ajustadamente.

Con el desarrollo de la geometría descriptiva los arquitectos disponen de un procedimiento universal para presentar gráficamente, de forma rigurosa y unívoca, todos los aspectos de la construcción, al tiempo que los constructores cuentan con un código para interpretar la representación gráfica de los trabajos a ellos confiados. La adopción del sistema métrico decimal procura precisión a las técnicas de construcción, de acuerdo con los nuevos documentos de proyecto y sistemas de puesta en obra. La fundación de escuelas especializadas provee a la sociedad de un gran número de profesionales preparados y la reproducción de imágenes facilita una rápida difusión de todos los adelantos.

Por otro lado, el aumento de la población y las migraciones exigen la edificación de nuevas viviendas lo que, a su vez, provoca el crecimiento de las ciudades y la necesidad de infraestructuras cada vez más capaces y de edificios públicos amplios y representativos.

En consecuencia, durante el periodo del modernismo, en las ciudades europeas proliferan las galerías comerciales cubiertas, los mercados, las estaciones de ferrocarril y otras edificaciones que incorporan todos los avances descritos, sin embargo, son los edificios de viviendas de la burguesía los que experimentan los cambios tipológicos, tecnológicos y arquitectónicos más relevantes: la cimentación y la estructura se dimensionan ajustadamente; las instalaciones se incorporan con normalidad; los lucernarios y las claraboyas resuelven el tradicional problema de la iluminación de la caja de escalera, de manera que ésta ya no necesita ocupar la crujía de fachada; los grandes ventanales y los miradores aumentan y controlan la iluminación del espacio interior, y las marquesinas facilitan protección al tiempo que introducen la ornamentación.

BIBLIOGRAFÍA

Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna* (8ª ed.). Barcelona. Gustavo Gili.

Benito Goerlich, D. (1992). *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.* Valencia. Ayuntamiento de Valencia.

Boesiger, W., Stonorov, Ó., & Bill, M. (1995). *Le Corbusier. Oeuvre complète en 8 volumes.* Birkhäuser.

Burgos Núñez, A. (2009). *Los orígenes del hormigón armado en España.* (C. /. CEHOPU, Ed.) Madrid. Centro de publicaciones del Ministerio de Fomento.

Calvo Serraller, F. (1982). La arquitectura del hierro: símbolo de la cultura industrial. *C.A.U. Construcción. Arquitectura. Urbanismo.*(62).

Derry, T. K., & Williams, T. I. (2002). *Historia de la tecnología. Desde la Antigüedad hasta 1950.* Madrid. Siglo XXI.

Fran-Bretones, J. M. (1990). *Técnicas de rehabilitación. Soluciones específicas a las lesiones existentes en los inmuebles del ensanche de Valencia de 1887.* Valencia.

Galilei Linceo, G. (2011). *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano.* (A. Beltrán, Trad.) Madrid. Alianza Editorial.

Kranzberg, M., & Pursell, C. W. (1988). *Historia de la tecnología. La técnica en occidente de la Prehistoria a 1900.* (E. Riambau i Saurí, Trad.) Barcelona. Gustavo Gili.

Menéndez Pelayo, M. (1954). *La ciencia española.* Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sánchez Pro, J. L. (1982). La génesis científica del cálculo de estructuras. *C.A.U. Construcción. Arquitectura. Urbanismo.*(59, 60 y 61).

Simó Terol, T. (1973). *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia.* Valencia. Albatros Ediciones.

Solaz Albert, R. (2009). *La exposición regional valenciana de 1909.* Valencia. Oficina de publicaciones del Ayuntamiento de Valencia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ANÁLISIS MEDIANTE SISTEMAS DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA DEL MODERNISMO EN LA CIUDAD DE CARTAGENA

ANLYSIS USING GEOGRAPHICAL INFORMATION SYSTEM IN THE CITY OF CARTAGENA

Josefina García León, María J. Silvente Martínez, Miguel García Córdoba, Jaime Fernández Vázquez

Josefina García León, Universidad Politécnica de Cartagena, josefina.leon@upct.es
María José Silvente Martínez, Universidad Politécnica de Cartagena, mjose.silvente@upct.es
Miguel García Córdoba, Universidad Politécnica de Cartagena, miguel.gcordoba@upct.es
Jaime Fernández Vázquez, Universidad Politécnica de Cartagena, jaimefv91@gmail.com

RESUMEN

A partir de un listado de edificaciones modernistas de la ciudad de Cartagena, y mediante el empleo de Sistemas de Información Geográfica, se realizan los mapas temáticos en función de diferentes variables mostrando cartográficamente los arquitectos que los realizaron,los usos para los que se proyectaron o el grado de catalogación actual de los mismos, que pueden relacionarse con las principales rutas modernistas de la ciudad.

A partir del estudio espacial de la ubicación de los edificios seleccionados aparecen dos ejes de concentración de los mismos, muy bien diferenciados, que coinciden con los principales ejes de la ciudad amurallada: el eje Norte-Sur entre la puerta de Madrid y la del Muelle, que continua extramuros en la misma dirección en las casas baratas y el otro eje fundamental Oeste-Este, que coincide con el eje de la puerta de San José, que también continúa extramuros con la estación de ferrocarril.

Este estudio es susceptible de incorporarse a un geoportal siendo este la herramienta óptima para la difusión y conocimiento de la información obtenida sobre el modernismo en la ciudad.

Palabras clave: SIG, mapas temáticos, geoportal

ABSTRACT

Based on a list of art nouveau buildings on Cartagena, and using Geographic Information Systems, we have made thematic maps rooted in different variables, cartographically showing the architects who created them, current uses and the degree of cataloging, which may relate with the modernist routes of the city.

From the study of the location of selected buildings we can observe two axes of concentration of buildings, which coincide with the principal axes of the walled city: the North-South axis from the Puerta de Madrid toPuerta del Muelle, which continues outside the walls in the same direction at Casas Baratas and other main West-East, which coincides with the axis of the Puerta de San Jose, which also continues outside the walls until the railway station. This study is sensitive to join a geoportal as an optimal tool for dissemination and knowledge of information obtained on modernism in the Cartagena.

Keywords: GIS, Thematic maps, geoportal

1. INTRODUCCIÓN

La Cartagena del último tercio del siglo XIX sufrió una serie de hechos y circunstancias que conformaron finalmente el aspecto y personalidad de su casco urbano a finales de este siglo y principios del XX. Especialmente traumáticas fueron las consecuencias del levantamiento cantonal, tras el cual la ciudad quedó en gran parte reducida a escombros como consecuencia de los bombardeos de las tropas centralistas que tuvieron lugar entre noviembre de 1873 y enero de 1874. Tal fue el nivel de destrucción que apenas una treintena de edificaciones permanecieron indemnes en el casco urbano Figura 1. A la necesidad apremiante de reconstrucción de la ciudad, unida al auge minero de la Sierra de La Unión-Cartagena que dio el necesario empuje económico(Egea Bruno, P.M., 1982), se unió el hecho de situarse en un momento en el que la arquitectura buscaba nuevos

Figura 1. Imagen de la Calle del Carmen en Cartagena tras los bombardeos durante la Guerra Cantonal.http://partidocantonal.com/antigua/Historia/Historia.htm

caminos a través de las corrientes ecléctica y modernista. Esta confluencia de circunstancias permitió que afamados arquitectos generaran creaciones singulares, en el ámbito de estos dos estilos, bajo el amparo de una burguesía adinerada así como de una clase media que renacía tras la crisis bélica reciente. La huella arquitectónica de este periodo, aun perfectamente reconocible, ha marcado la imagen de esta ciudad.

De aquellos edificios de este periodo que aún perduran, en parte o en su totalidad, hemos seleccionado un número significativo y representativo, tanto del casco histórico como de la zona extramuros del ensanche. Se trata de construcciones, con un interés arquitectónico y estilístico, dedicadas en su origen a diferentes usos como son el residencial, comercial o religioso.

A partir de la información recopilada de diferentes fuentes sobre dichas construcciones, se han estudiado las variables a las que se tiene acceso, como son el año de finalización de la construcción, el arquitecto autor del proyecto o de la dirección de la obra, su catalogación y el uso para el que se realizaron. Una vez obtenidos estos datos, nos hemos servido de los Sistemas de Información Geográfica, que se presentan como una herramienta sumamente útil a la hora de procesar la información recopilada y analizar el conjunto de variables con las que contamos. De este modo podemos generar diferentes mapas temáticos que contengan una o varias de las variables analizadas, enlazándolas y relacionándolas, mostrando de este modo los resultados de los análisis llevados a cabo a través de cuadros de información gráfica objetiva y conceptual y visualmente eficaz.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO

La ciudad de Cartagena estuvo amurallada hasta principios del siglo XX por diferentes murallas, en esta última etapa era la muralla de Carlos III la que cerraba el casco urba-

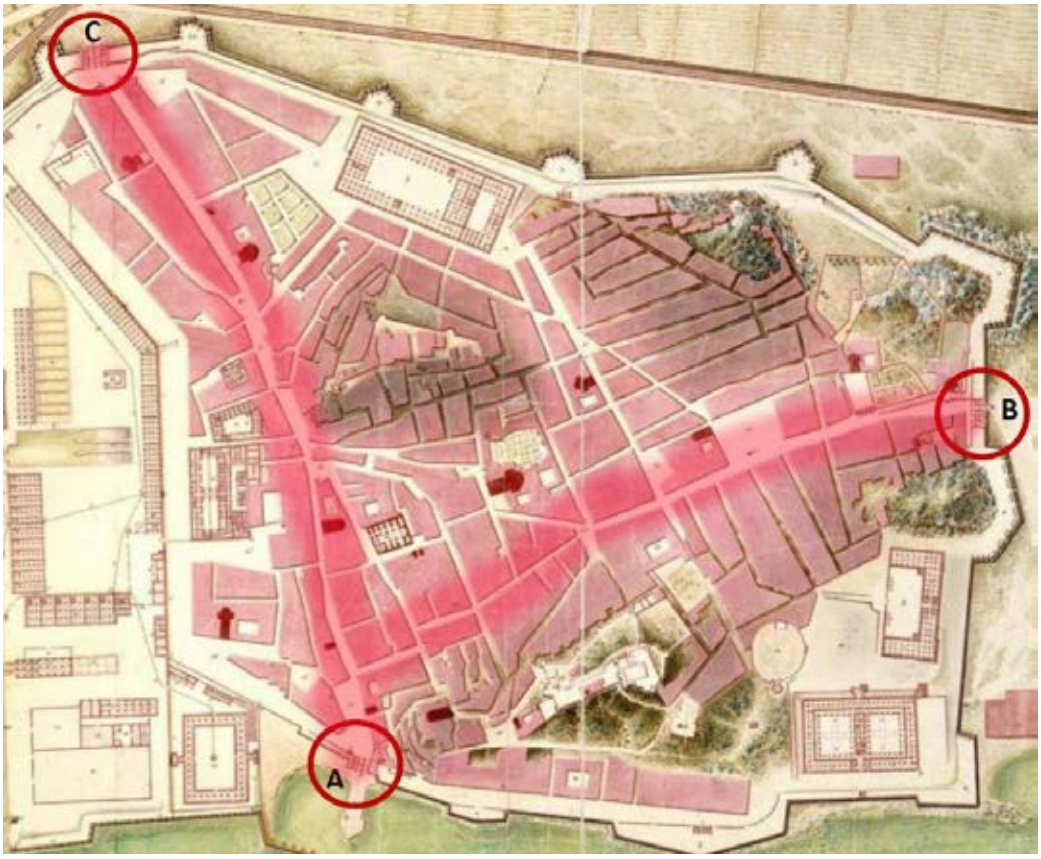


Figura 2. Detalle del plano de J.J.Ordovas, en el que se aprecian las puertas de la muralla de Carlos III (Escudero Torres et al., 2012) y uniendolas, aparecen los ejes principales de la ciudad amurallada.

no, abriéndose en su perímetro tres puertas.Como puede apreciarse en la figura 2, la Puerta del Muelle, marcada con la letra A y la Puerta de Madrid, denominada con la letra C, conformaban un eje norte-sur, mientras que laPuerta de San José, denominadas con la letra B, unidas con la anterior alineación, describían otro eje este-oeste. Esta disposición de líneas cardinales será fundamental para explicar y comprender la distribución de las edificaciones modernistas en la ciudad, y tomando como base la información cartográfica, vamos a realizar a través de un sistema de información geográfica la distribución espacial de dichas edificaciones y el estudio de dichas densidades o concentraciones en la ciudad. Estos ejes de abertura de la ciudad amurallada se mantuvieron hasta 1905, época en la que la muralla fue derribada casi en su totalidad.

Para realizar el estudio se ha obtenidodesde distintas fuenteslainformación correspondientea los setenta y dos edificios modernistas que se han considerado relevantes, y se ha organizado en una tablasegún distintos campos como la denominación del edificio, su ubicación, el año de finalización, el o los arquitectos que intervinieron, el nivel de protección, el uso y si es residencial o no. La figura 3 muestra un fragmento de dicha tabla.

Como base cartográfica se han utilizado capas vectoriales y ráster de libre acceso como son las de catastro y la ortoimagen de 2004 obtenida de la web del Instituto Geográfica Nacional (IGN). También se ha utilizado la capa georreferenciada de la muralla de Carlos III (Escudero Torres, S., 2012).La información recopilada se ha incorporado como información alfanumérica asociada a las capas vectoriales desde herramientas SIG.Con todo ello se han generado los mapas temáticos que se describen a continuación.

ID	DENOMINACIÓN	SITUACIÓN	AÑO	ARQUTIECTO	N.P.	U	R / NR
1	Oficinas Harmisa	C/ Eduardo Marquina	1910	F. Paula Oliver Rolandi	3	F	NR
2	Estación de Tren	Plaza Mejico	1907	Ramón Peirnocely	2	T	NR
3	Casa Misericordia	C/ San Diego	1923	Víctor Beltrí y Roqueta	3	R	NR
4	Iglesia S. Domingo	Plaza Jaime Bosch	1926	Víctor Beltrí y Roqueta	2	R	NR
5	Coleg. P. Sdo. Corazón de Jesús	C/ Saura	1900	Víctor Beltrí y Roqueta	2	E	NR
6	Casa Celestino Martínez	Plaza de la Merced	1900	Tomás Rico Valarino	3	B	R
7	Palacio Aguirre	Plaza de la Merced	1901	Víctor Bletrí y Roqueta	BIC	B	R
8	Mercado Spottorno	Plaza de la Merced	1880	Carlos Mancha	0	M	NR

N.P. = Nivel de protección
U = Uso Actual: **F**: Fábricas y almacénes, **T:** Estación de tren, **R**: Religioso, **E:** Escolar, **B**:.Edificios Burgueses, **M**:Mercado.
R /NR = Residencial / No Residencial

Figura 3. Tabla de datos de la información alfanumérica introducida en el Sistema de información Geográfica. Elaboración propia.

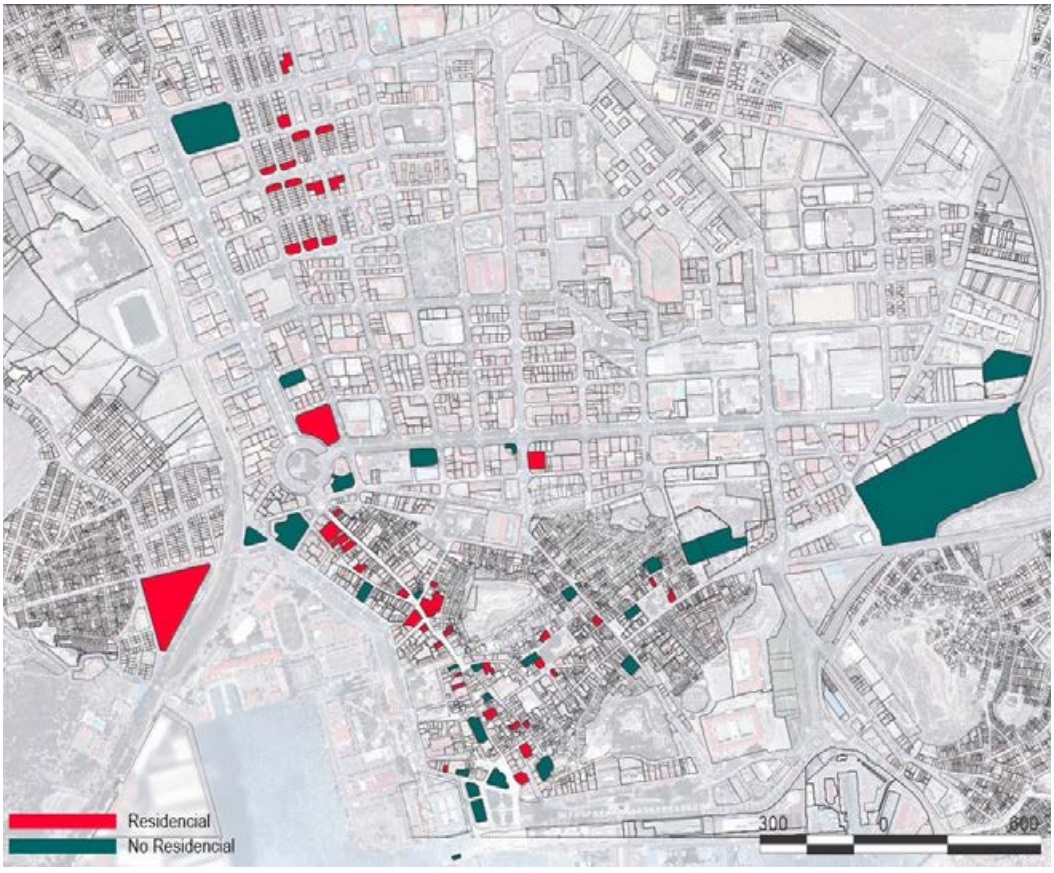


Figura 4. Principales edificios modernistas residenciales (rojo) y no residenciales (verde)en la ciudad de Cartagena. Elaboración propia.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |897-906 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

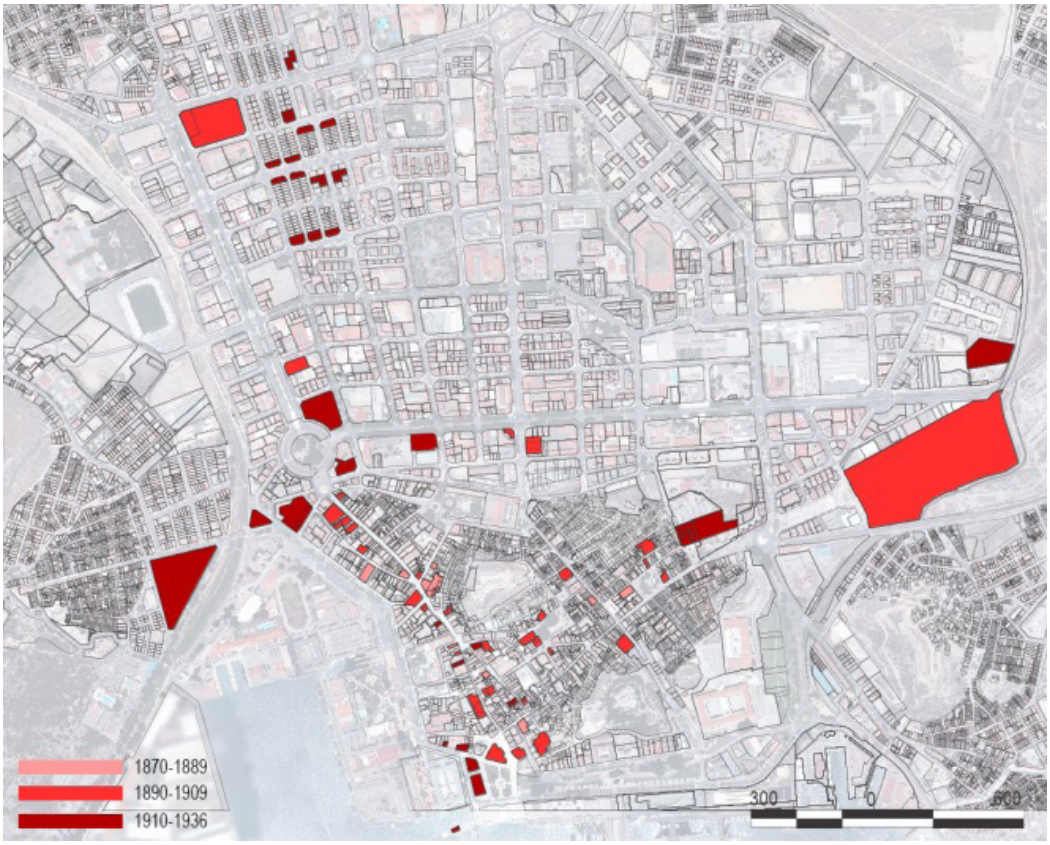


Figura 5. Mapa temático por fechas de finalización de las obras. Elaboración propia.

Discriminación en función del carácter residencial o no de la edificación

El primer análisis realizado, correspondiente a la discriminación de las edificaciones consideradas, en función de su carácter residencial o no residencial (figura 4), nos permite confirmar gráficamente la apetencia por los ejes tradicionales de la ciudad.

Exceptuando las casas baratas, que datan de 1928, y que sitúan en la zona del ensanche, la edificación residencial se agrupa en torno al tradicional eje norte-sur, calle del Carmen, calle Puertas de Murcia y calle Mayor. Fuera del recinto histórico, pero muy cercanas a su perímetro, se sitúan aquellas edificaciones residenciales asociadas a una actividad comercial y con una mayor ocupación en planta como la Casa Zapata, Víctor Beltrí y Roqueta, 1912o la Casa de los Catalanes, Víctor Beltrí y Roqueta, 1907.

En la ubicación de las edificaciones de carácter no residencial cabe distinguir aquellas que albergan actividades asociadas al funcionamiento del puerto como son el Edificio aduanas, V. Meso y Veloro, 1930 y la Autoridad Portuaria, F. Paula Oliver Rolandi, 1928, o las asociadas a la administración como el Palacio Consistorial, Tomás Rico Valarino, 1907 que se localizan junto al puerto. Las construcciones destinadas a la actividad industrial, con gran consumo de terreno se sitúan a las afueras y siempre en contacto con los ejes principales de comunicación con la ciudad. Es posible distinguir otras edificaciones no residenciales vinculadas al eje este-oeste que corresponden a mercados como el Mercado Spottorno, Carlos Mancha, 1880 o a edificios de uso escolar como las Escuelas Graduadas, Tomás Rico Valarino, 1903 y el Colegio Patronato Sdo. Corazón de Jesús, Víctor Beltrí y Roqueta, 1900. Destaca igualmente la concentración de los edificios destinados a casinos o círculos recreativos en torno al tramo del eje norte-sur correspondiente a Calle Mayor; se localizan aquí el Casino Ateneo, 1884; el Casino de Cartagena, Víctor Beltrí y Roqueta, 1897 y la Sociedad

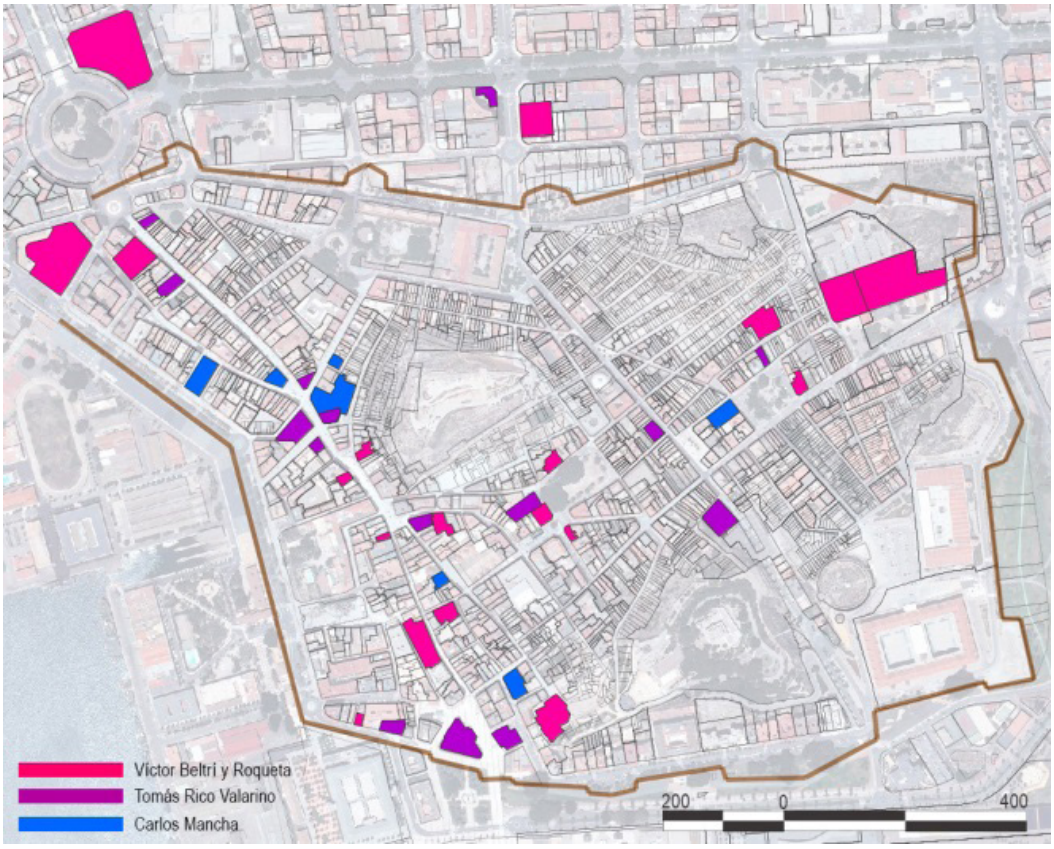


Figura 6. Arquitectos de las principales obras modernistas de la ciudad. Elaboración propia.

Económica de Amigos del País, Sociedad Económica de Amigos del País, 1880.

Localización según fecha de realización

Otra variable que nos ha permitido un estudio diferenciador, es la fecha de terminación de las distintas edificaciones, para ello se han establecido tres intervalos, el primero de ellos comprende desde 1870 a 1889, y como se aprecia en la figura 5 todas las edificaciones de este periodo se ubican dentro del recinto histórico delimitado por la muralla de Carlos III.

El segundo intervalo, de 1890 a 1909, en el que se derribaron las murallas, las posibles áreas de ubicación para la edificación se expande hacia la zonas extramuros, realizándose en este periodo grandes edificaciones asociadas a la actividad comercial e industrial como la estación de ferrocarril, Ramón Peironcel, 1907 y la Fábrica de Fluido Eléctrico Hispania, F. Paula Oliver Rolandi, 1900y edificios tan representativos como las Escuelas Graduadas, Tomás Rico Valarino, 1903, el Casino de Cartagena y el Palacio Aguirre, Víctor Beltrí y Roqueta, 1897 y 1901. Estos últimos cuatro edificios están catalogados actualmente como Bien de Interés Cultural (BIC).

En el tercer período de 1910 a 1936, se aprecia que las nuevas edificaciones dentro del recinto histórico ocupan solares de menor tamaño siendo extramuros donde aparecen las grandes construcciones como la Casa Zapata, Víctor Beltrí y Roqueta, 1912 y aún más alejado, ocupando manzanas del ensanche se construyen ya las casas baratas, José Majó i Ribas, 1928, en el noroeste de la figura 5.

Distribución espacial por autores

Para el análisis teniendo como variable de estudio el arquitecto que realizó las edificaciones se han elegido de entre los arquitectos más representativos aquellos que realizaron un mayor número de obras de modo que nos permitiese obtener datos representativos.

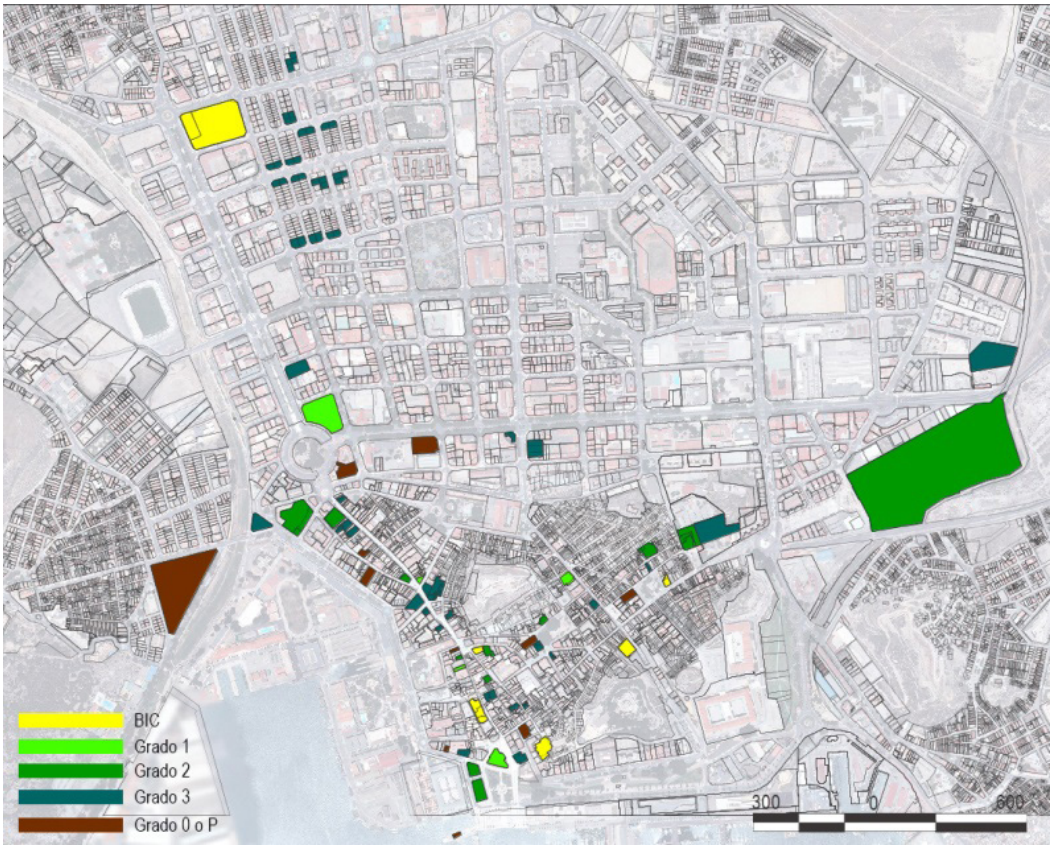


Figura 7. Grados de protección de las principales obras modernistas de la ciudad. Elaboración propia.

Los arquitectos más prolíficos en este sentido fueron Víctor Beltrí y Roqueta (1862-1935) con 21 edificios diseñados, Tomás Rico Valarino (1853-1912) con 16 edificios construidos y Carlos Mancha (1827-1877) con 8 edificios- de los 72 estudiados. La distribución espacial según esta variable está fuertemente condicionada por el periodo de construcción de las edificaciones, de modo que Carlos Mancha, cuyas obras se enmarcan entre 1875 y 1888 se corresponden con las características designadas para las obras pertenecientes al primer periodo descrito. En cambio, las obras de Tomás Rico Valarino, entre 1890 y 1913 parecen ajustarse al segundo periodo. Por últimoVíctor Beltrí y Roqueta además de un mayor número de obra presenta una trayectoria de 31 años, entre 1897 y 1928, por lo que la distribución espacial de su obra distribuye ampliamente entre los periodos temporales segundo y tercero.

Grado de protección actual de la edificación modernista en Cartagena

Los grados de protección que se han designado a cada una de estas edificaciones según el Plan General Municipal de Ordenación, en adelante PGMO, también ha sido una variable de estudio, que nos muestra en la figura 7.

Todos los edificios seleccionados tienen un grado de protección municipal, destacar seis de ellos que son BIC, situados todos en el casco histórico e intra-muros como son el Palacio Aguirre, las Escuelas Graduadas, la Catedral antigua, el Casino y el Gran hotel, quedando como excepción extramuros y también declarado Bien de Interés Cultural la Fábrica de Fluido Eléctrico Hispania.

Mapas de densidad edificatoria

Finalmente, se ha querido traducir la concentración de edificaciones modernistas en la ciudad a mapas de densidad que nos permitiesen diferenciar gráficamente y con mayor

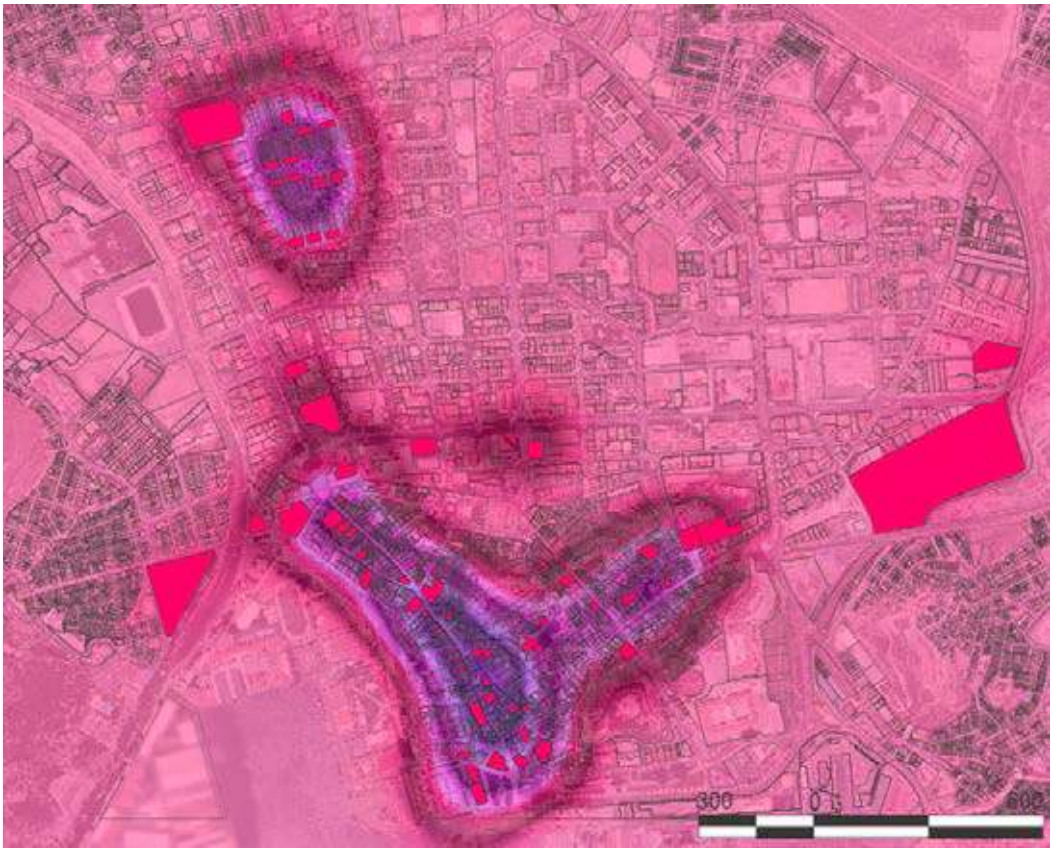


Figura 8. Ejes de la ciudad obtenidos de la concentración de edificios modernistas. Elaboración propia.

claridad la agrupación edificatoria de este periodo cuyo resultado es la figura 8. Se ha considerado un radio de influencia de 250 metros resultando diferentes niveles de densidad en los que una mayor concentración viene expresada por un color más oscuro.

En la figura 8 se aprecia claramente como la mayor densidad edificatoria se sitúa en la Calle Mayor configurándose como focos principales El Casino, la casa Llagostera y el Gran Hotel. Esta tendencia de concentración se prolonga en dirección norte hasta la calle del Carmen presentando una ramificación hacia el este donde los edificios Mercado Spottorno, Carlos Mancha, 1880; Casa de Celestino Martínez, Tomás Rico Valarino, 1900 y Palacio Aguirre, Víctor Beltrí y Roqueta, 1901, situados en la plaza de la Merced constituyen otro gran foco de concentración. Finalmente las casas baratas situadas en el ensanche constituyen de forma aislada un punto de concentracion edificatoria que acentúa la direcciónde l eje norte-sur.

La configuración del ensanche sigue el trazado de los ejes tradicionales dela ciudad amurallada que se prolongan como elemento continuador, articuladory de conexión con la ciudad y como tal aparecen en el Proyecto de Ensanche Reforma y Saneamiento de Cartagena firmado por Francisco de Paula Ramos, Pedro García Faria y Francisco Oliver Rolandi en 1896.

Se ha considerado importante el estudio de los mapas de densidades correspondientes a losedificios de uso residencial y no residencial, lo que nos permite además de ratificar el aglutinamiento en torno a los ejes indicados, establecer la presencia de focos de concentración para ambas clasificaciones.

En primer lugar, el análisis de los edificios de uso residencial evidencia la preferencia por el eje norte-sur. Como se aprecia en la fi-

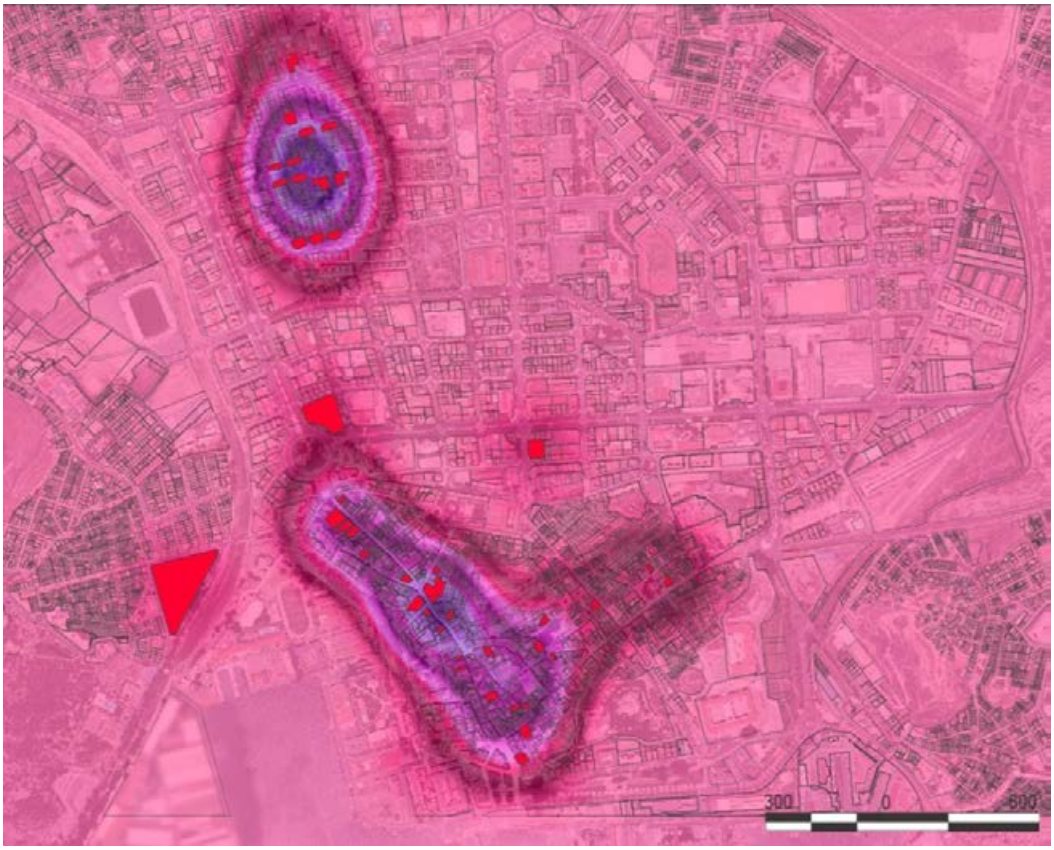


Figura 9. Ejes de la ciudad obtenidos de la concentración de edificios modernistas residenciales. Elaboración propia.

gura 9, la densidad edificatoria es ligeramente mayor en el tramo central correspondiente a la calle Puertas de Murcia donde se ubican edificios de Carlos Mancha, Tomás Rico Valarino y Víctor Beltrí y Roqueta con fechas de construcción para la mayoría de ellos entorno a 1890. Las casas baratas del ensanche constituyen otro gran foco que podríamos definir como una isla tanto por su localización física alejada de la ciudad como por su fecha de construcción, 1928, se sitúan al final del periodo de estudio.

Finalmente, la figura 10 muestra el análisis de los edificios de uso no residencial nos presenta más variedad en las posibilidades para la su localización aunque se mantiene una mayor densidad en el eje norte-sur, aunque los focos dentro del centro histórico se desplazan hacia sus extremos, al sur los mencionados edificios asociados a la actividad portuaria, Edificio aduanas y Autoridad Portuaria, y aquellos de carácter administrativo como el

Figura 10. Ejes de la ciudad obtenidos de la concentración de edificios modernistas no residenciales. Elaboración propia.

Palacio Consistorial. En el extremo norte se sitúan las Escuelas de la Sociedad Española de Construcción naval, Lorenzo Ros Costa, 1924; Casa del Niño, Víctor Beltrí y Roqueta, 1918 y las Escuelas Carlos III, Lorenzo Ros Costa, 1936 situadas al inicio de la ramificación este

que constituirá el paseo Alfonso XIII donde se encuentra el Hotel Compañía del Ensanche y Casa de los Catalanes.

El tradicional eje este-oeste aparece con más fuerza en esta categoría no residencial. Conecta con el eje norte-sur con el emblemático Gran Hotel situado en la calle Jara y se avanza hacia el este con la presencia del Banco de Cartagena, la Escuelas Graduadas, el Mercado Spottorno, hasta culminar con la Casa de la Misericordia.

3. CONCLUSIONES

A partir del análisis mediante SIG realizado, se puede observar que la situación de las puertas del recinto amurallado definió dos ejes claros que determinaron la situación de las nuevas construcciones y por lo tanto la conformación urbanística de la ciudad a partir de este último tercio del siglo XIX y principios del XX. Estos ejes marcanlas direcciones que van más allá de los límites de las murallas, continuando extramuros hacia las llamadas "casas baratas" en el norte- sur y la Estación de Ferrocarril en el eje este-oeste.

Existen determinados edificios que actúan como elementos aglutinadores. El eje principal norte-sur queda definido, por el consistorio junto con la Casa del Niño y la sede de Capitanía, que aglutina una intensa actividad comercial y social. En el caso de edificios residenciales, la concentración está definida por la Casa Pedreño y, en general, el conjunto de construcciones de ese mismo núcleo realizadas por Carlos Mancha que, de los tres arquitectos más prolíficos, sería el de obra más temprana. Las causas de esta concentración, quedan explicadas fundamentalmente por las actividades económicas, comerciales y de ocio de dichas calles.

El eje este-oeste también aglutina una concentración no residencial en el entorno del edificio de la Milagrosa, con las Escuelas Graduadas o el Mercado de Carlos Mancha entre otros, no siendo ninguno de ellos núcleo aglutinador definido. Sin embargo, este eje, en cuanto a edificios de uso residencial, no es comparable en lo que a densidad se refiere, al eje norte-sur, si bien algunos de los edificios que podemos encontrar en él poseen una personalidad y carácter equiparable a cualquier otro de la ciudad.

Es precisamente la edificación no residencial vinculada a la actividad comercial, social o escolar la que determinada estos ejes marcando de forma muy potente el inicio y final del eje norte-sur, y configurando casi la totalidad del eje lateral tradicional hacia el este y el posterior eje exterior en esta misma dirección.

Este estudio es susceptible de incorporarse a un geoportal de modo que el usuario puede, en tiempo real, localizar eidentificar gráficamentetodos los edificios y emplazamientos que forman parte del estudio, haciendo más grato y enriquecedor su lectura. Esta herramientapuede aumentar la difusión y conocimiento de la información sobre el modernismo en la ciudad al aportar una visión global, resolutiva y de una alta clarificación conceptual permitiendo, además, otros análisis derivados de otras posibles necesidades u objetivos.

BIBLIOGRAFÍA

Ayuntamiento de Cartagena. Catálogo del Plan General Municipal de Ordenación, PGMO. http://urbanismo.cartagena.es/DocExt/PLDOC/20080001/Cat%5CElementos%5Crpg_2012_1_Elem_F_CT.pdf

Cegarra Beltrí, G. & Sánchez Espinosa, E. (2013). "Arquitectura modernista en la Región de Murcia". Edit.: Libros Mablaz. ISBN: 978-84-941895-2-4.

Egea Bruno, P.M.(1982). "Minería y sociedad en el distrito minero de Cartagena durante el sexenio democrático 1868-1874". Hispania, t. XLII. 1982.

Escudero Torres, S. (2012).Proyecto Fin de Carrera. Evolución de las murallas de Cartagena a través de su cartografía. Universidad Politécnica de Cartagena.

García Córdoba, M. (2009). Tesis doctoral. "Ornamentación Arquitectónica: Del Racionalismo al Art Nouveau. Concreción en la Arquitectura Cartagenera del Eclecticismo y el Modernismo". Universidad de Murcia.

García Faria, P., Oliver Rolandi, F. de P., Ramos Bascuñana, F. de P. (1896). "Proyecto de Ensanche, Reforma y Saneamiento de Cartagena". Cartagena.

Pérez Rojas, J. (1986). "Cartagena, 1874-1936 (transformación urbana y arquitectura)". Edit.: EDITUM. ISBN: 8475640389.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LOS CAMINOS DE LA INDUSTRIA DEL XIX: LAS VENTAS Y LOS VENTORRILLOS

PATHS OF 19TH CENTURY INDUSTRY: GUESTHOUSES AND INNS

Rosario Baños Oliver

Rosario Baños Oliver, Arquitecta, rosarioba@coamu.es

RESUMEN

Durante siglos, la existencia de ventas que jalonaban los precarios caminos de España hizo posible la función esencial de las rutas de viaje. Su importancia se refleja tanto en la existencia de una legislación específica sobre estas construcciones, en su inclusión en la cartografía histórica o como ejercicio para obtener el título de arquitecto o maestro de obras que se realizaban en las Academias de Bellas Artes del país.

Aunque lo frecuente es encontrarlas en caminos principales o en lugares de orografía compleja, la proliferación de la industria en el siglo XIX ocasionó que muchos de estos establecimientos, que en ocasiones contaban con pequeños detalles modernistas, se ubicaran en las inmediaciones de minas y fábricas.

La modificación de los antiguos caminos y la apertura de nuevas vías han ocasionado que muchas de estas construcciones hayan desaparecido o se encuentren alejadas de las actuales rutas de viaje. No obstante, la cartografía del XIX permite conocer cuántos de estos establecimientos se emplazan en las cercanías de yacimientos mineros y factorías con la finalidad de poder proceder a su identificación y localización.

Palabras clave: Venta, ventorrillo, camino, XIX, industria, ferrocarril

ABSTRACT

For centuries, the existence of guesthouses that marked the precarious paths of Spain made possible the essential function of the travel routes. Its importance is reflected in the existence of specific legislation on these buildings, their inclusion in the historical cartography or as an exercise for the title of architect or master builder who were held in the Academy of Fine Arts in the country.

Although it often is to find them on main roads or in areas of complex topography, the proliferation of industry in the 19th century caused many of these establishments, which sometimes had small modernist details, will be located in the vicinity of mines and factories.

The modification of the old roads and opening new traks have caused many of these buildings have disappeared or are further away from the current travel routes. However, mapping the 19th allows to know how many of these establishments are located near mining sites and factories in order to be able to proceed to their identification and location.

Keywords: Guesthouses, inss, path, 19th, industry, railway

1. INTRODUCCIÓN

Durante siglos, la existencia de ventas y ventorrillos que jalonaban los precarios y pésimos caminos de España hizo posible la función esencial de las rutas de viaje. Se trata de unas construcciones que servían de apoyo a los precarios caminos que discurrían por España. El propósito de este trabajo es llevar a cabo un estudio sobre este tipo de arquitectura, en concreto de aquellas que se ubican en la Región de Murcia en el entorno de lugares industriales y de minas.

Antes de afrontar el estudio de estas construcciones, parece necesario tratar de precisar cómo eran los caminos y el viaje por España. La historia de las travesías españolas comienza ceñida a sus vías naturales: los barrancos, ramblas y valles de los ríos del sureste español han sido utilizados desde la prehistoria como pasos naturales. La escasez de las precipitaciones en la mayor parte de las regiones del Mediterráneo español lo permitía; tan sólo funcionaban como cauces durante pocos días al año, sobre todo tras los

[Figura 1]. Ventorrilllo de Sánchez en el camino de Murcia a Cartagena.

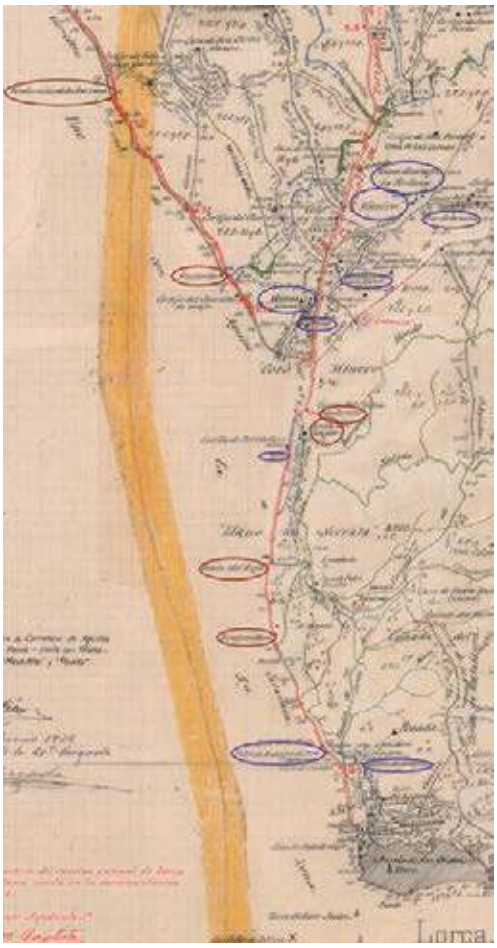
chubascos de otoño y primavera. Sin embargo, el clima no hacía sino complicar aún más si cabe la jornada de viaje. La mayor parte de los caminos de la geografía española se veían afectados por el barro y por las lluvias cuando hacía mal tiempo y el sofocante calor, la carencia de agua y la pobreza de cobertura vegetal hacían penoso el desplazamiento en la estación seca.

Fue con la romanización cuando se produjo la construcción de las grandes vías de comunicación y, tras la caída del imperio romano y durante toda la Edad Media, sus calzadas continuaron utilizándose aunque se fueron degradando lentamente. Las malas condiciones de los caminos hacían que el trayecto se tornara duro y difícil: se trataba de transitar por caminos de tierra con escasa anchura por los que apenas podían discurrir dos carruajes; algunas vías eran imposibles de ser atravesadas, ni siquiera a pie (Chacón, 1979: 61-62). A estas dificultades había que añadir los numerosos riesgos que tenía que afrontar el viajero: accidentes ocasionados por el mal estado de la vía, enfermedades y la inseguridad del viaje; era casi una constante las incursiones de ladrones y bandoleros en los caminos españoles (Chacón, 1979: 61).

Sin embargo, estos atolladeros suponían un atractivo añadido para los viajeros europeos, quienes a finales del XVIII y durante el siglo XIX, comienzan a recorrer los caminos del mundo en busca de aventuras. Por otro lado, arrieros, carreteros, tratantes y mercaderes eran una constante en el paisaje de los caminos a quienes el trabajo y la necesidad los forzaba a emprender el fatigoso periplo.

Debido pues a la dificultad del trayecto, surgen en torno al camino los lugares de parada para los viajeros. Su vinculación con el camino es fruto de la necesidad de hacer un alto en el camino en el transcurso de un viaje, de tener un lugar donde poder descansar y guarecerse del frío y del riguroso calor de estas tierras y donde las bestias y gentes pueden hallar alimento y reposo (Lemeunier, 1989: 231-232). Las primeras referencias a estos establecimientos datan de época Íbera pero será con la romanización cuando alcance un mayor auge.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, el número de estos edificios auxiliares del camino había sido escaso, era frecuente que los viajeros se quejaran de lo deshabitados que eran ciertos tramos de los caminos españoles. Sin embargo, en el siglo XIX, con la mejora de las vías de comunicación, se aumentó el número de



[Figura 2]. Extracto del plano del Término Municipal de Lorca, zona 8º, hoja 2º. Instituto Geográfico Nacional, signatura: PLANI300208_1899_Lorca. Aparecen marcadas en rojo ventas y ventorrillos y, en azul, minas, yeseras y canteras.

viajes y el tráfico de mercancías lo que conllevó a un considerable incremento del número de ventas, llegando a incurrir la competencia entre ellas. De esta manera, durante el siglo XIX, se sitúan ventas muy cerca unas de otras, como en el camino de Murcia a Cartagena, el de Murcia a Lorca o el de Lorca a Caravaca.

En este momento surgen también los ventorrillos, lugares de parada de dimensiones más reducidas. La diferencia fundamental entre la venta y el ventorrillo radica en que en el primero se puede pernoctar mientras que el segundo constituye un lugar de parada rápida, en el que poder tomar alimento y bebida y a veces poder cargarse de víveres para poder continuar con el viaje. En ocasiones también incluyen pequeñas cuadras, aunque lo normal es que únicamente cuenten con un corral de pequeñas dimensiones. Además, sus estancias se suelen desarrollar en una sola planta puesto que suelen carecer de dormitorios, que en el caso de las ventas se situaban en la planta superior.

Este tipo de construcciones constituyeron el lugar ideal de descanso de transportistas y viajeros. Ellos, junto con los correos, prostitutas, gitanos, bandoleros y contrabandistas, sus valiosas cargas y sus carros, galeras, tartanas así como la diligencia, fueron los usuarios habituales de estos establecimientos que se situaban junto al camino. Ventas y ventorrillos fueron, pues, testigos de numerosos delitos ya que la animación de las ventas era grande y numerosos eran también los incidentes: "*Las ventas y mesones eran testigos, a veces, no sólo de prostitución y contrabando sino también de algún que otro asesinato*" (Montes, 2007:127). Y es que estos edificios conformaban lugares idóneos para contactos y la distribución de la mercancía, sobre todo durante el siglo XIX, cuando el tráfico de contrabando de tabaco, alcohol e, incluso, aceite y otros alimentos llegó a ser muy intenso.

Por ese motivo, no es de extrañar lo cotidiano del menudeo de contrabando en los numerosos ventorrillos existentes entre las minas de La Unión; ya que *"al fin y al cabo, tras la dura jornada y sin casa propia el minero, llegado de diferentes puntos del Sureste, acababa entreteniendo en ellos todo el tiempo de ocio trasegando abundante vino o aguardiente, de manera que también las disputas en estos locales eran frecuentes"* (Montes, 2007:130). Eran muchos los mineros de otras provincias, sobretodo de Andalucía, que se desplazaban hasta La Unión para trabajar en la minería. Éstos, tenían que hacer uso de las múltiples ventas y ventorrillos que encontraban a su paso hasta llegar a las minas unionenses, como las situadas en el camino real que unía Lorca con Cartagena. También destacaban los ventorrillos ubicados en la zona de La Unión, como La Tuerta, Tía Santana, Antonia la del Pino, La Pastora, Casa Cabila, Las Lajas... (Montes, 2007:130).

Todos estas edificaciones e infraestructuras que jalonaron las rutas de viaje, destinadas al avituallamiento y descanso de los viajeros compusieron, en definitiva, un importante conjunto de elementos que, a pesar de formar parte fundamental de la historia del transporte y de las comunicaciones, ca-

[Figura 3]. Posada de la Estación. Calasparra (Murcia).

recieron durante mucho tiempo ante la sociedad de cualquier valor patrimonial. No es hasta el final del siglo XX, con la evolución del concepto de Patrimonio Cultural, cuando se comienzan a poner en valor estas redes de transporte, iniciándose en nuestro país los primeros e interesantes esfuerzos de protección e investigaciones de esta rica y olvidada faceta de nuestro patrimonio, como prueban los estudios y trabajos realizados en otras comunidades.

2. LAS VENTAS Y LOS VENTORRILLOS EN LOS CAMINOS DE LA INDUSTRIA

La particularidad más notable de esta tipología arquitectónica es su ubicación: aparecen siempre a un lado del camino. Hasta el siglo XVIII no todos los caminos son aptos para que transiten por ellos carros o carruajes, existían puntos en los que el mal estado de la vía o la complejidad de la orografía hacían imposible que pasara un carro. Esos tramos eran los puntos donde era indispensable que existiera un edificio de apoyo donde poder dejar el carro y cargar la mercancía a lomos de mulas, que podían ser alquiladas en el mismo edificio, hasta que se podía volver a descargar la mercancía, en otro área de descanso, y continuar el trayecto con otro carro. Estas estaciones o edificios de apoyo eran las ventas (García, 2008: 172). Además de estos puntos estratégicos, las ventas y ventorrillos se situaban en cruces de caminos de cierta entidad y a determinadas distancias unas de otras puesto que, todo viaje que requiriese más de una jornada, haría necesario un lugar para el descanso y refresco de los viajeros y, sobre todo, de sus bestias. Por ello, su vinculación con las vías de comunicación es fruto de la necesidad de hacer un alto en el camino en el transcurso del viaje, de tener un lugar donde poder descansar y guarecerse del frío o del riguroso calor de estas tierras y donde poder alimentar a las bestias.

Gracias a la cartografía histórica, que constituye una fuente documental importantísima puesto que proporciona información muy valiosa sobre el territorio que representan, se ha podido conocer el emplazamiento de estos edificios. Los mapas del siglo XIX, por su nivel de detalle, informan sobre la trayectoria de los caminos, los itinerarios de viaje y sobre la ubicación de los mojones del término, de las minas y los molinos. Retratan la situación de cortijos y casas de labor, de casillas de peones camineros, de ermitas, de casas forestales, de corrales de ganados y de fábricas hoy ya desaparecidas. Y, por supuesto, informan so-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 907-914 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

[Figura 4]. Restos de la Venta Nueva del Jimenado. Torre Pacheco (Murcia).

bre la existencia y ubicación de las ventas y ventorrillos donde poder efectuar un alto en el camino. Por ello, ha sido imprescindible el análisis y estudio de la cartografía histórica más relevante del XIX, entre los que destacan las minutas cartográficas previas al Mapa Topográfico Nacional. Éstos planos consisten en borradores de campo, efectuados para la realización del Mapa Topográfico, manuscritos en papel a escala 1:25.000, cuya rigurosidad y precisión ha permitido ubicar y conocer cuántos de éstos establecimientos se hallaban junto a los caminos del Levante Peninsular.

Aunque lo frecuente es encontrarlas en los itinerarios principales, en cruces de caminos o en lugares de orografía compleja, en el siglo XIX la proliferación de la industria y de la minería ocasionó que se incrementara el número de viajes hacia minas y fábricas. De ahí a que en las minutas cartográficas aparezcan grafiados muchos de estos establecimientos en las cercanías de yacimientos mineros y factorías. Es el caso de Cartagena donde, en las inmediaciones de las minas y yeseras que se encuentran en Peñas Blancas, Collado del Labajo, Los Jarales y El Rincón de Tallante, se llegaron a ubicar cuatro ventas y un ventorrillo.

En Lorca también aparecen muchos de estos establecimientos en el camino que se dirigía de Lorca a Caravaca, donde proliferan estos establecimientos junto a la zona de fábricas que se produce en este camino. Aparecen cinco ventorrillos y cuatro ventas en apenas diez kilómetros de camino.

Se trata, en general, de establecimientos de dimensiones más pequeñas que los situados junto a las grandes vías de comunicación puesto que, su propósito, más que dar cobijo durante a la noche al viajero, era el de proporcionar alimento y sobretodo bebida a la clientela.

Por otro lado, la llegada y el florecimiento del ferrocarril también suscitaría la aparición de nuevos emplazamientos para estas estaciones de descanso: los lugares donde tiene parada el ferrocarril. En ocasiones estos lugares de descanso situados en las estaciones del ferrocarril eran empleados para albergar a los enfermos que viajasen en el ferrocarril, como es el caso de la Posada de la Estación de Calasparra [1].

3. EL MODERNISMO EN LAS VENTAS Y LOS VENTORRILLOS

Este tipo de construcciones se caracterizan por la función que desempeñan, el de hospedería, en torno a la cual se generan los espa-

[Figura 5]. Venta de Santos Tristes. Blanca (Murcia).

cios y su morfología, consiguiendo una imagen característica que la distingue del resto. Como se ha comentado, los caminos tenían la necesidad de apoyarse en una serie de construcciones en las que poder descansar. Así pues, el primer condicionante para la existencia de una venta o ventorrillo era la existencia, en las cercanías, de una vía de comunicación.

El núcleo de relación y uno elementos principales de estas edificaciones es el patio: las ventas disponían de un gran un corral al que accedían los carros directamente desde el camino a través de un portón o a través de un zaguán [2]. A él vuelcan todas las dependencias del albergue, como las cuadras, que debían disponer de la suficiente cantidad de pesebres y espacio para albergar tanto a burros y mulas como a arrieros y carreteros, quienes solían yacer junto a sus animales.

Comúnmente, estos alojamientos estaban constituidas por un bloque principal de dos alturas en el que se ubicaba la recepción, la cocina, que suele contar con una gran chimenea, los almacenes, el horno y, en caso de tenerlo, los dormitorios en la planta superior. Existen, además, otras dependencias que se ordenan en torno al patio, como el palomar, la bodega, el pajar, corrales para animales, un granero o la estancia de los venteros. En ocasiones, en el conjunto de la venta sobresalen ciertos elementos de interés, aljibes cimbrados, ermitas, almazaras o molinos son algunos de ellos.

En general, todos estos establecimientos presentan las características constructivas de la arquitectura de su entorno alzándose con formas sencillas, a través de muros portantes que organizan el espacio en una o dos crujías. Sin embargo, y a pesar de su simplicidad, algunos de estos establecimientos presentan, también, detalles modernistas. La mayoría de esos detalles son fruto de un modernismo moderado como consecuencias de las reformas llevadas a cabo a finales del XIX en muchos de estos establecimientos. Es el caso de la Venta de El Jimenado, junto al camino de Murcia a Cartagena, conocida como la Casa de la Balsa o la Venta Nueva pues fue erigida sobre una antigua casa de época árabe denominada la Casa de la Balsa Bermeja, pues tenía las esquinas marcadas en rojo y en las inmediaciones de la vieja venta. Ésta, tras la rehabilitación sufrida a finales del XIX, se ornamentó con escayolas, pavimento hidráulico, una decoración a base de celosías y alicatados y se construyó una escalera de caracol (Pedreño, 2008:261-262). A pesar de su estado ruinoso, a día de hoy aún se pueden ver las molduras de la fachada principal al igual que la rejería de sus balcones y los restos de pinturas en tonos rojos.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 907-914 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

[Figura 6]. Detalle de la fachada de la posada del Tío Pepe. Abanilla (Murcia).

[Figura 7]. Detalle de la fachada de Venta Puñales. Ulea (Murcia).

En algunos casos, fueron erigidas a finales del siglo XIX o principios del siglo XX integrando elementos modernistas, como es el caso de la Venta. Ejemplo de ello es la Venta de Santos Tristes, en el término municipal de Blanca, edificada a finales del XIX en el camino de Albacete a Murcia, que contaba con un imponente mirador de connotaciones modernistas del que ya apenas quedan restos. Elemento, por otro lado, poco frecuente en estas construcciones.

Lo mismo acontece a la Posada de la Estación de Calasparra, que se construyó poco después de abrirse la estación en 1865. Las molduras de yeso, del pavimento hidráulico y los restos de pinturas de su interior son pequeños detalles modernistas tan de moda en el momento.

Pero, sin lugar a dudas, el lenguaje modernista en ventas y ventorrillos se plasmó, fundamentalmente, en elementos de rejería de forja, con diseños sencillos de formas orgánicas que se entrelazan y cruzan de forma armoniosa.

4. CONCLUSIONES

Las ventas y los ventorrillos, así como las posadas, los albergues vinculados a los viajes y a los caminos, nacen como fruto de la necesidad de hacer un alto en el camino. Durante siglos, la existencia de puntos de descanso que jalonaron los caminos de España hizo posible la función esencial de las rutas de viaje. Su importancia se refleja tanto en la legislación específica sobre ventas y posadas que existió desde el siglo XV como su inclusión en la cartografía histórica o en los diccionarios geográficos. También aparecían como ejercicio en los proyectos para obtener el título de arquitecto o maestro de obras que se realizaban en las distintas Academias de Bellas Artes que habían surgido en España en el siglo XVIII. Se llegó incluso a crear la figura de un inspector que recorría las ventas analizando la calidad del establecimiento (Hernández, 2015:69) y a publicar, a mediados del siglo XVIII, un tratado que recogía las características que debían reunir estos establecimientos [3].

Las minutas cartográficas realizadas a finales del XIX como trabajos previos al Mapa Topográfico Nacional, por su carácter detallista, aportan una valiosísima información para el estudio de estas construcciones. En concreto, permiten conocer cuántos de estos establecimientos se ubicaban en las inmediaciones de las fábricas y minas de la Región de Murcia con la finalidad de poder proceder a su identificación y localización.

Sin embargo, el crecimiento de las poblaciones, la apertura de nuevos caminos y la desaparición de antiguas rutas, ha ocasionado que muchas de estas construcciones desaparezcan. De las ventas y ventorrillos que aún se encuentran en pie, la mayoría han sido intensamente transformadas, reconvirtiéndose en su mayor parte en residencias privadas, casas de labranza o de recreo. En algunos casos, a pesar de haber sufrido numerosas alteraciones, algunas de ellas con acertados añadidos modernistas, siguen desempeñando la función hostelera, como restaurantes, conservando su estructura originaria. Otras han sido demolidas y sobre su emplazamiento se ha edificado una nueva venta o restaurante, debido a su emplazamiento estratégico. Pero las hay que han sufrido peor suerte y se encuentran abandonadas y en la ruina absoluta, lo que las aboca a su desaparición.

A pesar de que se trata de piezas que forman parte de la historia de las comunicaciones, pese al valor que poseen por formar parte del Patrimonio Cultural y de la obra pública, corren peligro de desaparecer por completo sin que hayan sido documentadas ni inventariadas. La falta de sensibilidad y de reconocimiento como bien patrimonial por parte de la sociedad, la falta de catalogación y tutela y una intervención más directa por parte de las instituciones públicas en la preservación de esta tipología arquitectónica ha conducido a su abandono y desaparición.

Estos edificios que, en un pasado no muy lejano tuvieron un papel esencial en la historia de las comunicaciones, y fueron imprescindibles para el servicio de postas y para albergar a gentes de toda condición, corren peligro de desaparecer por completo sin que haya sido documentado cuáles fueron su morfología y elementos funcionales, sus aspectos constructivos y compositivos o sus relaciones con la sociedad del momento. Resulta, por ello, necesario llevar a cabo su identificación y análisis como contribución al conocimiento del patrimonio arquitectónico y etnográfico de la Región de Murcia.

NOTAS

1— Información facilitada por D. Francisco Soler Gomariz, investigador calasparreño.

2— En el caso de los ventorrillos, el patio o corral era de dimensiones más reducidas e incluso, en ocasiones, inexistente.

3— Las ventas debían situarse en un emplazamiento estratégico, a unas cuatro o cinco horas de distancia de otras posadas y siempre cercana a un lugar donde proveerse de agua abundante y acondicionadas según el clima de cada región.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. (1989). Los caminos de la Región de Murcia. Función histórica y rentabilidad socioeconómica. Gobierno de la Región de Murcia. Murcia.

Chacón, F. (1979). Murcia en la centuria del quinientos. Sucesores de Nogues. Murcia.

García, J.F. (2008). Las ventas: una arquitectura rural singularizada por su función. Las ventas en la provincia de Albacete. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha. Albacete.

Hernández, A. (2015). "La seguridad del viajero y los tratados de caminos bajo el reinado de Fernando VI". En III Congreso virtual sobre historia de las vías de comunicación (del 15 al 30 de septiembre de 2015). Asociaciones Orden de la Caminería y Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Jaén, pp. 63-72.

Montes, R. (2007). "Ventas, posadas, mesones y gitanos en Murcia. Siglos XVII al XIX". En Cangilón. Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia, nº 30. Murcia, pp. 124-130.

Pedreño, D. (2008). "La arquitectura popular en el Campo de Cartagena: El Jimenado". En Revista Murciana de Antropología, nº15. Murcia, pp. 233-264.

VI. PATRIMONIO TURÍSTICO-CULTURAL
COMO COMO EJE DE DESARROLLO

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |915-972 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |915-972 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

VIVE UNA EXPERIENCIA MODERNISTA EN FAMILIA

LIVE A MODERNISTIC FAMILY EXPERIENCE

Ramona Escarabajal Paredes

Ramona Escarabajal Paredes. Guía Oficial de la Región de Murcia, romita56@gmail.com

RESUMEN

Esta ruta tiene como objetivo cubrir una oferta cultural poco contemplada y sin embargo muy importante fomentando el interés por el patrimonio en las generaciones que nos sucederán, en compañía de familiares y amigos. Se afianzarán valores de convivencia familiares, despertando el interés por el patrimonio en las futuras generaciones, ya que ellos tomarán el testigo de la protección y el respeto al patrimonio.

Por lo tanto, "Vive una Experiencia Modernista en Familia" es una ruta cultural integral que se puede aplicar tanto como ruta familiar o como actividad extraescolar además de cubrir la necesidad del turismo familiar tan olvidado y sin embargo tan importante. Se harán dinámicas de observación y en cada lugar se tratará un contenido, fomentando ante todo la reflexión de los lugares de interés. En los colegios se le llamará "Experiencia Modernista" los contenidos que requieran a nivel curricular y educativo. Se tratarán todos los aspectos de la cultura, la sociedad y la arquitectura en el recorrido de sus calles y sus plazas.

Una ruta amena y divertida donde se consolidarán lazos familiares a siendo el protagonista indiscutible de la jornada "El Modernismo en familia".

Palabras clave: Ruta, patrimonio, experiencia, modernismo, familia

ABSTRACT

This tour aims to cover a little and yet a very important interest in culture, history and art for the generations that follow us in the future. Strengthening family values and an interest in the heritage of family ties.

Therefore "Live a modernistic family experience" is a comprehensive cultural route that can be applied as a family route or an extracurricular activity, in addition to covering the need for family tourism that is forgotten and yet so important that it is growing day by day. Family dynamics will be made at each site, and content will be promoted by observation and helped by parents or teachers creating group dynamics.In schools it will be called `Modernistic Experience´ and applied at an educational level as part of the curriculum. This is a fun and entertaining way to include the aspects of culture, society, decorative arts, design, architecture and materials, observation of streets, squares and modernistic literature is also included.

It is a very pleasant and fun route, where you can make through observation, and experimentation of all the contents through workshops designed toconsolidate and discuss the knowledge acquired.

Keywords: Modernistic, experience, tour, heritage, family

1. INTRODUCCIÓN

"*Dime y lo olvido, enséñame y lo recuerdo, involúcrame y lo aprendo" (Benjamín Franklin)*

Cuando se viaja con niños o se hace alguna actividad cultural, la visita a un museo o un paseo educativo por la ciudad, el niño se siente aburrido, no tiene interés y se cansa rápidamente. Esta respuesta es debida a que no se ha contemplado como llamar el interés a estos niños. La visita para niños las explicaciones deben ser cortas, dinámicas con un alto nivel participativo y ante todo muy ágiles, divertir y educar es una importante herramienta para la formación de ellos.

Figura 1. Plano ruta. Vive una Experiencia Modernista en Familia

1.2. TURISMO CULTURAL PARA NIÑOS

Se ha contemplado una oferta cultural para niños en instituciones públicas, pero es muy escasa en la que involucran los familiares con niños. A nivel privado hay algunas iniciativas llevadas a cabo por guías turísticos. Entretener y enseñar es la premisa que se pretende con este tipo de actividades, por medio de juegos, adivinanzas y ante todo la colaboración de los adultos. Las salidas escolares son un recurso didáctico muy importante, estos paseos aportan una actividad pedagógica, formativa, pertenencia de grupo además de trabajo en equipo. Tanto si es una salida escolar como familiar tendrán una experiencia lúdica y divertida al mismo tiempo que se está aprendiendo valores como el respeto al patrimonio, adquiriendo formación artística, histórica y sociológica a través del juego en compañía de padres, familiares y compañeros, teniendo la oportunidad de hacer nuevas amistades en el encuentro de otras personas si es el caso de la salida cultural en familia, compartiendo este momento de ocio.

LAS FORTALEZAS

El turismo cultural dedicado a los niños es un sector poco contemplado, por lo tanto, muy interesante para crear una oferta cultural adaptada a ellos.

Estas rutas fomentan las relaciones familiares por medio de una actividad cultural.

Concienciar, amar y respetar el patrimonio para que, en las futuras generaciones, ellos puedan ser transmisores de la cultura.

DEBILIDADES

Los precios deben ser reducidos ya que participan parte o toda la familia.

Falta de difusión de las actividades relacionadas con el tema del modernismo.

No hay un plan concreto y unificado para la promoción del turismo cultural para niños y en especial sobre el modernismo en este punto se puede convertir en una fortaleza.

Escasa oferta privada y pública especializada en visitas culturales para niños.

1.3. OBJETIVOS

- Que sepan comprender los diferentes elementos que componen el estilo modernista.
- Que sepan diferenciar lo que es una plaza de

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 917-924 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

una glorieta o plaza ajardinada.
- Inculcar valores de respeto al patrimonio.
- Desarrollar un espíritu crítico a través de la observación.
- Socializarse y forma parte del grupo.
- Conocer la historia de personajes, oficios, costumbres de aquel momento.

1.4. RECORRIDO

La visita tendrá una duración estimada de una hora y treinta minutos, a la mitad del recorrido en la plaza de San Francisco habrá un pequeño descanso para los niños.

El tiempo estimado del recorrido será de 1:30 minutos.

1.5. MATERIALES NECESARIOS

Cuaderno de bitácora para tomar apuntes, lápiz o bolígrafo, un teléfono móvil o cámara de fotos, prismáticos, aunque no es obligatorio para poder apreciar los detalles de cerca, gorra y agua.

1.6. EDADES DE LOS NIÑOS

Las edades de los niños serán bastante flexibles en cuánto a la salida en familia. Sin embargo, en la salida escolar habrá que adaptarse al proyecto curricular del centro que lo demande.

1.7 EVALUACIÓN

Al final de la visita se hará una serie de preguntas sobre el recorrido que hemos hecho y que previamente hallamos comentado. Aparte de todo esto se darán premios por la colaboración en la ruta y la implicación de ella, recordando que posteriormente intercambiaremos fotos, preguntas y experiencias en el blog creado a este fin.

2. COMIENZA LA VISITA

La ruta se realizará con los niños en compañía de la familia, ellos llevarán un cuaderno de bitácora para apuntar palabras, datos que después se le pedirán, también deben llevar una cámara de fotos para que ellos hagan fotografías de los edificios de los elementos arquitectónicos que más le interesen, después se colgaran en un blog creado a tal fin para que posteriormente ellos puedan consultar, ver los otros trabajos que han hecho los compañeros de la salida. Este blog se irá actualizando con información relevante sobre los estilos ecléctico y modernista, para saber cuáles son las diferencias, novedades etc. Se escribirá sobre los personajes de la época, las biografías de los arquitectos. Los que tengan prismáticos se llevaran también para acercar los detalles de los edificios. https://modernismoweb.wordpress.com/

Crearemos dos equipos los eclécticos y los modernistas, al final de la ruta obtendrán un premio para ambos bandos, el equipo vencedor será el que al final de la ruta tengan el concepto claro de las características del modernismo, del eclecticismo o elementos arquitectónicos que puedan fácilmente reconocer.

Para lo más pequeños se creará un personaje ficticio que nos ayudará a crear un hilo conductor de la visita por medio de una historia, donde se introducirán elementos de intriga y suspense para mantener la atención de los niños.

Proponemos la ruta cultural “Vive una experiencia modernista en familia”

Divisaremos la estación del tren que nos ayudará a dar comienzo a la aventura modernista, un silbato nos anuncia la llegada del tren con destino a la Cartagena Modernista. Todos miraremos la hora en nuestro reloj y la apuntaremos en nuestro cuaderno de bitácora.

2.2. LA CASA DE LA MISERICORDIA

El punto de encuentro será en la portada del edificio de la Misericordia donde se harán las presentaciones, se explicará el recorrido y la dinámica de grupo. Nos situaremos en los años que se desarrolló el estilo ecléctico modernista en Cartagena para poder centrarnos en el tema.

En los años 20 en el periodo de la crisis minera se construyeron edificios benéficos y religiosos en Cartagena. Este edificio fue construido por Víctor Beltrí una gran paradoja ya que era arquitecto de moda de las clases adineradas de la época. Había grandes diferencias de clases sociales y muchos niños tenían que ser recogidos por el nivel de pobreza que había en algunos sectores de la población.

La Casa de la Misericordia era una institución existente desde 1839 que fue remodelada por Víctor Beltrí en estilo ecléctico modernista.

Figura 2. Plaza de la Merced. Detalle cúpula Palacio de Aguirre.

El edificio está formado por un conjunto de grandes pabellones en forma U y que dan a la calle San Diego, cerrando el conjunto con muro ondulado de inspiración gaudiana.

Actividad:

Pregunta: ¿Qué es una paradoja?

Tomar fotografías del edificio y de los detalles constructivos como los capiteles de las columnas

Pediremos que miren el reloj y que nos digan la hora, posteriormente haremos que anoten en el cuaderno de bitácoras

2.3. IGLESIA DE SAN DIEGO

La iglesia de San Diego formaba parte de un convento construido en 1606, fue remodelado en 1906 debido a los daños producidos por los bombardeos de la guerra del Cantón. La fachada fue remodelada por Víctor Beltrí en estilo neorrománico, Víctor Beltrí coloca en la parte superior sus típicas columnillas sobre ménsulas.

En la reconstrucción observaremos la torre de ladrillo con decoración romboidal, construida por Carlos Mancha. La plaza fue una remodelación y las escalinatas que dan acceso a la iglesia obra de Tomás Rico.

Actividad:

Tomar fotos de la decoración romboidal de ladrillos de la torre de la iglesia, y de la fachada.

Puntuar del uno al diez, si les gusta la plaza con un diez y si no te gusta un cero.

2.4. PLAZA DE LA MERCED Y LA SOCIEDAD DE AQUEL MOMENTO

En esta plaza nos encontramos dos edificios muy singulares como son el Palacio de Aguirre, y la casa de Celestino Martínez, la historia de la plaza con sus diferentes nombres y su remodelación para convertirla en jardín o glorieta, está plaza tiene el valor añadido de encontrarse restos arqueológicos cartagineses y en la avenida José Hierro hallarse un cardo romano.

Comenzaremos por la historia de estás dos familias, los Aguirre y los Martínez, haremos un recorrido por las biografías de ellos; sus inicios, como hicieron sus fortunas, la relación de estas ricas familias con sus criados, la distribución de las viviendas donde se alojaban los dueños, que planta del edificio era la principal, donde se instalaba el servicio que labores desempeñaban entre otras; criadas, niñeras, lavanderas, cocineros, ama de llaves y otras ocupaciones externas como el carbonero a veces la lavandera ejercía su labor fuera de la casa donde hacían el servicio. Hablaremos de los oficios más comunes de la época y que hoy en día han desaparecido. Haremos la diferencia entre sociedad adinerada y las clases más desfavorecidas.

Actividad:

Realizaremos fotografías del edificio del Palacio de Aguirre, de la torre, de los detalles y figuras de los azulejos, los símbolos como las abejas, los dragones, los ángeles y las iniciales que hay encima de la puerta. Otra fotografía de la Casa de Celestino Martínez, de lo que les llame más la atención del edificio, contaremos las biografías dejando un punto de intriga y suspense para más adelante terminar el relato.

2.5. COLEGIO SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Construido a finales del siglo XIX, sus orígenes fue la Casa de Expósitos de Cartagena. Sin embargo, Las primeras actividades extraescolares tuvieron lugar en 1900 cuan-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 917-924 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

do se instaló el primer árbol de Navidad en Cartagena[1]. El edificio fue construido por el arquitecto Víctor Beltrí en estilo modernista para las hermanas de la Caridad.

Actividad:

Explicar porque existían las casas de expósitos.

Fotografiar la escultura del Sagrado Corazón de Jesús en la fachada y las ventanas, dejar libertad para que fotografíen lo que más les guste.

2.6. ESCUELAS GRADUADAS (1900)

Adivinanza2

Abierta siempre estoy
para todos los niños.
Cerrada y triste me quedo
los domingos.

Nos situaremos enfrente del Colegio de las Graduadas le daremos al capitán de uno de los equipos que lean la adivinanza antes de comenzar la explicación, de esta manera los vamos preparando para explicar a que se dedicaba este edificio. Una vez que los niños hayan adivinado de que edificio se trata, preguntaremos si le gusta ir al colegio, que cosa es lo que más le agrada y cual es lo menos, les dejaremos que se expresen libremente con sus palabras, que nos cuenten cosas de sus profesores preferidos y que le gusta más de ellos.

Comenzaremos hablando de los dos profesores, Félix Martí Alpera y Enrique Martínez Muñoz que hicieron posible el estilo de escuela por grados que entendemos hoy en día. Toda la sociedad querían mejorar la calidad de la enseñanza en los niños ya que había mucho analfabetismo, por un lado, los maestros introduciendo los sistemas más modernos de enseñanza y por otro el Ayuntamiento que mandó construir un edificio que estuviera a la altura del proyecto que se iba a llevar a cabo.

El edifico destinado a "Escuela Pública de niños" como se le llamó en un principio, en vez de ser llamada "Escuela Graduada" como hoy en día se le conoce. El proyecto fue llevado a cabo por el arquitecto municipal Tomás Rico Valarino, los materiales empleados para la fachada fueron el ladrillo, piedra y mampostería.

Actividad:

Adivinanza

Tomar fotografías de los dibujos que forman los ladrillos debajo de las ventanas, columnas y todo aquello que les llame la atención.

2.7. PLAZA DE SAN GINÉS

Las plazas como lugares de concurrencia tuvieron una profunda remodelación a finales del s. XIX y principios del s. XX, algunas de ellas se convirtieron en simples encrucijadas o lugares de paso. Otras, sin embargo, van tomando fuerza con el tema de plaza ajardinada o glorietas independientes como es el caso de la plaza de San Francisco por el comienzo del tráfico rodado, instalándose en ellas kioskos de música, bancos etc.

En esta plaza contemplaremos, el edificio proyectado por el arquitecto Víctor Beltrí de estilo modernista ecléctico, José Lizana perteneciente a la alta burguesía local, fue un importante abogado de Cartagena y yerno del pintor Wssel de Guimbarda.

Explicaremos que es el latiguillo "Coup de fouet" y cuál es su significado, además de retarles a que lo localicen en los miradores del edificio Lizana.

El edificio Abril Vila donde tiene en su bajo el conocido Bar Sol proyectado por Víctor Beltrí en 1927 y posteriormente reformado por Lorenzo Ros en 1946 nos muestra el esgrafiado en la fachada. También en esta plaza se encuentra el edificio proyectado por José Sanz de Tejada unos de los pocos edificios que sus miradores son de hierro.

Actividad:

Puntuar la plaza. Hacer fotos de las fachadas que allí se encuentran, los miradores unos de madera y otros de hierro y que nos diseñe un "Coup de fouet" en su cuaderno de bitácora.

2.8. PLAZA SAN FRANCISCO ALLÍ VIVIO UN GRAN POLITICO

La plaza de San Francisco muy remodelada ha perdido parte del sabor de glorieta. No obstante, con los elementos que nos quedan acercaremos a los niños a la historia de la distribución de estas plazas ajardinadas.

José Maestre Pérez al terminar la carrera de médico en Madrid se asentó en La Unión, allí emparentó con la familia de Miguel Zapata conocido como el "El Tío Lobo", primero se casó con la hija mayor Mª Visitación que le dio cinco

Figura 3. Plaza San Francisco. Detalle edificio José Maestre.

hijos y al morir esta se casó con su cuñada Obdulia, con ella tuvo ocho hijos. Fue un gran político teniendo cargos muy importantes en el escenario político español.

El edificio que más destaca en la plaza es el de José Maestre Pérez proyectado por el arquitecto Marcelino Coquillat y dirigida las obras por Víctor Beltrí. Este magnífico edificio nos dará recursos suficientes para explicar el estilo modernista y el rococó. La fachada, el mirador, los balcones, puertas de acceso, rejería exterior, etc.

Actividad:

Fotografías de la plaza, la fachada de la casa Tomás Maestre, la puerta el mirador y de los elementos arquitectónicos que más le llamen la atención.

Debate: ¿Qué prefieres balcón o mirador? Argumentar por qué prefieres uno de otro. Puntuar la plaza.

2.9. CALLE PALAS Y CAMPOS ¿QUÉ HORA ES?

En este momento llevaremos la mitad del recorrido, destacamos entre todos los edificios que están a nuestro alrededor la Casa Dorda Bofarull construido en 1903 por el arquitecto Víctor Beltrí y remodelada por el arquitecto Lorenzo Ros. Destacaremos la decoración floral que tiene en la cornisa.

Actividad:

Miraremos el reloj lo anotaremos en nuestro cuaderno de bitácora y contaremos el tiempo que llevamos en nuestra ruta.

2.10. EN LA CALLE JARA HAY UNA TORRE DIFERENTE

Lo primero que vemos al entrar a la calle Jara es el edificio proyectado por Víctor Beltrí para Pedro Marín. Observaremos la torre y buscaremos comparaciones con la del Palacio de Aguirre.

Pasaremos por delante del edificio proyectado por el arquitecto José Conesa y Egea, construido en 1907 para la familia de José Alessón Baldasano en estilo ecléctico, en este edificio destacaremos los miradores donde pediremos a los niños que tomen fotografías de los mismos.

Pararemos delante del edificio Alessón, mandado construir por otro miembro de la familia Alessón en 1906-1907 en este caso el edificio perteneció a Diego Alessón Baldasano y proyectado por Víctor Beltrí en estilo modernista. Destacaremos la puerta con su embocadura, los balcones y miradores.

Actividad:

Se les preguntará qué diferencia hay entre los dos edificios.

Llegamos al Gran Hotel, nos centramos en la vida de Celestino Martínez, iremos relatando como hizo su fortuna recordando lo que habíamos explicado al comenzar la visita en la Plaza de la Merced donde tenía su vivienda familiar. También hablaremos de la anécdota de por qué decidió construir el hotel. Al morir relativamente joven Celestino Martínez no pudo ver terminar el Gran Hotel. Sin embargo, sus herederos continuaron su obra convirtiéndose en hotel de moda más importante de la región. Hablaremos de los personajes que venían a hospedarse, los bailes, los tés de las cinco convirtiéndose en un punto de reunión imprescindible para la alta sociedad cartagenera.

Observaremos la puerta de acceso que tiene forma de herradura con decoraciones florales, la marquesina y los trabajos de forja.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 917-924 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

2.11. PLAZA DE SAN SEBASTIAN, EL GRAN HOTEL EL PROTAGONISTA ABSOLUTO

Nos situaremos enfrente del edificio, allí observaremos las características del estilo modernista, la forma que tiene el hotel que nos recuerda una proa de un barco, y prestaremos atención desde su base hasta la cúpula que será un recurso interesante para hacer destacar los materiales que se utilizaron en su construcción y porque avanza hacia la plaza de San Sebastián.

Actividad:

Les pediremos que con su cuerpo copien la forma del Gran Hotel. Puntuaremos la plaza.

2.12. CALLE MAYOR, EL CASINO LUGAR DE ENCUENTRO PARA LA ALTA BURGUESIA

El casino fue anteriormente un palacio del siglo XVIII perteneciente al Marqués de Casa Tilly conservando de aquella época la impresionante portada rematada la puerta de acceso con el escudo de armas de los Casa Tilly.

El edificio tuvo varias remodelaciones en el estilo ecléctico modernista, intervinieron en el proyecto en diferentes etapas, Francisco Paula Oliver y Víctor Beltrí entre otros. En la fachada tenemos que destacar las famosas peceras. Este centro se convirtió en lugar de encuentro de la sociedad burguesa cartagenera, donde eran celebrados los famosos bailes de carnaval. Se leían periódicos algunos de ellos de tirada local por ejemplo "El Eco de Cartagena"

Actividad:

Los retaremos para ver si encuentran algún dragón en la fachada. Les pediremos que hagan un titular de una noticia para un periódico o el titulo para un cuento.

La Casa de Serafín Cervantes fue la primera obra que hizo el arquitecto Víctor Beltrí en Cartagena que le dio toda la fama y popularidad convirtiéndose en uno de los más grandes e importantes arquitectos del estilo modernista en la Región de Murcia y fuera de ella.

Hablaremos de los cafés y en concreto del café España

Actividad:

Se les pedirá que hagan una foto de los símbolos o alegorías que más le gusten.

2.13. EL AYUTAMIENTO PARA TODOS

Llegamos al final de nuestra ruta donde habremos hecho un recorrido de todos los aspectos de la sociedad, en este momento nuestro personaje de ficción admira el impresionante edificio construido para ser Ayuntamiento. Hablaremos de elementos arquitectónicos y símbolos que tiene el edificio. En su interior contemplaremos la escalera Imperial y, el lucernario.

2.13.1. LA LITERATURA

Antes de dar fin a nuestra ruta daremos a uno de los capitanes del equipo "Modernista" o "Ecléctico" para que lea un extracto de Vicente Medina uno de los escritores murcianos más relevantes de la época en la región de Murcia

Vicente Medina cuando llego a Cartagena pensó que estaría de paso, pero se quedó algún tiempo donde escribió el libro "La canción de la vida" publicado en Cartagena.

Fragmento "La canción de la vida"[3]

Hice mi corto equipaje y, con los primeros cuadernos de algunas obras de casa editoriales de Barcelona, y resuelto a embarcarme para Orán (Argelia francesa) en donde pensaba dedicarme al negocio de las suscripciones o a lo que fuese, vine a Cartagena; pero algunos buenos amigos de aquí me disuadieron de seguir tal aventura, aconsejándome que quedase en esta ciudad donde me ayudarían para que hallase un destino. Así lo hice y, después de un mes de apurillos y desaliento en que estuve a punto de hacerme hasta carabinero, encontré colocación en una oficina comercial cuyo dueño era propietario a la vez de dos periódicos: La Gaceta minera y el Diario de Cartagena.

2.13.2. PALACIO PASCUAL DE RIQUELME

En la plaza del Ayuntamiento donde nos encontramos, contemplaremos las cúpulas del Ayuntamiento, haremos que los niños se giren y preguntaremos que observen la cúpula que tiene el Palacio de Pascual de Riquelme de estilo modernista historicista, para que nos digan sus semejanzas, que cosas son parecidas y cuáles no.

3. CONCLUSIONES

La ruta "Vive una experiencia modernista en familia" nos acercará a la sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Conoceremos la historia de sus personajes, los oficios de aquellos momentos algunos de ellos desaparecidos, las diferencias entre las clases sociales, los movimientos estilísticos y artísticos. En la arquitectura el modernismo y el eclecticismo, en la literatura destacaremos al cartagenero Fernando Garrido, y en la poesía destacaremos a Vicente Medina, nacido en Murcia, estuvo bastante tiempo viviendo en Cartagena, la obra que relata su estancia en Cartagena "La canción de la vida". En la pintura Manuel Wssel de Guimbarda, Inocencio Medina, hablaremos de los cafés, de los conciertos, de las veladas nocturnas y sobre todo del famoso compositor jienense Antonio Alonso Álvarez afincado en Cartagena que compuso el famoso Pasodoble entre otras obras musicales "Suspiros de España", además de los maestros, Roig "La gracia de Dios"; Javaloyes," El abanico". Será una ruta integral para sumergirnos en la vida de un periodo concreto la historia, donde fortaleceremos los lazos familiares en una actividad hasta ahora poco contemplada, incluso admitiremos las mascotas que tengan los niños para formar parte de nuestra ruta. Fomentaremos la observación tan importante para su formación.

NOTAS

1— Nota 1. Las primeras actividades extraescolares tuvieron lugar en 1900 cuando se instaló el primer árbol de Navidad en Cartagena. El Patronato, historia de un colegio. http://www.laverdad.es/murcia/cartagena/201506/17/patronato-historia-colegio-20150617013100-v.html

2— Nota 2. Adivinanza: http://www.elhuevodechocolate.com/adivinanzas/adivin28.htm

3—Nota 3. La canción de la vida. pp. 12-13.

BIBLIOGRAFÍA

Acaso M. (2009). El lenguaje visual. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Ariès P., Duby G. (1989-1990) Historia de la vida privada. Editorial Taurus

Belda C., Moisés C. (1996). "Arquitectura en Cartagena". Eclecticismo y Modernismo. Caja Murcia. Editor Darana.

Barbe-Gall F., Cómo hablar de arte a los niños. (2009). Editorial Nerea.

Cegarra G. Beltrí., Sánchez E. Espinosa. (2013). Edita Libros Mablaz.

Cegarra G. Beltrí., (2005); Adelante siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862- Cartagena 1935). Murcia.

Chacón J.M. Bulnes. (2016) Celestino Martínez y el Gran Hotel. Editorial José Ángel Fernández López.

De la Llana Á. (2011). Cartagena para niños. Editorial Áglaya, pp.140-159.

Diéguez A. (1998). Fundación de las "Graduadas de Gisbert" Personajes y Hechos.

Godoy J. Nin de Cardona. (2008). Eclecticismo y Modernismo en Cartagena. Imprime Ayuntamiento de Cartagena.

Martínez M.P. Garceran. (2001). Cartagena modernista: Itinerarios didácticos. Instituto Municipal de educación. Concejalía de educación. Ayuntamiento de Cartagena.

Maestre de San Juan F. Pelegrín (2008) "La Sociedad Cartagenera ante el BOOM de los inicios de la minería". Revista Cartagena Histórica nº 35

Medina V. Tomás. (1903) La canción de la vida. Ediciones tipografía el Porvenir.

Mendoza M.M. Ontiveros., Umbral M.E. Martínez., Arévalo M.N. Moreno. (2011) La Interpretación del patrimonio, una herramienta para el profesional del turismo. Revista electrónica, Periplo Sustentable nº 20. Universidad Autónoma del Estado de México. www.psus.uaemex.mx. pp, 9-30.

Muszynki M., Salvador Sampayo.,(2013)"Los niños como destinatarios de iniciativas turísticas en Gandía "Universidad Politécnica de Valencia. Escuela politécnica superior de Gandía. Grado en Gestión Turística, trabajo fin de Grado.

Niño M.C. Vítores., Delgado E. Huertos (2012) Las salidas escolares en la Educación Primaria.

https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1845/1/TFG-L%2056.pdf

Pérez F.J. Rojas, (1986). Cartagena 1874-1936 "Transformación urbana y arquitectura". Editora Regional de Murcia.

Pérez F.J. Rojas. (1980). Casinos de la región de Murcia. Un estudio preliminar 1850-1920. Valencia Editorial: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

LA COMPARSA DE LABRADORES DE VILLENA (ALICANTE). MODELO DE GESTIÓN DE UN PATRIMONIO DE ESTILO ECLÉCTICO Y MODERNISTA

THE COMPARSA DE LABRADORES OF VILLENA (ALICANTE).
A MODEL OF MANAGEMENT OF AN ECLECTIC AND MODERNIST ARTISTIC HERITAGE

Jesús García Guardiola, Joaquín Barceló Orgiler.

Jesús García Guardiola, Museo de Villena, M.I. Ayuntamiento de Villena, jesus.garcia@villena.es
Joaquín Barceló Orgiler, Universidad de Valencia, Consejo Departamento Historia del Arte (Facultad de Geografía e Historia), jbarceloorgiler@gmail.com

RESUMEN

El objetivo de la presente comunicación es dar a conocer el modelo de gestión de un rico patrimonio de estilo ecléctico y modernista por parte de la Asociación Comparsa de Labradores, perteneciente a las fiestas de Moros y Cristianos de Villena (Alicante). La Comisión de Patrimonio de la Comparsa de Labradores surge así como un organismo encargado de la gestión, promoción y puesta en valor del Patrimonio Cultural de la asociación. En este trabajo presentamos algunas de las investigaciones realizadas por los equipos de trabajo dedicados a la catalogación, investigación, promoción y gestión del patrimonio de nuestra Sede Social, antigua Casa Palacio de la familia García Cervera. Se trata de un edificio comenzado a construir en 1863, renovado con profundas modificaciones modernistas en 1905, que enraízan la decoración de la casa con lo mejor de la producción valenciana, constituyéndole así un estilo a caballo entre el sezession vienés y el modernismo floral catalán. El estudio de las artes decorativas se completa con los resultados preliminares de las investigaciones sobre el interesante conjunto de mosaicos cerámicos de Nolla que alberga, la carpintería, herrería y bienes muebles.

Palabras clave: Villena, Comparsa de Labradores, Gestión del Patrimonio, Puesta en Valor, Catalogación bienes.

ABSTRACT

The aim of this paper is to show how the Comparsa of Labradores, an association wich belongs to the Moros y Cristianos festivals of Villena (Alicante), manages the eclectic and modernist heritage of their house (the old García Cervera's palace). For trying to protect it, the comparsa's heritage commision was created as an organization whose function is the protection, maintenance, promotion and increment of its huge cultural heritage. In the next pages we are going to explain how this commision catalogue, research, promote and manage the main cultural elements of our house. This mansion is an eclectic building, which was built in 1863 and renewed with deep modernist modifications in 1905, whose decoration are influenced by Valencian and Catalan Modernism ("modern style"), having elements of the sezession and art nouveau styles. The research of decorative arts it is shown by the results of the investigations on different items such as Nolla's pavements, woodworks or frescoes.

Keywords: Villena, Labradores' Comparsa, heritage's management, promotion, cultural elements' catalogue.

1. LA COMPARSA DE LABRADORES Y LA COMISIÓN DE PATRIMONIO

Las fiestas de Moros y Cristianos de Villena –declaradas de Interés Turístico Nacional-, se celebran del 4 al 9 de septiembre en honor a la patrona de la ciudad, Nuestra Señora María de las Virtudes. En la fiesta participan catorce comparsas, siete de ellas pertenecientes al bando Moro y otras tantas al bando Cristiano. Entre estas asociaciones festeras se encuentra la Comparsa de Labradores, fundada en 1926 por influencia de la filà epónima de Alcoy. Los maseros –como se conocen popularmente-, desfilaron por vez primera en Villena en la Entrada de 1927 (Rojas, 1976). Esta comparsa, a día de hoy, cuenta con 800 socios y un rico legado cultural.

El patrimonio que custodia nuestra comparsa es nuestra principal seña de identidad.

Figura 1. Sede Social de la Comparsa de Labradores de Villena.

Los bienes que lo integran constituyen un legado patrimonial de gran valor. Por ello, y para su conservación y tutela, se creó la Comisión de Patrimonio, organismo perteneciente a la comparsa cuyo objeto es la protección, conservación, difusión, fomento, investigación, gestión y acrecentamiento de su patrimonio. Entre estos bienes patrimoniales hay elementos de valor histórico, artístico, musical, gastronómico, arquitectónico, etnológico, documental, pictórico, gráfico y bibliográfico. Además, también forman parte de nuestro patrimonio cultural –en calidad de bienes inmateriales-, las creaciones, conocimientos, técnicas, prácticas y usos más representativos y valiosos de los rituales festivos y formas de representación de la participación en la fiesta de nuestra comparsa y de la cultura tradicional villenense (García, 2016, 10).

La Comisión de Patrimonio está regulada por el Anexo 6 del Reglamento Interno de la Comparsa de Labradores, aprobado en Asamblea General Extraordinaria del 28 de marzo de 2015. Este organismo está integrado por diez miembros: cuatro expresidentes o exvicepresidentes de la comparsa, cuatro socios y dos miembros de la Junta Directiva en curso –el Presidente y la Secretaria-. Los ocho primeros fueron propuestos y elegidos por la Asamblea General. El cometido de la Comisión de Patrimonio es reflexionar, planificar e identificar las necesidades del patrimonio de la comparsa, tanto el inmobiliario, cultural e histórico de la misma. Dentro de este organigrama organizativo se incluyen a un gran número de colaboradores externos –socios y simpatizantes de la comparsa-, quienes realizan su trabajo de una forma totalmente al-

truista participando en los trabajos de los siete equipos de trabajo creados hasta la fecha, coordinados por miembros de la Comisión de Patrimonio. De esta forma es como se fomenta el conocimiento, se promociona y se difunde nuestro patrimonio. Los equipos de trabajo creados son los que pasamos a enumerar a continuación: Historia de la Comparsa, Historia de nuestra Sede Social, Arquitectura de nuestra Sede Social, Inventario de Bienes de la Comparsa, Necesidades de la comparsa, Turismo y Cultura y Albergue Turístico.

De los equipos de trabajo constituidos, a continuación vamos a desarrollar el trabajo que se ha realizado con relación al interesante patrimonio arquitectónico de estilo ecléctico y modernista que custodiamos en nuestra Sede Social (Figura 1). Dicho inmueble fue adquirido por la comparsa en el año 2000, realizándose entonces trabajos de restauración, rehabilitación y reforma para la adecuación de las dependencias a las necesidades de la comparsa (Martínez, 2001). A día de hoy, esta antigua residencia burguesa se puede considerar una de las pocas que permanecen en pie en la ciudad y la única que se encuentra en buen estado de conservación.

En relación con el proyecto de documentación de nuestro patrimonio –dentro del equipo de trabajo de historia de la casa-, se ha procedido a la realización de un estudio bibliográfico y archivístico del inmueble. Los trabajos han consistido en la transcripción de documentación de archivo y consulta de publicaciones en las que se mencionan a los propietarios de la casa. Agradecemos a la paleógrafa Virtu Ribera el trabajo de transcripción de documentación de archivo referida a nuestra Sede Social. Además, también se han consultado distintos archivos gráficos, recopilando una interesante colección de imágenes antiguas en las que aparece nuestra Sede Social. Finalmente, se están realizando los primeros contactos con los descendientes de los anteriores propietarios, con el objetivo de obtener datos orales de éstos: su situación social, cargos y otras propiedades e inmuebles que tuvieron.

Otras importantes acciones de documentación patrimonial son las que se han realizado bajo la coordinación del equipo de trabajo de Arquitectura de nuestra Sede Social. Las tareas emprendidas en este caso han consistido en la realización de un extenso catálogo de todos los bienes que se conservan en la casa, muebles e inmuebles, arquitectónicos y artísticos. Para la realización de este corpus se ha seguido un método de trabajo deductivo –de lo general a lo particular-, individualizando en primer lugar cada una de las estancias de la Sede Social para más tarde acometer el análisis de cada uno de los bienes de interés de estas habitaciones.

Se ha cumplimentado una ficha modelo para la catalogación de las características y singularidades de cada una de las habitaciones de la casa. Los campos que aparecen en estas fichas de estancias son los siguientes: denominación, localización, fecha de construcción, delimitación originaria, delimitación actual, intervenciones recientes –reformas y modificaciones a lo largo del tiempo-, fecha de las transformaciones, uso actual, usuarios actuales y calendario de uso, estado de conservación, desperfectos, descripción, registro e inventario de bienes de interés –inmuebles y muebles- y observaciones. Con posterioridad a la cumplimentación de la correspondiente ficha de estancia, se ha procedido a la realización de la ficha individualizada de cada uno de los bienes inmuebles y muebles seleccionados. En esta segunda ficha se incluyen datos sobre el nombre del bien, nombre de la estancia, cronología, adscripción cultural y artística, tipo de material, intervenciones recientes, fecha de las transformaciones, estado de conservación, desperfectos, descripción, dimensiones y observaciones. Además de todo lo mencionado anteriormente, de todos estos bienes seleccionados se ha realizado un amplio reportaje fotográfico.

En total, se han realizado 18 fichas de estancia y 183 fichas de bien inmueble/mueble. Desde estas líneas queremos agradecer el trabajo desinteresado realizado por María Agulló y José Joaquín García, quienes –junto a quienes firmamos la presente comunicación-, han participado en dicho catálogo durante los nueve meses en los que se han desarrollado estos trabajos.

Hasta aquí los trabajos de documentación del patrimonio realizados hasta la fecha. En la segunda parte de la presente comunicación se van a presentar algunos de los resultados preliminares de estas investigaciones.

En materia de gestión y puesta en valor de nuestro rico patrimonio también se han realizado acciones, coordinadas por dos equipos de trabajo: el de Turismo y Cultura y el de Albergue Turístico. El objetivo en este caso es la difusión de nuestra esencia cultural, patrimonial e inmaterial entre socios, simpatizantes y en la sociedad general mediante la realización de acciones de promoción. En este sentido, se ha establecido una serie de publicaciones periódicas mensuales en la página web de la comparsa y en las redes sociales: los Microrrelatos de la Comisión de Patrimonio (García, 2016, 12-13).

En la actualidad nos encontramos trabajando en proyectos de gestión y promoción de nuestro patrimonio entre socios, simpatizantes y entre la sociedad general. Entre las líneas de trabajo marcadas para un futuro próximo, se pretende el establecimiento –en colaboración con la Concejalía de Turismo del M.I. Ayuntamiento de Villena- de un calendario estable de visitas turísticas guiadas en nuestra Sede Social. Además, y como complemento a estas visitas turísticas, se está confeccionando el guión para la realización de visitas teatralizadas en la casa con personajes inspirados en sus antiguos moradores. Para este proyecto contamos con la inestimable colaboración de la Asociación "Ecos de la Memoria". Otras acciones de promoción y puesta en valor de nuestro patrimonio que se plantean dentro del equipo de trabajo de Turismo y Cultura son la realización de eventos gastronómicos y catas de vino en nuestra Sede Social, aprovechando la infraestructura de nuestras dependencias. Otra de las líneas de trabajo iniciadas persigue la regularización y establecimiento de un albergue turístico en la segunda planta de nuestra Sede Social, aprovechando el espacio ya utilizado para alojamientos ocasionales.

Finalmente, como perspectivas de futuro, nos planteamos –en colaboración con la Concejalía de Turismo del M.I. Ayuntamiento de Villena- la presentación de una candidatura local a la Ruta Europea del Modernismo. En este caso se incluiría a nuestra Sede Social en el contexto del patrimonio de nuestra ciudad de estilo modernista y ecléctico.

Los resultados de las investigaciones que se han mencionado en este apartado se pretenden presentar para el próximo otoño del 2017, cuando publicaremos una monografía sobre nuestra Sede Social, reuniendo en este trabajo los resultados de los estudios interdisciplinares que se están realizando. Además, en ese contexto y en esa fecha también pretendemos poner en funcionamiento los proyectos de gestión y puesta en valor de este patrimonio de estilo ecléctico y modernista. El pistoletazo de salida para estos acontecimientos va a ser la inauguración en la Casa de Cultura de Villena de la exposición temporal titulada "El legado Nolla. 150 años de la fábrica de mosaicos", expuesta por primera vez en el último trimestre del 2015 en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia.

2. DEVENIR HISTÓRICO DE NUESTRA SEDE SOCIAL

La casa-palacio García Cervera fue construida en 1863 en un solar situado en la Plaza de Santa María. Está ubicada en una de las estribaciones de las arterias más antiguas de la población: la Calle Mayor; siendo una residencia burguesa con clara vocación monumental situada en un lugar atípico. Esta calle, articulaba la antigua villa cristiana medieval entre sus dos puertas principales, la de Almansa y la de la Villa y desembocaba en la Plaza Mayor donde se encontraban las Casas Bajas del Concejo, la Torre del Reloj y el Pósito, que habían sido construidos en torno al espacio encontrado entre los núcleos de población árabe -la medina de Bilyana- y cristiano -Lo Cercado-, en una planicie que se convertiría en un lugar crucial de la vida urbana de la población porque allí se encontraba el mercado y se realizaban la mayoría de actos públicos, salvo los ajusticiamientos, que se realizaban en la colindante Plaza del Rollo (Soler, 1980).

Sin embargo, el emplazamiento de la casa en esta zona no deja de ser extraño, ya que por aquel entonces la mayoría de familias pu-

Figura 2. Pavimento de mosaico de Nolla de la Antecámara. Comparsa de Labradores (Villena), uno de los elementos protomodernistas más importantes de la casa.

dientes de Villena se comenzaron a trasladar a las nuevas áreas de expansión que habían surgido del derribo de la muralla –la Corredera-, y de la desamortización del Convento de San Francisco –en el Paseo Chapí-. Un ejemplo destacado de esto lo encontraríamos en la familia Mergelina que donó su casa familiar en la Calle Mayor a la congregación de madres carmelitas para que se fundara allí un nuevo colegio en 1890 (Clement, Santa-Pau y Aliaga, 2005). Asimismo, desde el siglo XVIII, se llevaban realizando casas-palacio familiares en algunas zonas extramuros porque las posibilidades de los solares eran mucho mayores y permitían tener jardines, almacenes, cuadras, etc.; como atestiguaban las casas de las familias Fernández de Palencia y Mergelina –actual asilo-. Sin embargo, otras familias como los Selva, gustarían de mantener su casa familiar en el centro del antiguo barrio como reafirmación de la *gens* familiar y como muestra de poder económico, ya que si querían ampliar el inmueble tenían que comprar las casas aledañas y construir jardines u otros elementos que se convertían en una gran ostentación debido al costo que estos tenían.

Pero el caso de la familia García, es completamente diferente, por dos motivos principales. Por un lado el apellido "García" aunque figura en las listas de hidalgos de la ciudad del siglo XVII no es un patronímico que denote pertenencia a ninguna clase adinerada dentro de la población. Y por otro, la situación de la casa, no deja de ser anómala, pues pese a estar al lado de una de las parroquias principales de la ciudad, está en la puerta del Rabal cuyos habitantes "los rabaleros" no gozaban de muy buena fama en el siglo XIX. En este barrio hay algunas calles donde se pueden contemplar inmuebles imponentes –como en la Calle Baja, Calle Rulda, etc.-, pero por encima de ellas se desarrollaron barrios como la Pedrera o las Cuevas del Castillo, donde habitaron las clases más bajas y marginales de la población. El terreno donde se encuentra nuestra Sede Social perteneció originalmente al antiguo cementerio parroquial de Santa María y en el momento en el que se fue a construir se tuvieron que demoler dos casas para poder realizar la casa-palacio.

Asimismo, esta situación puede que quiera recalcar una vinculación cariñosa de la familia propietaria con el barrio, como sucede con otras casas burguesas importantes edificadas en los arrabales, de la cual, el ejemplo más paradigmático sería el Palau Güell de Barcelona, edificado por orden de su propietario Eusebi Güell i Bacigalup quien eligió la situación de su vivienda en el Raval barcelonés en memoria de la única casa que tuvo en propiedad su padre para recordar sus orígenes. De esta manera, puede que los García al igual que los Selva marcaran sus orígenes mediante la elección de la situación de la casa, pero con una diferencia importante de significado. Mientras que los primeros indicaban un *continuum* en la oligarquía local desde los tiempos de la conquista cristiana, los segundos reafirmaban su poder mostrando como habían triunfado en los negocios pese a la situación adversa en la que habían nacido. Así, los García, respondían a un nuevo gusto de la burguesía comercial, en este caso, vinícola, que se había enriquecido a costa de sus negocios y que respondía a una forma diferente de reconocerse y legitimarse mediante el arte y la arquitectura.

De 1863 debe de ser la fachada y la estructura completa de la casa que hoy conocemos, ya que el resto de obras que se hicieron fueron para modernizarla y reformarla. El promotor de la obra fue el primer patriarca de los García, Luis García Poveda quien durante la década de 1880 llegó a ser alcalde de la población. La estructura de la casa sigue la distribución de las casas solariegas de la época. En ella se da un gran recibidor que articula el ala pública y que se separa de las estancias más privadas mediante una puerta de cristal. Este zaguán era una prolongación de la calle, pues se encontraba abierto a ésta, porque los portones raramente se cerraban. Esta sala de recepción daba acceso a la biblioteca, al despacho del señor, a una sala de música y una especie de salita o cuarto de costura donde hacían vida diaria las señoras de la casa. Al traspasar la puerta del zaguán se encontraban el salón y el comedor, dos de las estancias que eran epicentros en la vida burguesa del siglo XIX, pues en ellos se establecían las relaciones sociales mediante visitas o comidas. En este lugar también se encuentra la caja de escalera que sigue un tipo de estructura propio y típico de la comarca, que se comparte con los municipios de Sax, Biar o Beneixama –entre otros-, en el cual, la caja sobresale por el tejado mediante un lucernario que marca donde ésta se encuentra y que según el tamaño que tuviera también delataba el prestigio de la familia. En el resto de la planta baja estaban las estancias de servicio como la cocina o el baño. En la planta superior se distribuían los dormitorios principales y otros secundarios y una antesala ricamente decorada y cuyo uso sigue siendo a día de hoy bastante difícil de entender. En la última planta se encontraban los desvanes y los dormitorios de servicio.

Esta primera construcción sigue los parámetros del academicismo tardío, siendo un pastiche de decoraciones de diferentes estilos que posteriormente analizaremos, algo muy común en la arquitectura alicantina de este momento como las investigaciones de Valera (1980, 40-60) y Jaen i Urban (1999, 14-15) han demostrado. En 1888, se efectuaron las primeras actualizaciones de la casa al estilo "protomodernista", seguramente debido a la impresión que le habían causado al propietario las nuevas formas de decorar vistas en Barcelona, ya que fue uno de los pocos empresarios que representaron a Villena en la Exposición Internacional celebrada en esta ciudad.

Posteriormente, en 1905 –cuando su hijo Luis García Catalán hereda el inmueble-, la casa sería reformada y de acuerdo con el historiador local López Hurtado, fue inaugurada con gran revuelo el día 5 de septiembre de ese año, saliendo la banda de música –que tradicionalmente abre los desfiles de fiestas de esta población- del interior de la renovada mansión familiar. El poderío económico de la familia debió de comenzar a decaer a partir de las décadas de 1920-30, ya que las reformas realizadas son de mucha menor calidad que las anteriores y pese a intentar encaminar la casa a los nuevos gustos son de mucho menor calibre. Las últimas actuaciones que sufrió la casa fueron realizadas entre 1950 y 1960 y fueron básicamente de saneamiento.

En ellas se pintaron las paredes de blanco y se recubrieron con papel algunos frescos porque se encontraban ya muy deteriorados. La intervención más reciente que ha tenido el inmueble ha sido su restauración parcial y reconversión en sede de la Comparsa de Labradores en el año 2001, lo que ha permitido salvarla y dinamizarla.

3. LA FILIACIÓN ESTILÍSTICA DE LOS ELEMENTOS DE LA CASA HASTA LA REFORMA DE 1905

La fachada al exterior es muy austera y sigue los preceptos básicos de la arquitectura tradicional y al igual que los elementos más antiguos de la casa es un claro ejemplo de la transición que estaba experimentando la arquitectura del neoclasicismo popular al eclecticismo, aunque cuando hablamos de "neoclásico popular" no hemos de relacionarlo con obras cultas como *La Madeleine* de París, pues el estilo que se desarrolló en nuestras tierras fue una versión mucho menos conceptual que habría que entenderla más como un barroco a la clásica que como un revival de la Antigüedad, demostrando los valores de poder y de estabilidad que los burgueses de principios del siglo XIX quería mostrar con sus edificaciones (Riquelme, 2014, 342-343). La fachada presenta un zócalo que engloba la primera planta y que se compone de un basamento de sillares de piedra muy bien trabajado y de una serie de paneles de china lavada que emulan un muro de sillería y que rematan y marcan los vanos artísticamente con formas de "v". Este elemento es muy común en la arquitectura de todo el siglo XIX del Valle del Vinalopó y Alicante, e incluso perduraría viva en la arquitectura modernista de Sánchez Sedeño (Valera, 2015, 50-75). Sobre ésta se da una cornisa de mármol rojo de Alicante y es en este material en el que también se construyeron los balcones. En cambio, los elementos más originales los encontramos en los remates de los vanos, donde podemos ver una decoración tipificada realizada en piedra artificial y con unos motivos comunes a toda la geografía alicantina que se identifican como eclecticistas (Varela, 1980, 100-130). Es en esta parte de la fachada donde podemos ver la influencia del eclecticismo –surgido a consecuencia de las nuevas tendencias decorativas de mediados de siglo XIX-, y que se caracteriza por su indefinición ya que mezcla los diferentes elementos que estaban de moda en el momento, fundamentalmente de los *revivals* clásicos y otros historicismos.

El elemento más neoclásico y academicista de la casa se encuentra en el zaguán. En este lugar se observan toda una serie de pinturas con estucos de yeso al fuego en los que se imitan diferentes materiales. Es así como se constituye un trampantojo de madera y mármoles, intentando crear un ambiente à la Grecque. Esta decoración es muy común en las entradas del siglo XIX de nuestra provincia. Lo inusual es que se den pinturas al fresco, ya que al ser "la primera impresión" que se tiene de la casa, suele ser uno de los elementos más lujosamente decorados, como podemos ver en la Casa Selva de Villena o en el Palacio del Marqués del Bosch de Alicante. Estas pinturas –fechadas en la primera reforma de la casa-, se complementan con una rica techumbre también pintada al fresco y con motivos similares a los del resto de la estancia que se alternan con molduras de escayola de estilo ecléctico. Las pinturas de ésta y otras estancias de la casa fueron realizadas por unos artistas anónimos muy cualificados, que se vienen tradicionalmente relacionando con unos "pintores italianos" desconocidos que trabajaron para diversas familias, como la Santonja en Biar o la Mergelina de Villena. Espí Valdés (1996, 77-87) habla de la influencia de doble vía que hubo entre los alicantinos que se formaban en Roma, y la posible atracción de pintores italianos "exóticos" y con un gusto "más a la moda" en la decoración de las casas, por lo que esta tesis no tendría por qué ser descabellada.

De este período también se mantendría parte de la decoración de la Antecámara y –en concreto-, su espectacular techo en el que –sobre láminas de pan de cobre y pan de bronce-, se disponen toda una serie de angelitos con cuantiosas coronas y guirnaldas de flores que no aluden a ninguna estación del año. Estas escenas sí que parecen relacionarse con las bellotas y las ramas de roble que junto a las cabezas de mercurio decoran las

molduras de la parte inferior del techo. Estas figuras podrían aludir a un codificado mensaje que expresaría que sólo con la tenacidad y la constancia -mostrados mediante el roble y las bellotas - en los negocios –simbolizados por el dios romano-, se podía llegar a la abundancia expresada mediante los querubines. Las paredes de esta habitación también están decoradas con rocallas neorrococó, aunque el lugar de influencia más destacado de los nuevos gustos a la francesa se encuentra en la sala de música en la planta baja. En esa última estancia es donde podemos ver un plafón de escayola que imita a las formas del *Beaux-Arts* del II Imperio Francés. Este no es un ejemplo aislado en Villena, ya que dentro del término municipal, se encuentra la Casa de los Giles, con una marcada influencia del estilo derivado de la haussmanización, al incorporar mansardas en su techumbre.

El cambio más notable producido tal vez hacia 1888, es la irrupción de los pavimentos de Nolla en la casa (Figura 2). Aunque estos mosaicos se comenzaron a fabricar en Meliana hacia 1863 (Soler, 1989), probablemente fuera en Barcelona donde Luis García Poveda los viera y los adquiriera para su casa, siendo hoy en día uno de los elementos más destacados y mejor conservados de la misma. Según Laumain y López, los pavimentos de nuestra Sede Social se pueden considerar uno de los ejemplos más antiguos conservados de Nolla. Del estudio de nuestros suelos, estos investigadores han concluido que su instalación supuso una importante inversión económica, que acabó siendo una demostración de poder del propietario del inmueble, y –a la vez-, una forma de evidenciar su visión artística (Pardo, 2015, 11). Los suelos de Nolla han sido definidos por notables estudiosos como Benito Goerlich y Francesc Jarque (1992, 17) y Simó Terol (1971, 75) como uno de los elementos "protomodernistas" más importantes del patrimonio valenciano. En este sentido, los tendríamos que considerar como una de las primeras muestras del modernismo no solamente en el Vinalopó sino también en Alicante. Además, Goerlich y Jarque (1992, 25) y Varela (1980, 47) afirman que en la Comunidad Valenciana el modernismo tuvo un mayor arraigo en la decoración de interiores, encontrándose algunos de los ejemplos más antiguos.

4. EL MODERNISMO EN LA PROVINCIA DE ALICANTE Y LA REFORMA DE NUESTRA SEDE SOCIAL EN 1905

Salvo por algunos estudios como los de Varela (1980), el modernismo en la provincia de Alicante está completamente inexplorado. Además, desgraciadamente, muchos autores suelen aseverar que no se estudia porque realmente no se dieron edificaciones en este estilo, cuando a día de hoy sabemos que no es cierto. Por lo general, todos los estudios se remiten a Novelda, Alcoy y a algunas edificaciones de Alicante, olvidando que en Elche, Orihuela o en la propia Villena existieron focos productivos bastante interesantes. Por ello la importancia de proyectos –como el que estamos llevando a cabo con el apoyo de la Comparsa de Labradores de Villena- es crucial, ya que mediante estas actuaciones no sólo se está documentando e investigando este patrimonio modernista, sino que también se está poniendo en valor, salvándolo de la ruina y el expolio.

Villena se encuentra enclavada dentro del Valle del Vinalopó, un lugar de frontera cultural y artística donde –debido a sus particularidades geográficas- sus poblaciones se han mantenido en contacto, compartiendo sus principales formas de construir condicionadas también por las condiciones atmosféricas comunes entre estos lugares. En el caso de nuestra Sede Social, se pueden percibir influencias variadas, que van desde aquellas más alejadas –como las catalanas-, que se pueden ver en sus tiradores de "estilo lazo Gaudí"; a algunas más cercanas, como el modernismo valenciano de aires *sezessionistas*. Este último estilo –gracias a las industrias de la piedra artificial y a la decoración de vanos-, tuvo una amplia difusión en Villena. Además, en las cercanías del municipio, se construyó el palacio de la Colonia de Santa Eulalia en este estilo entre 1898 y 1903 por unos burgueses ennoblecidos de Valencia, que por entonces marcaban el gusto oficial en las provincias. Y, poco después, se construyó en Biar la Casa Lázaro de Demetrio Ribes, también

Figura 3. Remate superior de la escalera de nuestra Sede Social, decorado con pinturas de estilo modernista.

de estilo sezessionista. En nuestra Sede Social, estas pinturas estilizadas se localizan principalmente en la techumbre del zaguán –donde la inclusión de un plafón de características modernistas hace pensar que se retocara durante 1905-, y en el dormitorio principal. En esta primera estancia son muy patentes los motivos curviformes y fitomórficos levemente perfilados y muy estilizados que indican una clara dependencia formal de algunas obras valencianas. En el dormitorio principal de la casa también podemos encontrar estas formas en la moldura, con unas estilizadas margaritas que se agarran con potentes raíces que podrían aludir a la fecundidad y que destacan por su esmerado trabajo. Asimismo, sobre éstas se da un techo pintado con formas abstractas y motivos curvos en este estilo. Estas paredes del dormitorio principal parecen que –en un principio- estuvieron decoradas con frescos, pero éstos se debieron estropear y se cubrieron con papel pintado.

El modernismo catalán y el *art nouveau* se hacen más patentes en la escalera de la casa y en su curioso remate con una composición muy estilizada que recuerda a los mejores carteles de Alphonse Mucha y Alexandre de Riquer (Figura 3). En él, las cuatro caras del lucernario se encuentran decoradas con motivos fitomórficos idealizados y de gran belleza y en su parte central se encuentran unas flores pintadas al óleo de gran vivacidad. Además, este estilo tuvo en Villena algunos ejemplos destacados a nivel provincial, como la vivienda de la Calle Joaquín Mª López nº 11 o la tienda de la Rosa de Oro.

La influencia de Víctor Beltrí y de Sánchez Sedeño se puede rastrear en todo el conjunto de nuestra Sede Social, mediante la mezcla ecléctica de elementos y la búsqueda de un conjunto armónico que incorporara vanguardia, tradición y moderación clasicista. El primero construyó algunas de las edificaciones modernistas más importantes del Vinalopó como la Casa de Antonia Navarro Mira, actual Casa Museo Modernista de Novelda, y el segundo influyó notablemente en la arquitectura popular de toda la provincia, dentro de lo que se ha venido a llamar "modernismo ecléctico" (Cegarra, 2004, 70-85; Benito y Jarque, 1992, 20-25). Tal vez los ejemplos más destacados de este tipo de modernismo

se encuentren en otros edificios de Villena, como la Casa Palacio situada en la Calle Párroco Azorín nº 4 o la Casa de la Calle Capitán López Tarruella nº 3-5 (Jaen i Urban, 1999, 311; Colegio de arquitectos de Alicante, 1980: 13-15).

5. LA IMPORTANCIA HISTÓRICO-ARTÍSTICA DE NUESTRA SEDE SOCIAL

La actual Sede Social de la Comparsa de Labradores de Villena, aunque en su momento no fue una de las residencias más espectaculares de la población, se ha convertido en el testimonio mudo de una época ya pasada que ha sido muy dañada por el desarrollismo y la especulación urbanística. Por ello, se puede considerar uno de los monumentos más interesantes con los que contamos hoy en Villena y sus posibilidades –gracias al rico patrimonio que conserva-, son múltiples para dar a conocer el acervo de edificaciones modernistas y ecléctricas con las que cuenta la población. Además, debe ser un punto clave de encuentro y concienciación sobre el patrimonio local, su problemática y su conservación.

BIBLIOGRAFÍA

Benito Goerlich, D.; Jarque, F.. (1992): *Arquitectura modernista valenciana*. 263 pp. Obra Social i Cultural Bancaixa. Valencia.

Bohigas Guardiola, O. (1973): *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Editorial Lumen. 397 pp. Barcelona.

Cegarra Beltrí, G. (2004): *Adelante siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa 1862 - Cartagena 1935)*. 431 pp.

Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.

Clement Pérez, A.I.; Santa-Pau Alonso, A.; Aliaga Pardo, S. (2005): "Un edificio con Historia". *I Premio de Iniciación a la Investigación (en línea)*. Fundación José María Soler. Villena.

Colegio de Arquitectos de Alicante (1985): *Guía provisional de arquitectura de Villena*. Colegio de arquitectos de Alicante. Alicante.

Espí Valdés, A. (1996): "Notas y documentos sobre pensionados alicantinos de bellas artes en Roma durante el siglo XIX". *Españoles en Italia e italianos en España. IV Encuentro de investigadores de las universidades de Alicante y Macerata* (mayo, 1995), pp. 77-87. Universidad de Alicante.

García Guardiola, J. (2016): "Comisión de Patrimonio. Creación y Constitución". *Labradores 2016*, pp. 10-13. Villena.

Jaen i Urban, G. (dir.), 1999: *Guía de arquitectura de la provincia de Alicante*. 311 pp. Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante. Alicante.

Martínez Agulló, A (2001): "El proceso de restauración de la casa". *Labradores. 75 Aniversario 1926-2001*. Villena.

Pardo Sánchez, J.M. (2015): "Una joya en nuestra propia casa. Conferencia sobre el suelo de la Sede Social, a cargo de ARAE Patrimonio y Restauración S.L.P.". *Labradores 2015*, pp. 8-11. Villena.

Rojas Navarro, A. (1976): "La Comparsa de Labradores". *Villena. Revista Anual* nº 26. M.I. Ayuntamiento de Villena.

Simó Terol, T. (1971): *La arquitectura modernista en Valencia*. Universidad de Valencia. Valencia.

Soler Ferrer, M.P. (1989): *Historia de la cerámica valenciana*. Vicent García Editores. Valencia.

Soler García, J.M. (1980): "Breve historia de la Plaza Mayor". *Villena, Revista Anual* nº 30. M.I. Ayuntamiento de Villena.

Riquelme Quiñonero, M. T. (2014): "Un paseo por la arquitectura residencial del siglo XIX en Alicante". *Canelobre* nº 64. Las bellas artes en la provincia de Alicante en el siglo XIX, pp. 342-357. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante. Alicante.

Varela Botella, S. (1980): *Guia de arquitectura d'Alacant. Tomo 2*. Comisión de Publicaciones del C.S.I.C. del Colegio de Arquitectos de Alicante. Alicante.

Varela Botella, S. (coord), 1999: *Eclecticismo y modernismo en Alicante: 1850-1917*. Diputación Provincial de Alicante. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante.

Varela Botella, S (2015): *La arquitectura de Enrique Sánchez Sedeño y el modernismo en Alicante*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante. 487 pp. Alicante.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

EL PAISAJE MODERNISTA DE LAS VILLAS DEL CAMPO DE CARTAGENA

THE ART NOUVEAU LANDSCAPE OF THE VILLAS OF CARTAGENA COUNTRYSIDE

David Navarro Moreno, Jesús Ochoa Rego

David Navarro Moreno, Universidad Politécnica de Cartagena, david.navarro@upct.es
Jesús Ochoa Rego, Universidad Politécnica de Cartagena, jesus.ochoa@upct.es

RESUMEN

La ciudad de Cartagena (Murcia) comenzó la segunda mitad del siglo XIX alcanzando un pronunciado desarrollo económico que se dejó sentir de forma clara en la sociedad, donde pronto surgió una potente burguesía que, culta e interesada por el arte, recurrió a la nueva arquitectura como medio para reafirmar su distinción social y hacer ostentación de su riqueza.

De este modo, durante las primeras décadas del siglo XX la ciudad portuaria fue objeto de una profunda transformación arquitectónica siguiendo el gusto modernista imperante en dicho momento, caracterizado por el gran desarrollo de las artes decorativas, que encontraron fundamentalmente en los motivos exóticos y la naturaleza sus principales fuentes de inspiración.

En este sentido, la temática vegetal modernista se ha apuntado tradicionalmente en dos direcciones: la que atiende a la exterioridad (la fachada, la ciudad) y la que apunta a la intimidad (el interior, la vivienda). Lo que se abordará en esta comunicación es la justificación de la existencia de un tercer enfoque de carácter más natural en el que la propia vegetación se convierte en componente principal junto con la colaboración de ciertos componentes arquitectónicos. Nos referimos a la jardinería ligada a las imponentes villas construidas por el burgués en el Campo de Cartagena con el objeto de disponer de un lugar donde alejarse de la ciudad, destinado tanto para el reposo, ocio y relación social, como para disfrutar de las vistas y el ambiente saludable y fresco de su entorno natural.

Palabras clave: Cartagena, Modernismo, Villa, Jardín, Vegetación, Elementos arquitectónicos.

ABSTRACT

The city of Cartagena (Murcia) began the second half of the 19th century with a high economic growth that produced a major transformation of the society. Thus creating the emergence of, a powerful bourgeoisie, being cultured and interested in art, decided to use the new architecture as a means to reassert its social distinction and to flaunt their wealth.

As a consequence of this, at the beginning of the 20th century the port city suffered a profound architectural transformation following the art nouveau present at the time. This new artistic movement was characterized by a great development of the decorative arts, which found in exotic motives and nature its main sources of inspiration.

In this sense, the art nouveau plant theme has been traditionally targeted in two directions: serving the outward appearance (the facade, the city) and pointing to privacy (the inside, the home). In this report, the justification of the existence of a third approach with a more natural character in which the vegetation becomes the main component together with the collaboration of some architectural components, will be addressed. We refer to the gardening linked to the great villas built in the Cartagena countryside by the bourgeoisie in order to have a place away from the city, intended for, both to rest, leisure and social relationships, and to enjoy the view and healthy and fresh atmosphere of its natural environment.

Keywords: Cartagena, Art Nouveau, Villa, Garden, Vegetation, Architectural elements.

1. INTRODUCCIÓN

A caballo entre los siglos XIX y XX, el Modernismo representa la transición de la arquitectura decimonónica –dominada hasta el momento por los historicismos y eclecticismos– a la arquitectura del siglo veinte.

Aunque con evidentes diferencias, el nuevo movimiento artístico se dio en toda Europa y recibió diferentes nombres en las distintas nacionalidades: Modernismo en España, Art Nouveau en Francia y en Bélgica, Liberty en Italia, Sezessionstil en Austria y Nieuwe Stil en Holanda (Mestre, 2007: 44).

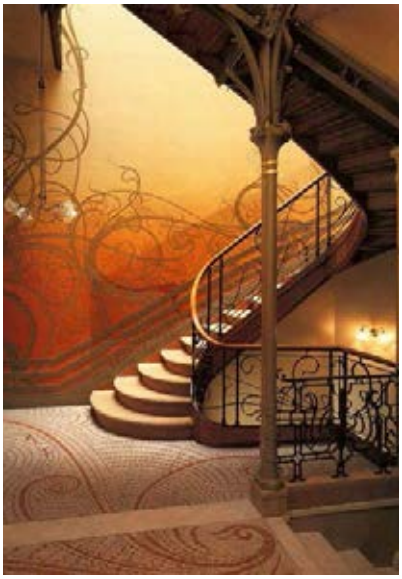


Figura 1. A la izquierda, escalera de la Casa Tassel (Bruselas).1 A la derecha, Portada del Nacimiento del templo de la Sagrada Familia (Barcelona).

Su precedente se encuentra en William Morris, precursor del "Arts and Crafts", movimiento caracterizado por la revalorización del trabajo artesanal en la búsqueda de formas más refinadas que las ofrecidas por los rígidos estilos anteriores. Bajo esta premisa los artistas del momento comenzaron poco a poco a dar forma a una nueva estética inspirándose fundamentalmente en la naturaleza, al tiempo que incorporaron las nuevas posibilidades derivadas de la revolución industrial.

Por su parte, Víctor Horta es considerado el pionero del Modernismo en Europa, constituyendo uno de los referentes más significativos de este movimiento artístico la celebrada Casa Tassel, construida en Bruselas en 1893 (Pevsner, 2000: 92). Especialmente memorable es su escalera, donde puede apreciarse la trasposición de diseños vegetales a la arquitectura. Si bien es cierto que más que reproducidos explícitamente éstos son evocados o sugeridos: las delgadas columnas a modo de tallos con su ramificación superior simulando capiteles, los trazados de formas orgánicas pintados sobre las paredes como si de enredaderas se tratase, etc.

En España el Modernismo tuvo una importante expansión, sobre todo en Cataluña, siendo la máxima figura Antoni Gaudí, cuya arquitectura es considerada como puramente orgánica. De hecho, su inconfundible estilo personal se caracteriza por las numerosas referencias botánicas y animales existentes en sus obras. A este respecto, la Portada del Nacimiento del Templo de la Sagrada Familia se presenta como uno de los mayores exponentes, pudiendo contabilizarse hasta 31 especies vegetales y 68 especies animales (Cussó, 2010: 30).

También en Cartagena el Modernismo alcanzó un gran desarrollo, principalmente gracias al trabajo de Víctor Beltrí, arquitecto de origen tortosino formado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde entró en contacto con esta corriente artística de la mano de Luis Domenech y Montaner así como de José Vilaseca y Casanovas. Incluso parece ser que durante su juventud llegó a trabajar con el propio Gaudí (Cegarra, 2005: 42).

2. CARTAGENA CIUDAD MODERNISTA

2.1. Aproximación histórica a la ciudad de Cartagena

Cartagena tiene un importante patrimonio arquitectónico en el que ocupan un lugar privilegiado, junto a los yacimientos arqueológicos y las construcciones defensivas de la antigua capital departamental, los singulares edificios de tendencias eclécticas y modernistas que conforman el centro histórico de la ciudad portuaria.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |935-944 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

A pesar del fuerte declive experimentado por Cartagena a comienzos del siglo XIX, que según señala Pascual Madoz (1846: 588) pasó a ser un pueblo secundario e insignificante, a mediados de siglo se inició una etapa de crecimiento –que se prolongó hasta los años veinte– asentada sobre el sector minero-metalúrgico y el intenso tráfico portuario por él generado (López y Pérez de Perceval, 2010: 224), así como por la revitalización del Arsenal.

Como consecuencia de este fuerte desarrollo la ciudad quedó constreñida al recinto amurallado, resultando "incapaz de integrar a una población creciente, que se hacina en sus partes degradadas y en sus suburbios" (Cano, 1999: 12). Si bien, a pesar de la recuperación económica experimentada, no fue hasta finales del siglo XIX cuando comenzaron a adoptarse medidas de mejora frente a la insalubridad del entorno, coincidiendo con uno de los mayores proyectos arquitectónicos y urbanísticos emprendidos por Cartagena con la reconstrucción de su centro histórico, que había resultado gravemente destruido durante la revolución cantonal de 1873. Así, "en 1894 se encargó la redacción de un proyecto de Ensanche, de Reforma y de Saneamiento de Cartagena, en 1899 se inauguraron las obras del alcantarillado, y en 1902 se aprobó la demolición completa de las murallas" (Egea, 1996: 312).

Por otro lado, debido de este crecimiento económico se produjo una reestructuración de la jerarquía social de la ciudad, donde pronto surgió una potente burguesía que deseosa de alcanzar el ennoblecimiento y la consolidación de su estatus insistiría en mostrar su pujanza y poder a través de consumos suntuarios y, principalmente, de la arquitectura.

De manera que, una vez subsanados los problemas elementales de hacinamiento y salubridad, aparecieron también nuevas demandas derivadas de la evolución social dentro del modelo anterior que pretendían el acceso a condiciones de vida –residencia y esparcimiento– que superaban los requisitos básicos. Así, la ciudad fue objeto de un profundo cambio conforme a las ideas modernistas del momento. "En él se integraron ahora los nuevos ricos quienes […] no dudarán en hacer ostentación de sus fortunas erigiendo lujosas mansiones. Allí rivalizarán los Aguirre, Alesson, Zapata, Wandosell, Angosto, Jorquera, Maestre, Guerrero, Moreno, Cervantes y Pedreño" (Egea, 1996: 366).

2.2. La naturaleza en el Modernismo

El estilo modernista se asocia inevitablemente a la imagen de motivos vegetales, que son utilizados no sólo como adorno que complementa al elemento principal, sino también como medio para representar y transmitir ideas y pensamientos (Cotoner, 1997: 49).

Sin duda, la arquitectura es, de entre todas las artes y oficios en que se extendió esta corriente de pensamiento, donde la evocación de la naturaleza produjo su mayor aportación a la nueva estética de la ciudad de Cartagena.

La verdad es que la ornamentación arquitectónica basada en la naturaleza no fue algo nuevo del Modernismo, sino que se trata de una constante que ha estado presente a lo largo de la historia. Ya desde la Antigüedad civilizaciones como la egipcia, griega y romana decoraban sus palacios y templos con columnas adornadas con motivos vegetales y animales. La novedad estriba en el carácter urbano del nuevo estilo, que se generalizó entre la arquitectura residencial burguesa en un intento por crear una ciudad agradable, elegante y moderna.

En cuanto a los elementos concretos preferentemente elegidos para la decoración de las fachadas destaca la utilización de flores con abiertas y redondeadas corolas que se combinan con follaje, generalmente de hojas de perfiles palmeados y lobulados que describen formas sinuosas. Desde el punto de vista de la clasificación según la utilidad de las plantas las más representadas son las ornamentales, seguidas por las alimentarias y medicinales. Así, la amapola parece ser la flor que aparece con mayor frecuencia, junto a la margarita y la rosa, predominando el helecho, la vid, el acanto y el laurel entre las plantas de hoja.

Figura 2. Fachada del edificio Gran Hotel.

No obstante, en el Modernismo pueden distinguirse dos aproximaciones diferentes a la naturaleza, bien por imitación de sus formas, bien por evocación de sus geometrías (Grady, 1955: 188). De manera que en algunos elementos el elevado grado de fidelidad de la representación ha permitido identificar fácilmente la especie, mientras que en otros casos la mayor libertad concedida por el artista a su creatividad hace que por su alteración la identificación haya sido aproximada.

La mayoría de recreaciones de plantas en las fachadas de la ciudad pertenecen al segundo grupo. La razón se encuentra en que aunque la naturaleza era objeto de estudio por parte de los artistas extrayendo de ella esbozos a partir de su observación directa, pronto comenzó a recibirse la influencia europea, no sólo a través de las obras realizadas, sino también por medio de láminas científicas y libros de ornamentación floral que fueron rápidamente difundidos en la época.

Como señalan López y Carbonell (2007: 16), algunas de esas obras fundamentales fueron *La plante et ses applications ornamentals* (1897), del suizo Eugene Grasset, y la de su discípulo Maurice Pillard Verneuil *L'etude de la plante, son application aux industries d'art* (1908). Junto a ellas, las revistas de decoración surgidas en el momento como *Art et Decoration*, *L'Art Decoratif*, *Studio*, *Dekorative Vorbilder*, *Modelli d'Arte Decorativa*, etc. fueron también fuente de inspiración para todos aquellos que deseaban estar al corriente de las modas europeas.

Por otro lado, resulta necesario destacar que el diseño modernista fue integrado en los diversos oficios de obra, desde el tallado de la piedra natural o el moldeado de la piedra artificial, al forjado de la rejería metálica, el tallado de la carpintería de madera, el decorado al ácido del vidrio o el emplomado de vidrieras. También en las piezas de azulejería y pavimentación, las molduras de escayola, los papeles pintados y las pinturas de paredes y techos fueron reproducidas las formas de la naturaleza (Poblador, 2004: 27).

2.3. Las villas del Campo de Cartagena

Porque el poder de seducción del patrimonio se fundamenta en la necesidad de

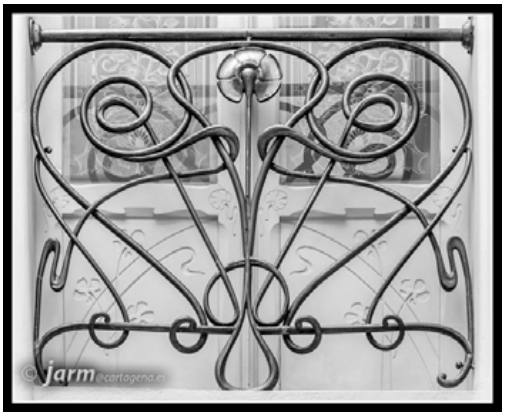


Figura 3. A la izquierda, carpintería y cerrajería del Palacio Aguirre. A la derecha, vidriera de edificio en calle Sagasta.

mostrarse entero y con todos sus rincones desconocidos, más allá de los edificios modernistas del centro histórico, protagonistas principales con un papel sin duda bien merecido, cabe destacar también las numerosas villas que se encuentran dispersas por el Campo de Cartagena. Estas villas, fruto de la pujante burguesía finisecular y de los albores del siglo XX, presentan un cierto empaque significativo y representatividad formal, así como una esencia modernista que se extiende hasta su roturada naturaleza próxima.

Un conjunto que abarca el arte de la construcción y el de la jardinería configurando un paisaje modernista característico e irrepetible que merece ser descubierto, siendo el objetivo de estas líneas el aportar una breve descripción.

Si la ciudad sufrió una gran transformación siguiendo los movimientos artísticos en boga gracias al papel de la burguesía que, culta y sensible al arte, vio en la nueva arquitectura la manera de satisfacer sus ansias de expresar su identidad y de poner de manifiesto su distinción social, el campo no quedó ajeno a esta tendencia de recurrir a los arquitectos más significativos del momento para proyectar imponentes villas situadas en los alrededores de la ciudad. En ellas el burgués buscaba alejarse durante los fines de semana y meses de verano del bullicio de la ciudad y dedicarse al descanso y las relaciones sociales, disfrutando de las vistas y el ambiente fresco que proporcionaban sus jardines, testigos de numerosas veladas y fiestas (Ramos, 2006: 94). Se presenta por tanto la villa en su morfología más canónica y completa, recuperando el concepto palladiano y articulándose en torno a tres premisas: como símbolo de poder, como remanso palaciego desde donde contemplar una vida más natural, y como centro de producción agrícola.

Un claro exponente de este fenómeno es la villa Torre Llagostera, también conocida como Huerto de las Bolas. De hecho, puede considerarse que es en esta villa donde la visión unitaria de la obra, rasgo igualmente característico del Modernismo según Fernández (2004: 217), alcanza en Cartagena su máxima expresión, al ser el conjunto concebido como un todo en el que cada aspecto tanto interior como exterior o del entorno fue tratado bajo la nueva perspectiva artística modernista.

Gracias a la particularidad de cubrir una necesidad principalmente ideológica, la de ambientar paisajísticamente un lugar, son numerosos los componentes distintivos que se pueden identificar en estas villas y su espacio circundante. Mientras que el paisaje urbano el Modernismo se encuentra representado por las fachadas de los edificios, en el paisaje configurado por las villas las imponentes construcciones erigidas no son las protagonistas absolutas, sino que entran fuertemente en juego las infraestructuras a ellas asociadas, así como el factor naturaleza, que hace su presencia tanto en forma de

Figura 4. A la izquierda, acceso a Torre Llagostera. A la derecha, acceso a El Cortijo.

frondosos aunque discretos jardines, como a través de los campos de cultivo.

Evidentemente, estos asentamientos se diferencian claramente de los complejos rurales campesinos, no sólo por sus mayores dimensiones, sino también por sus características cualitativas, constituyendo un conjunto caracterizado por la importancia de la residencia principal y la existencia de diversos elementos que contribuyen a definir los rasgos de esta tipología, tales como vallados y pórticos de acceso a la finca, anexos rústicos, casas de los trabajadores, incluso a veces ermitas, palomares… junto a los jardines, huertos y explotaciones agrícolas (Derosas, 2006: 15).

Para proceder al estudio del paisaje modernista generado en torno a las villas se ha considerado adecuado tomar como muestra del conjunto la citada Torre Llagostera, de la que se realizará un recorrido por sus principales elementos arquitectónicos y vegetales referenciando en cada punto otros jardines igualmente interesantes a dicho respecto.

Resulta inevitable comenzar analizando la portada de acceso a la finca, a partir de cuya forma se puede advertir cuánto será más o menos ornamentada la villa. En realidad, son pocos los ejemplos de delimitación perimetral que han llegado a nuestros días. Generalmente se trata de muros más o menos altos levantados en ladrillo o piedra, estando a veces ennoblecido el frente que da hacia el vial público mediante la ejecución de muros de menor altura disponiendo sobre ellos una reja que permite la vista del interior (Torre Llagostera). La importancia se focaliza en el punto de acceso, donde se alzan dos grandes columnas con remates en piedra y forma de lo más variada, que además de decorar tienen el fin de soportar las puertas, realizadas en elaborada forja.

Aunque no es lo habitual, en algunas propiedades se recurre al uso de la madera sin que por ello resulte más modesto el ingreso (Torre Nueva). También es posible encontrar casos más pretenciosos en los que el acceso a la finca se realiza a través de portadas de gran entidad arquitectónica (El Cortijo).

Una vez traspasada la puerta, el eje de acceso se dispone frecuentemente paralelo a la fachada de la villa, que se orienta a mediodía en búsqueda de un soleamiento adecuado. Esta disposición proporciona una visual que en ocasiones permite percibir toda la dimensión de la finca. Para el ornado del camino principal se recurre a distintas soluciones, bien de tipo arquitectónico, como maceteros sobre pedestales (Torre Llagostera) o columnatas (La Capellanía), bien de tipo vegetal, disponiendo alineaciones de palmeras a ambos lados flanqueando el acceso a la villa (Casa del Reloj).

Desde el punto de vista constructivo la villa, modelada al estilo de los palacios urbanos, constituye el elemento más llamativo. En cuanto a su configuración arquitectónica, suele presentar la planta baja ligeramente realzada y contar con dos alturas, rematándose el conjunto por una torre –sobre la que parecen concentrarse todos los atractivos arquitectónicos del edificio–, que alta y majestuosa remarca el carácter dominante de la finca y permite gozar de una vista de gran extensión. Otro rasgo distintivo de la villa es la cubierta, frecuentemente inclinada

Figura 5. A la izquierda, vía principal de Torre Llagostera. Al centro, vía principal de La Capellanía. A la derecha, vía principal de la Casa del Reloj.

con tejado de gran pendiente a dos aguas y prolongados aleros acabados en madera y azulejería, resultando más vistoso el conjunto al romperse la linealidad por llamativos hastiales decorados con elaboradas cresterías de adorno.[4]

Dejando atrás las edificaciones para pasar a analizar el espacio natural se continúa por el jardín. En él pueden distinguirse por regla general varios sectores que, lejos de estar diferenciados, se encuentran acertadamente entrelazados, realizándose la transición entre ellos de una forma sutil.

Así, próxima a la residencia principal suele existir una zona de parterres de trazado regular diseñados a partir de la combinación de formas geométricas, apareciendo incluso algunas figuras más complejas. La delimitación de estos espacios es realizada con tejas o ladrillos cerámicos dispuestos en vertical y parcialmente enterrados. En ocasiones dichos parterres se encuentran ligeramente elevados sobre la rasante, estando entonces contenidos por muretes. La vegetación utilizada para su decoración es principalmente mediterránea adaptada a las duras condiciones climáticas de la zona.

Nunca falta una zona arbórea, que es atravesada por sinuosos caminos con borduras realizadas a base de rocas, logrando una perfecta integración de la arquitectura en la naturaleza. El bosquete, generalmente con profusión de pino carrasco u otras especies de gran porte como la casuarina, el ciprés, la araucaria, el aislanto y el eucalipto, no representa sólo una estructura típica de la arquitectura paisajística, sino que también desarrolla un importante papel como refugio animal y vegetal y, por tanto, interesante desde el punto de vista de la biodiversidad y el equilibrio ecológico el cual es reforzado por un importante estrato arbustivo basado en especies esclerófilas mediterráneas tales como aladierno, adelfa, mirto y palmito, entre otros (Ochoa et al, 2010: 150). Igualmente, las especies de porte trepador contribuyen notablemente a reforzar esa función refrigeradora del jardín, cubriendo gran parte del mobiliario y estructuras destinadas al descanso y a la contemplación del paisaje. En este sentido, la zona boscosa contribuye a crear un microclima diferente de la matriz agrícola que engloba la finca, aumentando la humedad ambiental, disminuyendo la intensidad del viento y la insolación, y actuando como elemento protector frente a las fuertes lluvias y heladas (Zanetti, 2010: 34). Estas condiciones permiten el cultivo bajo la cubierta arbórea de plantas herbáceas exóticas como la clivia, diferentes especies de lirios, agapantos, aspidistras, rusco y el helecho plumoso entre otras (Ochoa et al, 2010: 150).

Destaca asimismo el uso de las palmáceas en sus diferentes especies, desde las de mayor altura como la palmera datilera, la canaria y la washingtonia, a otras de menor porte como el palmito y palmito elevado.

Se trata de auténticos jardines donde la flora arbustiva y arbórea del lugar se combina con plantas de origen exótico, y todo ello en un espacio natural complementado con ciertos recursos arquitectónicos como bancos, escalinatas, cenadores, miradores,

Figura 6. A la izquierda, fachada principal de Torre Llagostera. A la derecha, fachada principal de Villa Antonia.

etc. con frecuencia recubiertos de vistosos azulejos troceados en estilo trencadís, muy del gusto gaudinista.[5] Estos elementos proyectan el uso de la vivienda al exterior, proporcionando un espacio desde el que contemplar el paisaje y disfrutar no sólo de las vistas, sino también del ambiente saludable y fresco del jardín y el entorno en general.

La modernización de los regadíos consecuencia del aumento de las dotaciones hídricas, favorece el uso del agua no sólo para regar los campos sino que se convierte en habitual su uso ornamental, en fuentes, acequias, incluso riachuelos cruzados por puentes y lagos artificiales a través de los cuales se distribuye el agua hasta las zonas de cultivo, aprovechando de este modo para enriquecer el jardín con el sonido y movimiento del agua, además de para refrescar el ambiente.

Más allá se encuentra el área de cultivo, que lejos de ser visualizada de forma tangencial es integrada en algunos recorridos, pues también la contemplación de la agricultura produce el deleite de los sentidos. A este respecto, debe distinguirse entre las fincas de menor tamaño, en las que este espacio era destinado al cultivo de frutales como el olivo, el almendro y la vid, incluso los cítricos y el acerolo, aunque aparecían también, de manera más dispersa y minoritaria, otros frutales menores como la higuera, el granado o el algarrobo. –comprendiendo a veces un pequeño huerto de verduras y hortalizas e incluso flores–, y las propiedades de mediana y gran extensión, en las que el cultivo tradicional de cereales, algodón y alcachofa, ha sido sustituido en numerosos casos por plantaciones intensivas de cítricos dispuestos en una perfecta malla geométrica.

Anexo inseparable a la villa son las construcciones de servicio, bajo cuya denominación se agrupa toda una serie de edificios que va desde las cuadras, establos, graneros y almacenes, a la residencia de los trabajadores, siendo una de las peculiaridades más característica la torre-palomar por su posición elevada respecto a las construcciones vecinas. En estos asentamientos es frecuente encontrar también otras construcciones ligadas a la vida y la actividad agrícola como los molinos de viento utilizados para la extracción de agua subterránea, tan característicos de la comarca del Campo de Cartagena. Aunque se trata de una arquitectura rural no firmada por arquitectos levantada según el tradicional saber constructivo, presentando sólo ocasionalmente algunos influjos de la vecina arquitectura palaciega, contribuye igualmente a la configuración de estos singulares paisajes.

3. CONCLUSIONES

El Modernismo hizo de la naturaleza una de sus principales fuentes de inspiración, tomando de ella formas orgánicas que trasladaría a la arquitectura en sus diferentes oficios. De este modo, con la gran transformación arquitectónica experimentada por Cartagena a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX según el gusto modernista

Figura 7. Arriba, banco del jardín de Torre Llagostera. Al centro, banco del jardín de Villa Carmela. Abajo, pedestal del jardín de El Cortijo.

imperante en el momento, las fachadas de la ciudad se llenaron de una singular vegetación artificial que se extendió también al interior de los hogares, comercios y edificios públicos.

Evidentemente, la jardinería no quedó ajena a esta corriente artística que tenía a su materia prima como principal protagonista. Aunque los jardines públicos de la ciudad fueron adaptados a la dicha estética, lo cierto es que por la propia transformación urbana poco queda ya de aquel periodo. Afortunadamente, aún en la actualidad es posible encontrar dispersas por el Campo de Cartagena diversas villas cuyo paisaje conserva esa atractiva esencia modernista.

Se trata de un patrimonio arquitectónico que va de grandes construcciones a otras más modestas y, junto a él, un patrimonio natural, que incluye desde las plantas autóctonas a otras traídas de ultramar. En definitiva, un conjunto que abarca, no sólo el arte de la construcción, sino también el de la jardinería romántica, ambos en su sentido más amplio. El resultado es un conjunto en perfecto equilibrio y armonía en el que la villa se erige como elemento central mientras que la masa vegetal actúa de amalgama de las distintas edificaciones. Sin embargo, lejos de ser sólo un jardín que adorna y magnifica la villa, se convierte en un elemento importante e integrado que dialoga con el edificio principal en sus formas y materiales, pero sin entrar en competición ni perder la finalidad planteada en origen de aproximación a la naturaleza.

NOTAS

1— Fuente:https://es.pinterest.com/pin/221169031673856741/, [Página web], consultado: 07/08/2016.

2— Fuente: http://www.claude.dupras.com/la_sagrada_familia__les_tours.htm, [Página web], consultado: 07/08/2016.

3— Figuras 2 y 3 cedidas por José Antonio Rodríguez Martín (JARM).

4— Estos singulares aleros constituyen, por su aire exótico, el aspecto más característico de las villas del campo de Cartagena, estando presente en la mayoría de ellas (Pérez Rojas, 1986: 258).

5— Incluso a veces son reproducidos motivos vegetales en los propios elementos arquitectónicos utilizando el trencadís.

BIBLIOGRAFÍA

Cano, J.L. (1999). Ciudades. El arte urbano. Diego Marín. Murcia

Cegarra G. (2005). Adelante siempre. Arquitecto Víctor Beltrí y Roqueta (Tortosa1862-Cartagena 1935). Murcia. COAATMU.

Cotoner L. (1997). "Flores y golosinas, un aspecto de la figuración de lo femenino en Manuel Machado". En Lectora: revista de dones i textualitat. Nº3, pp. 49-68.

Cussó J. (2010). Disfrutar de la naturaleza con Gaudí y la Sagrada Familia. Editorial Milenio. Lleida.

Derosas R. (2006). Villa siti e contesti. Fondazione Benetton Studi Ricerche, Canova. Treviso.

Egea P.M. (1996). Los siglos XIX y XX. En Manual de historia de Cartagena. Ayto. Cartagena, Universidad Murcia, Caja Ahorros del Mediterráneo. Murcia.

Fernández A. (2004). "Arte del siglo XX". En Arte español para extranjeros. Editorial Nerea. San Sebastián, pp. 215-245.

Grady J. (1955). "Nature and the Art Nouveau". En The Art Bulletin. Vol.37. Nº3, pp. 187-192.

López M.A. y Pérez de Perceval M.A. (2010). La Unión Historia y vida de una ciudad minera. Ediciones Almuzara. Córdoba.

López R. y Carbonell S. (2007). "El herbario modernista". En Datatèxtil. Nº16, pp. 50-65.

Madoz P. (1846). Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. Madrid.

Mestre M. (2007). La arquitectura del Modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienés. 1898-1918. Paralelismos y conexiones. Tesis doctoral. Universidad politécnica de Valencia y Vienna University of Technoloy.

Ochoa J. et al (2010). Guía técnica de conservación y restauración de jardines antiguos e históricos de la región de Murcia. Universidad Politécnica de Cartagena, Fundación Biodiversidad. Murcia.

Pérez Rojas F.J. (1986). Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura. Editora Regional de Murcia. Murcia.

Pevsner N. (2000). Pioneros del diseño Moderno. Ediciones Infinito. Buenos Aires. (Primera Edición en Inglés 1936, Ed. Faber & Faber)

Poblador M.P. (2004). "El Modernismo en la arquitectura y en las artes". En Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses. Nº114, pp. 13-62.

Ramos E.M. (2006). "Aproximación a las villas de recreo de la familia Heredia en Málaga". En Baética: Estudios de arte, geografía e historia. Nº 28 (1), pp. 91-108.

Román C. (1996). Propiedad, uso y explotación de la tierra en la comarca del campo de Cartagena, siglos XIX y XX. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Madrid.

Zanetti, P.G. (2010). Che più di terra, che di villa, il nome si merita. Museo civico. Abano Terme.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

MODERNISMO Y ECLECTICISMO EN LOS CEMENTERIOS DE LA ZONA OESTE DE CARTAGENA

MODERNISM AND ECLECTICISM IN THE CEMETERIES OF THE WEST AREA OF CARTAGENA

Juan Ortega Madrid

Juan Ortega Madrid, investigador particular, cvsanfelix@wanadoo.es.

RESUMEN

El presente trabajo muestra a modo de catálogo el patrimonio cultural modernista que atesoran los camposantos de la zona oeste del municipio de Cartagena (Murcia, España). Se trata de los cementerios parroquiales de Canteras, Perín, San Isidro, Los Puertos y Tallante. Estos, a pesar de estar localizados en zonas tradicionalmente desfavorecidas, con características idiosincráticas diferenciadas con respecto al resto del municipio, esconden un legado arquitectónico funerario susceptible de ser incluido como un elemento más dentro de los paquetes de turismo rural de la zona.

Palabras clave: Modernismo, eclecticismo, cementerio, panteón, oeste, Cartagena

ABSTRACT

This work is a catalog of modernist cultural heritage that is in the cemeteries of the western part of the municipality of Cartagena (Murcia, Spain). This is the cemeteries of Canteras, Perín, San Isidro, Los Puertos and Tallante. These, despite being located in traditionally disadvantaged areas, with idiosyncratic characteristics differentiated from the rest of the municipality, hide a funerary architecture legacy capable of being included as an element within rural tourism packages in the area.

Modernism, eclecticism, cemeteries, pantheon, west, Cartagena

1. INTRODUCCIÓN

El municipio de Cartagena, perteneciente a la CCAA de la Región de Murcia, está situado en el sureste de España. Este, a su vez, se divide en 23 diputaciones que se agrupan en 7 distritos. En la zona oeste del municipio se sitúa el distrito nº 1, el cual lo conforman las diputaciones de Canteras, Perín, La Magdalena, Los Puertos y Campo Nubla. En cada una de estas diputaciones encontramos un cementerio parroquial, a saber: en Canteras, el de Sta. Emilia; en Perín, el de Nª Sra. de la Piedad; en La Magdalena, el de San Isidro; en Los Puertos, el de Sta. Bárbara; y en Campo Nubla, el de San Antonio de Padua o de Tallante.

El poniente cartagenero ha sido desde antiguo una zona escasamente poblada, dominado por una dura orografía y un clima mediterráneo árido. La mayor parte de este territorio es montañoso, con suelos de mala calidad y escasas precipitaciones. Las vías de comunicación han sido escasas y penosas. El antiguo camino real de Cartagena a Lorca, así como las vías pecuarias Colada de la Cuesta del Cedacero, de Cuesta Blanca, del Puerto del Judío y de Perín, conformaron las principales rutas hasta que, bien entrado el siglo XX, comenzó una paulatina mejora de las comunicaciones. El aislamiento geográfico que esto supuso, sumado a la pobreza intrínseca del lugar, conllevó que nunca hubiera grandes núcleos de población, predominando los diseminados de casas. Igualmente determinó que primaran las economías familiares de subsistencia, basadas en la agricultura de secano y la ganadería extensiva, frente a la que se desarrolló en el resto de Cartagena con latifundios, industrias, minería y comercio, y que fue especialmente relevante durante las últimas

décadas del siglo XIX y primeras del XX. No obstante, esos años también supusieron un cierto despegue económico en la zona, al movilizar una gran cantidad de mano de obra la explotación de algunas concesiones mineras de hierro (fundamentalmente en Peñas Blancas y en el Rincón de Morales, diputación de Perín), la construcción de las infraestructuras de las compañías de aguas para el abastecimiento de la ciudad de Cartagena (Aguas de Sta. Bárbara, "del Inglés" y de los Cartageneros) y la edificación de las baterías de costa de Roldán y Cabo Tiñoso (Gómez, 2003).

Lo indicado explica la necesidad de que existieran cementerios en estas apartadas zonas rurales con objeto de dar servicio a la población de las diputaciones. Así lo apunta también Moreno (2005, p. 263), indicando que: "La diseminada población de las diputaciones de Cartagena exigió la ampliación, renovación y nueva construcción de recintos cementeriales en las últimas décadas del s. XIX. En la mayoría de los casos, las iniciativas para estas obras se debieron a los propios vecinos que a menudo sufragaron los gastos a cambio de derechos de sepultura." Los lugares de enterramiento primigenios de estos parajes debieron estar, en su origen, dentro[1] o en el entorno de las ermitas. Posteriormente, durante la segunda mitad del citado siglo, tanto por imperativo legal,[2] como por un cambio de conciencia en la sociedad, se proyectaron y edificaron los nuevos camposantos que han llegado hasta nuestros días.[3] Pérez (1986, p. 346) señala que en esa media centuria se construyeron en las afueras de las poblaciones la gran mayoría de los camposantos españoles, apuntando, en el caso de Cartagena, que fue el arquitecto Carlos Mancha el artífice del trazado de la totalidad de los cementerios. No obstante, Moreno (2005, p. 263), aludiendo a los cementerios de las diputaciones, concreta diciendo que "los de nueva creación siguieron las pautas dadas por Mancha en 1870 para el de Canteras", siendo por tanto Mancha sólo responsable directo de los de las diputaciones de Canteras, Alumbres y Escombreras. Es interesante señalar lo propuesto por Mancha para el monumental cementerio de los Remedios (sito en la diputación cartagenera de Sta. Lucía y del que también fue artífice), ya que a pequeña escala se hizo extrapolable a los pequeños camposantos de las zonas rurales. Planteaba la construcción de una necrópolis a más de un km de distancia de la población, en un paraje ventilado y opuesto a los vientos dominantes y en terreno calizo o arenoso, suprimiendo el sistema de nicho por el de inhumación en el suelo o panteones (Pérez, 1986, pp. 346-7).

Los cinco cementerios prospectados presentaban, inicialmente, una forma rectangular, con una fachada de 50 metros (excepto Tallante, con 80) y un fondo de entre 30 y 65 m, lo que suponía unas superficies en m^2 comprendidas entre los 1500 de Los Puertos y los 3250 de Canteras. Presentaban una sencilla puerta de acceso, el perímetro estaba cercado con muro de mampostería, el diseño era ortogonal y en la zona central se situaba una cruz. Los enterramientos se realizaron en suelo, ya fuera en criptas, panteones o fosas, no existiendo nicherías que daten de esas primeras épocas. Distaban de la ermita más cercana entre 670 (Canteras) y 250 m (S. Isidro). Están situados en lugares no inundables, pero en todos los casos existían viviendas en el entorno, ya que en la zona lo habitual eran los diseminados de casas.[4]

Con la clara intencionalidad de perpetuar su memoria y su prestigio social, la mesocracia local se construyó enterramientos, con un grado variable de suntuosidad, que no eran sino un fiel reflejo de la sociedad del momento. La ubicación de los panteones dentro de los camposantos, tampoco se dejaba al azar, sino que se elegían las zonas de entrada, la central o las esquinas, para que fuera inevitable fijar la mirada a los que por allí pasaran, en un claro ejercicio de ostentación de su éxito. Es interesante lo dicho por González Díaz (1970), citado por Pérez (1986, p. 346), el cual subraya que "el cementerio es un válido catálogo de arquitectura y escultura", y es que en estas construcciones se pueden apreciar las tendencias del momento en lo referente a estilos, materiales, costumbres, etc.

El estilo arquitectónico que encontramos de manera predominante va a ser el eclectecismo. No obstante, con la llegada del modernismo a Cartagena en el año 1897, de la mano del genial arquitecto Víctor Beltrí, al dar comienzo las obras de la Casa Cervantes (Cegarra y Sánchez, 2013, p. 14), sin que se abandone el eclecticismo, se da un paso hacia el modernismo con la incorporación de elementos típicos de este movimiento. Como se verá más adelante, aun existiendo varios panteones de corte modernista en Canteras y Tallante, el resto los podríamos definir

Figura 1. Canteras: Panteón Conesa García.

Figura 2. Canteras: Panteón José Díaz.

como de inspiración ecléctica con elementos modernistas.[5] Así por ejemplo, a pesar de encontrar claras reminiscencias del mudéjar con paramentos de ladrillo, del gótico[6] con arcos ojivales, rosetones, pináculos o tracerías, o del clasicismo con columnas, pilastras y frontones, también hallamos abundantes elementos modernistas basados en las novedades industriales de la época y en la inspiración en la naturaleza. Son muestra de ello los suelos hidráulicos, la rejería de forja, los elementos de fundición, las tejas vidriadas de colores, los azulejos (enteros o en *collage*), la piedra artificial o las vidrieras, así como la decoración de tipo vegetal representada por flores, hojas o frutos, las formas ondulantes o geométricas (según tendencias), e incluso, siguiendo los conceptos de obra global y de miedo al vacío citados por Cegarra y Sánchez (2013, pp. 13 y 30), hallamos cuadros y capillas de madera, igualmente de evocación modernista.

2. CEMENTERIO PARROQUIAL DE STA. EMILIA: CANTERAS[7]

Aunque fue proyectado por Carlos Mancha en el año 1870 (Moreno, 2005, p. 263), según reza en una inscripción presente en una placa de mármol en el mismo cementerio, datada de 1892, su construcción finalizó en 1876. También podemos leer que D. Alejandro De Silva y Alesson fue presidente del mismo y que fue costeado por particulares que, mediante la compra de parcelas, sufragaron los gastos de las obras. Este camposanto es, desde sus orígenes, el más grande y suntuoso de todos los estudiados. La variedad, abundancia y calidad de sus enterramientos denotan que el nivel económico de la sociedad a la pertenecían los finados que aquí reposan era muy superior al de otras zonas del poniente cartagenero.

Panteón Conesa. Situado junto a la entrada del recinto, todo en este panteón llama la atención, empezando porque exhibe en su fachada un preocupante letrero de venta. Las inscripciones presentes en las múltiples lápidas de mármol de su interior tampoco pasan desapercibidas, y nos muestran que allí reposan los restos de ocho hermanos apellidados Conesa García, que fallecieron a los pocos años de nacer en el último cuarto del s. XIX. También es de destacar la simbología, como los dos pentagramas situados a los lados de una cruz latina florenzada y a su vez, uno dentro de una corona láurea y otro en una que podría ser de acacia; debajo, el acrónico D.O.M. (Deo Optimo Maximo, "para Dios, el mejor y más grande"). El exterior está compuesto por una espectacular combinación de estilos, con elementos góticos, clasicistas, arabescos y modernistas. Así, estilizadas columnas de capiteles corintios arrancan sobre un zócalo de piedra artificial. Dos soportan el arco ojival de la entrada, cuyo vano se cierra con puerta de rejería, y donde destacan los tres rosetones cuadrifolios de forja situados bajo el arco; mientras que otras dos, de similar factura pero más altas, y situadas en los laterales, sostienen el frontón, rematado con pináculos en los laterales y una cruz central, y donde destaca la moldura horizontal con motivos vegetales y el tímpano, el cual se presenta decorado con un rosetón con cuatro círculos entrelazados y un *collage* cerámico de franjas blancas y marrones, las cuales irradian desde el rosetón como si de un sol se tratara. El resto de la fachada está cubierto de azulejos, dibujando sobre el zócalo dos cruces potenzadas, y sobre éstas, trencadís similar al del tímpano, una cruz con elementos vegetales cuyos extremos acaban en pentágonos, y azulejos de corte morisco. El atrevido diseño, la iconografía masónica y el hecho de que Beltrí trabajara en Canteras para un tal Ignacio Conesa García,[8] incita al menos a valorar que él sea el artífice del mismo. (Figura 1)

Panteón Pérez y Mínguez. Situados en el lado oeste del camposanto, mirando al levante, encontramos tres curiosos panteones,

donde toda la superficie está ocupada por fosas, la techumbre es plana y la fachada presenta 2 o 3 vanos con arcos de medio punto cerrados con rejería. Estos recintos a modo de galería con arcadas, situados junto al muro perimetral del cementerio, evocan a los realizados en los claustros de edificios religiosos.[9] Éste en concreto presenta una fachada sobria, forrada de piedra artificial, destacando la espectacular rejería modernista de los cerramientos, donde figuran los apellidos del titular, las iniciales J y M, y el año 1880. El interior está decorado con columnillas de capiteles corintios que soportan una falsa cornisa coronada por una cruz florenzada que porta una corona de siempreviva.

Panteón Peinado Benzal. Diseño similar al anterior. Fachada decorada con falso almohadillado de cemento y gravilla, y sobre cada uno de los arcos una cruz aguzada. Señalar que reposan los restos de D. Rafael Rodríguez de Vera, vicealmirante de la Armada († 1928) y familia política de los propietarios, así como los restos de los cuatro hermanos Cray Peinado, curiosamente fallecidos con muy corta edad en las mismas fechas que los hermanos Conesa García ya citados.

Panteón Andreu. Similar a los dos anteriores. Fachada de ladrillo caravista prensado, de bordes rectos y colocado a tizón. Destaca el imaginativo diseño de la cornisa, así como la cruz situada entre los vanos y los óculos horizontales. En la rejería de los cerramientos se aprecia lo que parecen ser las iniciales BLF y JAG, así como el año 1891.

Panteón de Salvador Díaz Cervera. Comerciante de tejidos. Construido en ladrillo caravista prensado, de bordes biselados, creando un diseño ecléctico historicista.

Panteón núm. 209. Presenta un llamativo diseño fruto del juego que da el ladrillo caravista prensado, de bordes moldurados, el cual se usó como principal material de construcción.

Panteón Díaz Pérez. Destaca el decorativismo modernista con motivos vegetales en ménsulas y molduras, así como las flores situadas en el arranque del arco de la entrada, en cuya rosca figura el nombre del propietario. El resto del paramento es un falso almohadillado de gravilla.

Panteón de Pedro Rebollo. De corte ecléctico y piedra artificial, destacan las dos grandes pilastras laterales, el frontón triangular, los pináculos y el rosetón del tímpano.

Panteón de Ginés Díaz Soto. Muy similar al anterior, pero de más anchura, por lo que presenta dos pilastras en los laterales y dos enmarcando el vano. Sobre el rosetón figura el año 1930.

Panteón Martínez Benzal. Presenta semejanzas con el de P. Rebollo, diferenciándose en que los laterales del frontón no son rectos, sino que describen una ligera concavidad; igualmente por la presencia de dos rosetones y un busto de rasgos infantiles (¿de un ángel?), rodeado de motivos vegetales y que corona el arco de la entrada. Destaca también la puerta de forja de corte. (Fig. 3)

Panteón de Fº Pérez. Fabricado en piedra artificial, destacan las pilastras, dos enmarcando el vano y dos laterales; de la línea de imposta emerge el arco semicircular de la entrada, así como otras dos pilastras (decoradas con lo que parece ser una piña y volutas) que se elevan hasta que de ellas emerge la moldura de la cornisa, la cual describe una forma curvada similar al de Martínez Benzal. En el interior encontramos un altar con dos columnas corintias y arco ojival coronado con el mismo motivo escultórico ya citado, y que presidía la anterior fachada.

Panteón Ros Nieto. Fachada de piedra artificial. Llama la atención el diseño curvado del frontón y la profusa decoración de aire modernista que labra su superficie. Construido hacia 1918.

Panteón núm. 184. Destaca su frontón curvo, donde se puede ver inscrito 1911, así como las curiosas e inhabituales cruces patriarcales situadas en los laterales.

Panteón de José Díaz. Fue construido hacia 1920, tiene forma rectangular, primando la anchura. Tres de sus cuadro fachadas están profusamente decoradas, llamando poderosamente la atención sus grandes ventanas geminadas (dos en cada paramento). Éstas, están separadas por pilastras de inspiración dórica y cubiertas por tracería en piedra artificial que describe diversas formas geométricas

Figura 3. Canteras: Detalle escultórico del panteón Martínez Benzal / Perín: Mausoleo de Diego Ortega Jorquera.

Figura 4. San Isidro: Detalle del panteón Conesa Cegarra y de la azulejería del Fulgencio Otón.

y donde el parteluz crea una imaginativa forma de cruz latina. Sobre la línea de imposta se yerguen los arcos semicirculares de los vanos y unas nuevas pilastras, situadas en las esquinas, y en cuyos capiteles sobresale un rostro de rasgos femeninos, pelo ondulado y coronado con una palmeta. En el frontón se localiza un gran rosetón calado por siete círculos, así como dos grandes jarrones flameantes y una cruz que porta una corona de siempreviva. La parte alta de las fachadas laterales está rematada con crestería vegetal y pináculos. El interior, de gran luminosidad, presenta una escalera frente a la entrada que permite el acceso a un espacio situado bajo el nivel del suelo, donde se sitúan los enterramientos. Esta zona está circundada por un pasillo a ras de calle, cerrado con balaustrada y donde encontramos una hornacina enmarcada por pilastras dóricas y arco de medio punto, decorado éste con el mismo motivo escultórico citado en el de Fº Pérez y en el de Martínez Benzal. (Figura 2)

Fosa-nicho de Vicente Soto Martínez. Destaca por los dos pináculos y la cruz sobre pedestal que aparecen en su cabecera, todo ello tallado sobre piedra arenisca con motivos vegetales, simulando pétalos, hojas, palmetas, escamas, etc.

3. CEMENTERIO PARROQUIAL DE Nª Sª DE LA PIEDAD: PERIN

Señala Agüera (2002, p. 157) respecto a este cementerio algunos datos como que la documentación fue quemada al comienzo de la guerra civil, que los terrenos en los que se sitúa fueron cedidos por los vecinos del pueblo conocidos como el tío Joaquín, apodado Barrenas, y la tía Catalina, y que inicialmente se situó a unos 100 m, donde hoy hay un campo de fútbol.

El único enterramiento a destacar es el de **Diego Ortega Jorquera** (Figura 3), personaje que destacó por sus negocios relacionados con la minería.[10] Se trata de una parcela cuadrangular de unos 20 m^2, provista exclusivamente de cripta y que data, según la inscripción de la lápida, de 1903. Resaltar que es el único enterramiento de estas características que vamos a encontrar en los cementerios estudiados. El perímetro lo limita una verja soportada por ocho columnas de fundición, coronadas con pebeteros sin llama, y cuatro de piedra artificial, sin pebetero, situadas en las esquinas. Completa el enrejado un sencillo diseño de forja que ocupa los espacios entre columnas, formado por un marco rectangular con una cruz y un aspa superpuestas, rematadas por una roseta de ocho pétalos en la intersección. A la cripta se accede por una caja de escalera disimulada bajo una lápida que conforma una estructura a modo de sarcófago. En la zona central, sobre un pedestal, se alza una columna rematada por una cruz. Destacan los motivos geométricos que adornan la parte superior de su fuste, con claros ecos secesionistas; en el capitel encontramos exuberantes hojas de acanto. El conjunto alcanza una altura de unos 4 m.[11]

4. CEMENTERIO PARROQUIAL DE SAN ISIDRO: LA MAGDALENA - SAN ISIDRO

Panteón de Venancio Conesa Cegarra. ¿Comerciante local? Sobre un zócalo enfoscado arranca la fachada, compuesta por falso almohadillado de cemento y gravilla, delimitado por pilastras laterales. En la línea de imposta se yergue una sencilla cornisa apuntada de piedra artificial, rematada por una cruz y remarcada por una greca geométrica de azulejería de inspiración griega. Pilastras del mismo diseño, pero de menor altura, soportan el arco de medio punto de la entrada, también de piedra artificial y en cuya rosca se inscribe el nombre del titular. Presidiendo el paramento, llama la atención un azulejo con la imagen de la Virgen del Carmen y cenefa vegetal, enmarcado por una moldura con forma de astroide. El interior presenta baldosas hidráulicas que simulan un mosaico de color blanco y negro, con el que dibujan 2 cruces. (Fig. 4)

Panteón de Bartolomé Nieto. ¿Terrateniente? Fachada decorada en exclusividad por cemento y gravilla, creando un falso almohadillado en el que destacan las cruces situadas en el zócalo, a los lados del vano. La puerta presenta las iniciales del titular y rosetas metálicas octopétalas.

Panteón de Antonio Solano Garre. Cosechero de vinos. Muy similar al de Conesa Cegarra. Destacar únicamente el rosetón ciego cuadrilobulado de la fachada, los dos pináculos bajo los que arranca la cornisa y la decoración floral que presentan las pilastras.

Panteón nº 36-37. Llama la atención los imaginativos diseños de pilastras, cornisa y embocadura, fruto de la combinación de ladrillos y azulejos de color añil. El resto del aparejo lo compone un enfoscado llagado de tonos ocres. El suelo es igual al del panteón Conesa Cegarra. En el interior se sitúa una capilla de ebanistería cuya parte superior presenta una curiosa forma de semiluna, coronada con una cruz y donde destaca la decoración con una sucesión de arquillos de medio punto y un rosetón ciego cuadrilobulado flanqueado por flores trifoliadas.

Panteón A. Otón. Sobresale, por lo inusual de la técnica, el esgrafiado de la fachada, creando un diseño de inspiración vegetal y tono terroso. La puerta es similar a la del panteón Nieto. Sobre la cornisa descansa la habitual cruz y dos pebeteros sin llama.

Panteón de Fulgencio Otón. ¿Comerciante de aceites y vinagres? Destaca la ornamentación de la fachada, con ladrillo visto y abundante azulejería de corte modernista basada en líneas curvas y motivos vegetales. Preside la fachada un azulejo decorado con un *putti* rodeado por una exuberante hoja de acanto y florecillas, y que porta una herramienta de poda. (Figura 4)

5. CEMENTERIO PARROQUIAL DE STA. BÁRBARA: LOS PUERTOS

Proyectado por el maestro de obras Fernando Egea en 1882 (Moreno, 2005, p. 263) es el camposanto de la zona oeste más pequeño y el que presenta menos elementos destacables desde la óptica de este trabajo. Citar el **panteón F. García**, el cual presenta la habitual fachada de falso almohadillado de cemento y gravilla, y donde llama la atención los dos jarrones policromados que presiden la fachada, así como la reja de forja de la entrada. Como curiosidad, nombrar también el cuadro de madera y estilo modernista con el retrato del finado, que encontramos en el **panteón Méndez**, y verja de rejería que limita la **fosa de J. Martínez García**, la cual destaca, más que por su diseño, por lo inusual del enterramiento, ya que las tumbas limitadas por verja son habituales en otros camposantos, pero en los prospectados es la única.

6. CEMENTERIO PARROQUIAL DE SAN ANTONIO DE PADUA: CAMPO NUBLA - TALLANTE

Panteón de José Pérez García. Del titular dicen que fue un hábil comerciante y empresario, que labró una gran fortuna casi desde cero. Como resulta evidente, quiso dejar constancia de su prosperidad y estatus, edificando este monumental mausoleo, el cual llama la atención no sólo al acceder al camposanto, ya que se sitúa justo delante la entrada, sino también desde la lejanía, puesto que ocupa una gran superficie, es bastante más alto que los demás y por si fuera poco su techumbre se decoró con tejas vidriadas policromadas.[12] Su planta es rectangular y está construido con sillares pulidos y biselados de piedra caliza. La fachada delantera se caracteriza por el arco apuntado de la entrada, cerrado por puerta de rejería de dos hojas y donde destaca la decoración floral del cuarto inferior. El vano está enmarcado por pilastras que exhiben una cadena tallada en bajorrelieve en su fuste. En el capitel, un sudario que aparenta estar suspendido, al igual que la cadena, por clavos con cabeza en punta de diamante. Soportado por los capiteles, se yergue un arco ojival ornado de tallos y hojas, cual corona. El vértice del arco muestra, igualmente en bajorrelieve, un rostro rechoncho de rasgos infantiles, coronado con motivos vegetales, y sobre esto un pebetero flameante. Los laterales del frontón aparecen orlados por bellotas y hojas de roble esculpidas; en el centro una cartela de mármol con el nombre del titular y sobre esta un reloj de arena alado. Sobre los laterales de la moldura horizontal del frontón, encontramos unos llamativos jarrones modernistas de cerámica vidriada en tono verde, así como las figuras de dos *putti* que portan un pez; bajo ellos, en relieve, pequeñas guirnaldas laureas encintadas. Presidiendo todo el conjunto, encontramos una cruz de piedra que porta un

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 |945-952 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 5. Tallante: Detalles de la fachada del panteón Ruíz y de la cubierta del Pérez García.

Figura 6. Tallante: Detalles de la fachada del panteón Pérez García.

sudario. La fachada trasera muestra un arco ojival cerrado con vidriera. En el arranque de dicho arco aparecen talladas unas banderolas, y sobre el vértice una flor cuadrifolia y otros detalles vegetales. La techumbre, con forma de bóveda de medio cañón, está cubierta por teja vidriada en escamas, describiendo un diseño en franjas horizontales de color rojo, verde y azul. Llamativas crestas de cerámica vidriada verde recorren la parte central de la nave, así como el perímetro de toda la cubierta. Del interior destacar la presencia de un zócalo de azulejería en tonos verdes y marrones, y el espacio diáfano existente, quedando en superficie un altar y dos capillas de madera con sendas imágenes religiosas, así como dos cuadros con marco dorado en estilo isabelino que portan fotos de los finados. Los enterramientos están situados en una cripta a la que se accede por unos peldaños cubiertos con trampilla. (Figuras 5 y 6)

Panteón de Luciano Pérez García. Fachada de piedra artificial en tonalidad gris. Destaca el arco apuntado de la entrada, el cual se cierra con rejería que forma un diseño a modo de espiga y donde figura, con números de forja, el año 1911. Sobre el arco, inscrito en una banderola, aparece el nombre del titular. Citar también un pequeño frontón, soportado por pilastras y curiosas ménsulas de motivos lacriformes, decorado con formas geométricas y coronado por una cruz.

Panteón Ruíz. Fachada de piedra artificial blanca. Llama la atención la escultura de la cabeza y alas de un ángel, la cual aparece en la clave del arco de medio punto del vano de entrada; igualmente las pilastras situadas en los laterales, de fustes estriados y capiteles de formas curvas en bajorrelieve y el friso con tres guirnaldas de motivos vegetales y florales, que le dan un aire novecentista. Sobre la cornisa, donde es habitual encontrar los pináculos, se sitúan dos llamativas crestas de inspiración vegetal. (Figura 5)

Fosa de Domingo García. Identificada por placa metálica esmaltada con decoración floral.

7. CONCLUSIONES

El legado arquitectónico funerario que esconden los modestos cementerios de la zona oeste de Cartagena, salvo excepciones como los panteones García Conesa y José Díaz en Canteras o el Pérez García de Tallante, los cuales brillan con luz propia, no es equiparable a la monumentalidad y suntuosidad de otros camposantos, pero sí que los hace dignos de ser conocidos y conservados. El turismo rural del poniente cartagenero está, hasta ahora, más enfocado a itinerarios de tipo medio ambiental, paisajístico o etnográfico, por lo que propongo la inclusión de este patrimonio como un elemento más dentro de la oferta turística de la zona.

NOTAS

1—Hasta la Edad Contemporánea, los enterramientos se realizaban en el interior de las iglesias o su entorno. El crecimiento demográfico del siglo XVIII implicó un cambio de percepción, donde el cadáver pasó a verse como un posible foco de contagio (Moreno, 2005, p. 21). Las ermitas cercanas a los camposantos de la zona de estudio, se edificaron entre los siglos XVII y XVIII, a excepción de la Canteras, que data del 1858, por lo que es posible que los enterramientos previos a la construcción de estos cementerios se realizaran en ellas. Así se constató, por ejemplo, en la ermita de Perín durante la realización de unas obras en los años 80, momento en el que se exhumaron algunos restos humanos (Agüera, 2002, p. 157).

2—Real Cédula de 1787, donde se prohibía enterrar en el interior de iglesias y construir cementerios en el centro de las ciudades, así como varias Reales Ordenes de 1804 que insistían en construir cementerios fuera de poblado. A pesar de ello, las medidas no fueron atendidas hasta años después (Moreno, 2005, pp. 24 y 33).

3—Moreno (2005, p. 46) apunta para la región de Murcia en general, que las pedanías y diputaciones "contaron en muchos casos con cementerios desde comienzos del siglo XIX; [...] se hacían necesarios por las dificultades que entrañaba el traslado de los difuntos [...]". Los aquí estudiados, basándonos en la información escrita consultada y en las fechas de los epitafios más antiguos, parecen datar del último tercio de siglo.

4—En la legislación citada en la nota 3, se proponía que los camposantos se situaran a km y medio de la población, en terrenos elevados, que tuvieran planta rectangular limitada por una cerca y acceso a través de una sencilla puerta adintelada, así mismo, debían tener dependencias de servicios y una capilla, que podía sustituirse por una sencilla cruz (Moreno, 2005, pp. 32-3). Valorando el diseño y localización de los cementerios prospectados, y teniendo en consideración lo que afirmaba Mancha para los Remedios, a buen seguro se tuvo en cuenta, para la construcción de los mismos, lo indicado en la Real Cédula y las Reales Ordenes nombradas.

5—Resaltan Cegarra y Sánchez (2013, p. 167) que "a menudo es imposible poder definir el estilo de algunas de estas obras" al ser tan delicada la frontera entre eclecticismo y modernismo.

6—"El neogótico es el *revival ecléctico más extendido en los cementerios de Murcia, [...] siendo considerado el estilo más apropiado para esta función por sus connotaciones religiosas cristianas" (Moreno, 2005, p. 370).*

7—Cfr. Ortega, 2016, pp. 17-19.

8—En comunicación personal, el 12 de marzo de 2016, el investigador Guillermo Cegarra Beltrí me informa que está documentado que Víctor Beltrí trabajó para D. Ignacio Conesa García (nótese que los apellidos son coincidentes con los citados hermanos fallecidos) en el año 1933, realizando el proyecto de una casa en la calle Mayor de Canteras, así como la terminación de la parte alta de un edificio colindante.

9—Moreno (2005, p. 29) cita unos enterramientos con ciertas similitudes. Al parecer fueron comunes en Italia, en donde los cementerios parroquiales situados en torno a los templos se cerraban con pórticos, lo cual evocaba a los enterramientos realizados en claustros de monasterios y catedrales.

10—En el A.G.R.M. figuran expedientes de concesiones mineras bajo su titularidad, como las de mina "Juan y Diego", "Segunda Ampliación" o "Casualidad" (situada, al menos ésta, en las Rellanas de Peñas Blancas –Perín–).

11—El mausoleo de Salvador Gimeno, datado de 1904 y situado en el cementerio de los Remedios de Cartagena, presenta un conjunto formado por pedestal, columna y cruz idéntico al de Perín.

12—Señalar a modo de curiosidad, que Beltrí utilizó teja policroma imbricada en forma de escamas en el panteón Millán Sastre (Lorca, 1912, color rojo, amarillo y verde).

BIBLIOGRAFÍA

Agüera Torres, A. (2002). Perín. Cartagena: Autor.

Cegarra Beltrí, G. y Sánchez Espinosa, E. (2013). Arquitectura Modernista en la R. de Murcia. Madrid: Ed. Mablaz.

Gómez Vizcaíno, J. A. (2003). Pueblos de Cartagena. Cartagena: Ed. A. Corbalán.

Moreno Atence, A.M. (2005). Cementerios murcianos: arte y arquitectura. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte I.

Ortega Madrid, J. (2016). «Historia y Etnografía de Canteras: La Ruta de los *Atabayres*». *Revista MVRGETANA*, núm. 135, año LXVII, pp. 9-35.

Pérez Rojas, F.J. (1986). Cartagena 1874-1936 (transformación urbana y arquitectónica). Murcia: Ed. Regional.

CIMAM 2016
CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

UN ESTILO HUMANIZANTE PARA UNA INDUSTRIA DESHUMANIZADA

A HUMANISTIC STYLE FOR DEHUMANIZED INDUSTRY

Gracia López Patiño, Beatriz Cuenca García, Ruth Patricio Lloret, Natalia Serra Albert

Gracia López Patiño. Universitat Politècnica Valencia, glopez@csa.upv.es
Beatriz Cuenca García. Universitat Politècnica Valencia, beacuega@arq.upv.es
Ruth Patricio Lloret. Universitat Politècnica Valencia, rutpatll@arq.upv.es
Natalia Serra Albert. Universitat Politècnica Valencia, naseral@arq.upv.es

RESUMEN

El sector agroalimentario ha generado un enorme desarrollo industrial en el área levantina, desde el motor de agua para regar los campos hasta el transporte del producto a través del ferrocarril en vía terrestre, o los mercados para la distribución de los mismos.
La burguesía floreciente de entre siglos XIX-XX encaja en el entorno fabril de su propiedad, donde las condiciones de trabajo son duras, el estilo orgánico y natural imperante, el Modernismo. Es así como la arquitectura industrial de edificios públicos y otras edificaciones de menor envergadura como mataderos, almacenes, fábricas, etc. se llenan de motivos florales, frutales, alegorías, en materiales cerámicos de brillantes y vivos colores, en metales e incluso en piedra. El nuevo estilo del siglo XX no se aprecia solo en fachada sino también en interiores de edificaciones donde trabajadores, comerciantes y/o clientes pueden disfrutar del mismo ofreciendo un ambiente más humanizado.
Nos sumamos a una corriente que apuesta por el incipiente turismo industrial y un estilo que no deja indiferente al público por su lado más natural, todo ello en una provincia, Valencia, que ofrece paisajes agrícolas tan distintos como la huerta o las llanuras vitivinícolas.

Palabras clave: Patrimonio industrial, Valencia, Modernismo, industria, turismo industrial

ABSTRACT

The food industry has generated a huge industrial development in the Levantine area through the engine water to irrigate the fields and the transport of the products by train or markets for the distribution of them.
The burgeoning bourgeoisie between XIX-XX centuries fits into the manufacturing environment of their property, where working conditions are harsh, prevailing organic and natural style, Modernism. That is how the industrial architecture of public buildings and other smaller buildings such as slaughterhouses, warehouses, factories, etc. are filled with floral motifs, fruit, allegories, ceramic materials in bright, vivid colors, metal and even stone. The new style of the twentieth century can be seen not only in the front façades but also in interiors of buildings where workers, traders and / or customers can enjoy it offering a more humanized environment.
We join a current commitment to the emerging industrial tourism and a style that is not indifferent to the public for its natural side, all in a province, Valencia, offering agricultural landscapes as diverse as orchards or wine plains.

keywords: Industrial heritage, Valencia, Modernism, industry, industrial tourism

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVIII, en concreto en el año 1781, el parroco Vicent Monzó, el boticario Jacinto Bodí y el escribano Carlos Maseres, tras experimentar una serie de injertos plantaron el primer campo de naranjos dulces destinado a la comercialización, en la partida de "les Basses del Rei" de Carcaixent, en unos terrenos de secano, aprovechando el agua procedente no sólo de las cuencas que atraviesan la comarca, montando las antiguas norias, según el modelo que nos legaron los árabes, sino también de los pozos que se abren con los nuevos motores de vapor. Los condicionantes que hacen desarrollar la industria de la naranja, además de la fertilidad del terreno debida a las avenidas del río Júcar, son los ferrocarriles que pasan por Carcaixent con destino Valencia Grao y aquel de vía estrecha con destino Gandía-Denia que favorece la salida al mar de los productos agrícolas.

Necesario para el crecimiento del cultivo del naranjo, y huerta en general, es el agua. Por ello, aparecen casetas de motores accionados por vapor y chimenea aparejada en las grandes masías de la burguesía (Besó, 2009). Alrededor de esta industria se generan otros espacios, necesarios para el almacenaje de la fruta y otras hortalizas, y otras industrias que

Figuras 1. Detalle de fachada del almacén José Ribera en Carcaixent .

sirven a la agrícola como el caso de las serrerías, donde se fabrican las cajas de madera para organizar y transportar las frutas, las papeleras, para envolver las piezas, las bodegas y alcoholeras donde tratar la uva, etc. El destino de animales que son sacrificados para su posterior comercialización en mercados son los mataderos, cuyo aspecto se trata de adecuar al nuevo estilo sin perder la idiosincrasia del proyecto. Florece una economía que hace crecer una nueva clase social, la burguesía, con unas necesidades propias de significación y ostentación de poder, que derivan en la visibilidad de sus pertenencias aprovechando los nuevos materiales, la tecnología y el nuevo estilo arquitectónico que utiliza la decoración natural con formas orgánicas, el Modernismo.

Este estilo artístico estuvo asociado a las grandes familias que controlaban la economía, las cuales pertenecían a grupos sociales con una fuerte voluntad de progreso y vanguardia, a la vez que un expreso interés por introducir la novedad en su ámbito particular y doméstico. Así el desarrollo de esta nueva clase social basado en una burguesía urbana de carácter terrateniente con un alto nivel económico, político y social propició la aparición de nuevos modelos arquitectónicos y decorativos (Aguilera, 1987). El estilo modernista es, por tanto, un símbolo de distinción

Figura 2. Detalle de la chimenea y pináculos de La Cotonera de Alcira (derecha)

y poder asociado al auge y desarrollo del comercio, la industria, la agricultura y las actividades financieras que se produjeron a finales del siglo XIX, donde la sociedad evolucionaba hacia la industrialización.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 953-962 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

La Exposición Regional Valenciana de 1909 fue un gran exponente sobre toda la industria en general, una gran mayoría de la arquitectura realizada fue en estilo modernista, pero casi nada queda de ella, y nada que se refiera a la industria agroalimentaria.

Aunque existe otra arquitectura industrial modernista, en pie o ya derribada, es la agroalimentación la que ha generado mayor riqueza y cambios en el territorio valenciano. La industria agroalimentaria como otras, textiles, ladrilleras, etc., están íntimamente relacionadas y desarrolladas en todo territorio de la Comunidad Valenciana, sin embargo, la presente investigación se centrará exclusivamente en los municipios de la provincia de Valencia. De ellos destacan los de las comarcas de la Ribera del Júcar, sin olvidar Valencia, la capital de la provincia.

2. ARQUITECTURA INDUSTRIAL MODERNISTA AGROALIMENTARIA EN LA PROVINCIA DE VALENCIA

Con la extensión del cultivo de la naranja, y otros cultivos en la huerta, las corrientes higienistas de la época hacen reformar y ordenar los espacios de almacenaje y distribución de alimentos.

La recogida y encajado de la fruta y hortalizas recogidas en la huerta valenciana dan lugar a espacios donde laborar, como los almacenes. En Carcaixent, cuna del cultivo comercial de la naranja, José Ribera García encarga a José Ríos Chinesta una edificación en altura, con planta en forma de L sobre parcela rectangular que sigue un esquema basilical, de una nave central diáfana más alta que las laterales, que quedan a su vez divididas en dos pisos, permitiendo el paso de luz. La construcción, realizada entre los años 1903 y 1910, está ejecutada en materiales tradicionales como el ladrillo y revoco y materiales nuevos como la forja. La estructura de pilares de hierro colado, termina en ladrillo que forma arcos entre ellos, y barandillas de forja con flores al estilo modernista. Las fachadas principales están realizadas con un trabajo en ladrillo cara vista rojo combinado con revoco imitando piedra y azulejo cerámico vidriado, con gran profusión de huecos que permite la iluminación natural. En una de las fachadas se puede leer José Ribera en letras de reflejo metálico que por el estilo bien pudieran haber sido fabricadas en La Ceramo de Benicalap (Figura 1).

Figura 3 y 4. Detalle de capitel de fundición y estructura metálica del mercado Municipal de Alginet de 1903 (arriba) y Mercado Municipal de Moncada de 1908 (abajo)

Aunque el uso original del almacén de Polinyà de Xuquer construido en 1910 fue para el Sindicato Arrocero, otro cultivo mayoritario de la zona, el arroz, también ha servido a la naranja. De las cuatro naves de ladrillo originales solo se conserva una. El Modernismo se advierte en la fachada recayente a la calle Sant Josep, decorada con cornisa original escalonada de ladrillo visto, mientras que el remate recayente a calle Perales es liso y sin decoración.

De 1912 es la instancia dirigida por los hermanos Bernardo y Enrique Pérez Puig de Alzira al ingeniero jefe de obras públicas de Valencia solicitando permiso para la construcción de un almacén de naranjas, actualmente conocido como La Cotonera, pues albergó posteriormente una fábrica de hilados, aunque su uso actual está relacionado con eventos varios. Fue proyectado por Juan Ríos Cogollos, hijo del proyectista del almacén de Carcaixent, aunque su construcción la llevó a cabo Emilio Ferrer, arquitecto municipal de Alzira. El edificio es una única nave diáfana rectangular construida con muros portantes de ladrillo y cerchas metálicas trianguladas

Figura 5 y 6. Detalles de los mercados Central y de Colón de Valencia, respectivamente

que dan lugar a una cubierta a dos aguas con tejas policromadas. Las idénticas fachadas principales están horadadas en vertical por un amplio hueco terminado en arco de medio punto que alberga una puerta en ambos casos, y en sentido horizontal por una banda de ventanas, que iluminan el espacio interior. La decoración con motivos de naranjas por doquier y pináculos que rematan el perímetro de la edificación continúa en la chimenea de ladrillo de sección octogonal que asoma por la cubierta (López, 2013). Con una corona en perfil hoja de tabac y con rehundidos partidos en cada cara, utiliza motivos en relieve con forma de cruz utilizados en otros lugares de la geografía valenciana y manchega[1] (Figura 2). En el remate de la fachada principal el anagrama HP (Hermanos Peris) recuerda el estilo Sezesion vienés.

La nave de la Plaza de la Morera de Alzira que ahora está reutilizada como taller de los vehículos de la Policía Local, era un almacén de naranjas en cuya edificación con cubierta a dos aguas de teja plana sobre cuchillos metálicos y fachada escalonada con pináculos destaca un enorme ventanal tripartito con ventanas curvadas.

El almacén de Emilio Gascó[2] en la Pobla Llarga, construido en 1930, posee un estilo ecléctico neobarroco con detalles modernistas. Se trata de una edificación que incluye almacén de naranjas en planta baja y vivienda para el propietario en los niveles superiores. En la primera planta destaca un gran balcón con balaustrada decorada de forma recargada exteriormente con motivos florales. Sobre el mirador existen relieves vegetales con medallones ovales en el centro, algunos de ellos con las iniciales "EG"[3] en relieve. Bajo el mirador cuelgan guirnaldas vegetales, con un lazo sobre ellas, y naranjas con hojas.

Los primeros proyectos de mercado disfrutan de un eclecticismo que poco a poco va tornando al nuevo estilo de formas orgánicas y motivos naturales. Uno de los primeros mercados en proyectarse bajo estas características es el mercado de Sollana de Juan Pedro Segura de Lago, que en 1898 idea un mercado de planta cuadrada cuya cubierta de zinc sostenida por columnas de hierro y frontones de madera deja ver una cruz formada con las pendientes de los faldones que hacen adivinar los ejes viarios del edificio. Las cuatro fachadas idénticas, añadidas en los años

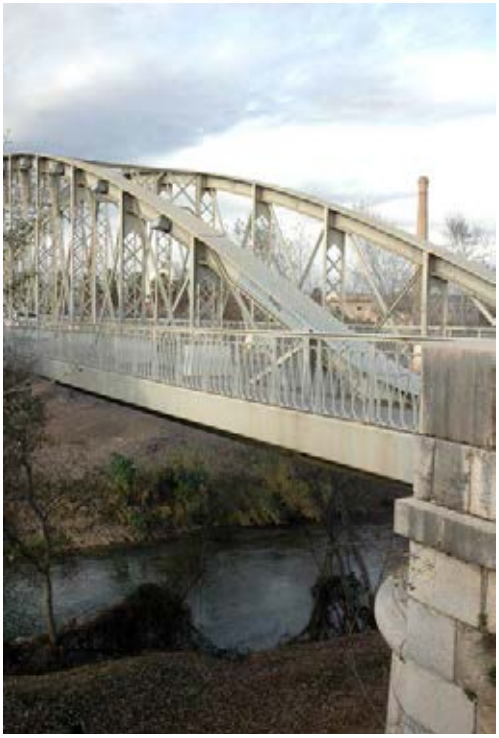
Figuras 7 Detalle escultórico del mercado de Benifaió y cornisa del Matadero de Alginet

cincuenta del siglo XX , siguen un ritmo de ventanas alargadas en arco semicircular que iluminan el interior del mercado sobre zócalo contínuo y una entrada central enmarcada en ladrillo. La decoración de las entradas se realiza con azulejo cerámico, escudo y pináculos, mientras que sobre las ventanas la línea del perfil de fachada se dibuja ondulada. En Cullera, un año más tarde, Luis Ferreres comenzará a construir un mercado cuyo diseño responde a una gran cuadrícula con el cruce de vías centrales con cuatro pabellones aislados en cruz. Terminará la construcción de este edificio de ladrillo cara vista cuyas entradas a los pabellones se presentan rematadas por frontones triangulares en 1903.

De esa fecha es la firma del proyecto del nuevo Mercado Municipal que encarga el Ayuntamiento de Alginet a Carlos Carbonell Pañella. Se trata de una única nave central cubierta, con marquesinas laterales, que permiten definir tres cuerpos, donde Carbonell combina la estructura de acero con el vidrio de las claraboyas y las tejas planas como nuevos materiales con un material tradicional de piedra caliza aburjardada en las fachadas principales que cierran el recinto. La versatilidad del material metálico permite la ornamentación modernista con motivos florales (Figura 3), de la cual el arquitecto se había imbuido durante su etapa de estudiante en Barcelona.

Figuras 8. Detalle escultórico del mercado de Benifaió y cornisa del Matadero de Alginet

Ferreres repite mercado en 1908, con un concepto diferente a su proyecto anterior de mercado, pero con ciertas similitudes al de Alginet. En Moncada, un edificio abierto compuesto por una nave principal con estructura metálica y voladizos laterales cubiertos de menor altura cubren el espacio destinado a los puestos (Figura 4). Este espacio entre cubiertas, con lamas y una banda de enrejado es



Figuras 9 y 10. Puente de hierro de Alcira de 1917 (arriba) y Estación de tren de Carlet de 1925 de Francisco Mora (abajo.)

aprovechado para iluminación y generación de corrientes de aire. Los capiteles de las columnas de fundición se ornamentan con motivos vegetales curvos propios del estilo.

El esplendor del Modernismo se plasma en los mercados de la capital valenciana. Por una parte el Mercado Central de 1914, de los arquitectos catalanes Francesc Guàrdia i Vial y Alexandre Soler, con estructura metálica de planta irregular que se ajusta al solar distinguiéndose una zona destinada al pescado, distinta de la de frutas y carnes. Ambos espacios están coronados por cúpulas decoradas con azulejos con motivos florales y frutales, sobre banda de azulejos con reflejo metálico, que aportan iluminación al conjunto (Figura 5). El cerramiento está basado en las vidrieras con motivos de color del escudo de la ciudad. El revestimiento exterior está formado por azulejos vidriados, en colores azules sobre fondo amarillo en la parte inferior y los mismos que en el interior con reflejos metálicos en la parte superior sobre los ventanales. Estos últimos azulejos de reflejo procedentes de la fábrica La Ceramo, distinguida por la característica de la técnica de ese reflejo.

Entre 1914-16 se construye el Mercado llamado de Colón, proyecto de Francisco Mora Berenguer que combina con maestría la estructura metálica con la cerámica, representada por el ladrillo y el azulejo vidriado, y la piedra. De planta basilical con nave central y laterales, se suman unos voladizos que conforman un espacio abierto. Los pilares de fundición, fabricados en los Talleres la Belga de Valencia (Figura 6), recrean no solo el escudo de la ciudad sino también las naranjas, tanto a nivel de vista como en los capiteles de los mismos, siendo uno de los motivos fundamentales de la decoración del mercado. En frisos en piedra se encuentran esculpidos animales como gallinas, conejos, etc., y cabezas de ganado. Los remates de fachada y cúpulas están revestidos con trencadís, trocitos irregulares de azulejos que combinan distintos colores desde el blanco hasta el rojo.

Flanqueado por cuatro torres prismáticas se encuentra el mercado de Catarroja de Ángel Romaní Verdeguer fechado en 1926. Aunque disfruta de un estilo ecléctico, una banda de azulejos de corte modernista en tonos azules bordea la parte superior de los volúmenes en altura, para dar paso al volado de la cubierta que, acabada en pico, se eleva de forma cóncava hasta este punto.

Ligeros detalles art decó, como el escalonamiento del hastial o los volúmenes truncados de la torre presenta la fachada del mercado de Benifaió, obra de 1929 de estilo racionalista del arquitecto municipal Emilio Artal Fos. Con una estructura interior metálica de nave central principal y naves laterales ocupadas por los puestos de venta, destaca la iluminación cenital y la ventilación a través de las lamas situadas entre nave central y laterales, de menor altura. El detalle escultórico en piedra sobre el arco de entrada muestra un modernismo de flores, frutas en guirnaldas, así como un ternero flanqueado por dos mujeres de pecho desnudo (Figura 7).

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 953-962 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figuras 11 y 12. Detalle de esquina del Tinglado núm 2 del Puerto de Valencia y detalles de la fachada de la fábrica de abonos de José Campos Crespo en Valencia, obra de Demetrio Ribes

El 2 de diciembre de 1925, del Ayuntamiento de Carcaixent aprobó la ejecución de un importante Plan de Reformas para la ciudad que incluía, entre otras obras, la construcción de un nuevo Mercado Municipal, dada la necesidad de establecer un punto de venta fijo para que la gente pudiera comprar viandas para alimento diario, derivado del crecimiento del comercio de la naranja. Sobre un solar cedido gratuitamente por un concejal, Alfredo Burguera Dolz de Castellar proyecta un edificio rectangular en ladrillo cara vista de 33 X 75.80 m. elevado sobre el nivel del suelo para evitar posibles inundaciones, que se inaugura en 1934, como reza una inscripción en forja en una de las cuatro entradas de las que consta el mercado. Una nave central con naves adosadas laterales de menor altura y amplios ventanales permiten la entrada de luz y una buena ventilación. La decoración exterior realizada a base de plaquetas cerámicas de color azul mantiene destacados dos paneles con el escudo de la ciudad y una corona mural de la República, época en la que se construyó el mercado.

Las consideraciones higiénicas sobre la carne de ganado son también la causa de los traslados de los mataderos a las afueras de la ciudad. Esto implica nuevas construcciones donde se implanta el estilo modernista.

Con un proyecto de 1895 que extiende su construcción hasta 1903, Luis Ferreres busca la simetría en el Matadero Municipal de Valencia, a pesar de la irregularidad del solar. Las naves, en número de tres para cada una de las clases de ganado, construidas en ladrillo, sin ornamentación y con grandes ventanales, tienen sostenidas sus cubiertas con pilares de hierro fundido y vigas de celosía, que además sustentan el sistema de manipulación de las reses. La iluminación y ventilación queda reforzada por unos lucernarios longitudinales. Disponía de un novedoso sistema de limpieza por inundación utilizando las aguas de riego de la vecina acequia de Rovella (De Soto, 2014).

Carbonell Pañella, relacionado por motivos familiares con Alginet, repite encargo municipal en 1905, con un proyecto de Matadero donde el lenguaje utilizado difiere del del mercado. Una nave central de mayor altura con grandes ventanales en ambos frentes y naves laterales de menor alzaría dan lugar a una planta en T a las que se adosan alas laterales formando un patio de entrada al matadero. En las fachadas predomina el trabajo del ladrillo en recercados de huecos y cornisas de las edificaciones con aparejos arpados a las que se añade una banda de azulejos cerámicos con motivos florales (Figura 8). La reforma llevada a cabo para su reutilización como Hogar del jubilado desdibuja el interior original.

Fechado en 1908 (Taberner, 2007) el Matadero del Grao[4] de Valencia consta de cinco cuerpos según un eje de simetría. Construidos todos ellos en ladrillo macizo los cuerpos delanteros de dos alturas quedan unidos por

una arcada de piedra como acceso principal, y perpendicularmente se disponían tres naves rectangulares de gran y única altura. Los elementos decorativos en sus fachadas incorporan además de la disposición del ladrillo en arpados, es decir, ladrillos girados a 45º, en las distintas hiladas, un impostado de cenefa de azulejo de Manises y una serie de cabezas de animales en relieve, que aparecen bajo la cornisa de las naves laterales y en arranques de los arcos de piedra de sus testeros.

Junto a la huerta de Massamagrell se implanta en 1928 el pequeño Matadero de unos 180 m^2 proyectado por José Granada, cuyo edificio principal está compuesto por tres cuerpos agrupados en forma de H en planta de dimensiones 13x5 m. y 8 m. de altura en los dos principales y un cuerpo menor que los une de 5x9 m. y 4 m. de altura[5]. Construido en ladrillo cara vista destaca el tratamiento estilizado de sus huecos apuntados que recuerdan a un neomedievalismo, y la estructura en cerchas de madera que sostiene la cubierta a dos aguas.

En la la Plana de Utiel- Requena, zona interior de la provincia, es el cultivo de la vid el que marca la economía de la zona. El edificio residencial de las actuales bodegas Torre Oria[6], obra de José Donderis (Pérez Camps, 2000: 172) reviste su fachada con la colorida cerámica de gres porcelánico fabricado por Nolla en Meliana.

La arquitectura modernista es la que practica Manuel Cortés en el Asilo de ancianos de Sueca a las órdenes del arquitecto Buenaventura Ferrando. Un trabajo en ladrillo con aparejos arpados que repite en 1938 en la chimenea del Tancat de la Baldovina a orillas de la Albufera, dedicada al arroz.

La necesidad de un cajón donde transportar los productos agrícolas hasta su destino con el máximo de calidad dio lugar al nacimiento de una industria maderera, como la serrería, que luego fue bodegas Garrigós, que se encuentra en Valencia y que ha sido parcialmente reutilizada como oficinas y entrada a un particular residencial en la calle que precisamente toma el nombre de la industria.

La salida al exterior de la fruta obliga a unas infraestructuras de comunicaciones. Es por ello que algunos de los antiguos puentes son sustituidos por otros que atrapan la modernidad en cuanto al diseño y materialidad. Es el caso de la red de puentes sobre el rio Júcar de las comarcas de la Ribera. Una de las imágenes de referencia de Alcira es el llamado "puente de hierro" (Figura 9) que sustituyó al de San Gregorio del siglo XIII. Proyectado por el ingeniero de caminos Fausto Elio[7] fue finalizado e inaugurado en 1917. Se trata de un puente de un solo tramo de 72 m. de luz cuya plataforma está sujeta por dos arcos tirantes paralelos de 8,90 m de altura, separados seis metros. La estructura, ejecutada por la empresa La Maquinista Valenciana, queda reforzada por cruces metálicas roblonadas.

Otro de los puentes que favorece las comunicaciones, esta vez por vía férrea, es el del tramo Alzira-Carcaixent. Se trata de dos puentes parecidos construido el primero en 1909 en sustitución de uno de madera, que hubo que replicar en 1926 a causa del desdoblamiento de la vía, construyéndose a un nivel ligeramente superior. Fue realizado por La Maquinista Terrestre y Marítima de Barcelona. El puente salva una luz de 69 metros con dos vigas Pratt de 8 m. de altura, trabadas superiormente con cruces de san Andrés de disposición Warren. Otra de las diferencias es el dintel frontal presentando el primero una viga horizontal reforzada con escuadras laminadas mientras que el segundo se cierra por medio de ligeros tirantes. También la anterior empresa catalana[8] actuó como empresa adjudicataria de la construcción en el puente de Gavarda inaugurado en 1917 y proyectado por el ingeniero Enrique Tamarit realizándose bajo la dirección y promoción del Ministerio de Obras Públicas sobre el Camino Real de Madrid. La viga Bow-String, de 70 m de luz, es uno de los cinco tramos metálicos que constituyen el puente de 137 metros de longitud.

La primera Estación de Ferrocarril que tuvo la ciudad de Valencia fue construida en el año 1851 y llevaba por nombre Estación del Norte. La Estación actual, obra del arquitecto Demetrio Ribes, se inauguró en 1917, aunque su construcción comenzó en 1906, tras las transformaciones urbanísticas de finales del siglo XIX. El cuerpo principal de la estación tiene forma de C, que cierra las vías y constituye la fachada principal. El cuerpo principal consta de dos plantas, sobre las que sobresalen tres cuerpos torreados, dos laterales y uno central, en el que se pensó inicialmente en construir el acceso. La fachada de la Estación del Norte se caracteriza por sus motivos vegetales (naranjas, flores de azahar…) en material cerámico, inspirados en la agricultura valenciana. Destacan también las cuatro

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 953-962 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

barras rojas sobre fondo oro del escudo valenciano, así como las cerámicas vidriadas y el trencadís. Además presenta estrellas de cinco puntas que era el emblema de la Compañía de Ferrocarriles del Norte.

El ferrocarril de vía estrecha cuenta con el edificio de la estación de Carlet (Figura 10), obra de Francisco Mora Berenguer, construido en 1925, como reza en sendos paneles de cerámica vidriada en blanco y azul. De ladrillo rojo en dos tonalidades, juega con este colorido en cada cuerpo del edificio, en forma de bandas de color claro y oscuro en toda la planta baja, incluida la parte inferior del aterrazado del primer piso, en color uniforme el resto de cuerpos. Con una lectura diferente de los cuerpos que forman el conjunto en cada una de sus fachadas, la recayente a la ciudad mantiene la torre retranqueada, que se alinea con el cuerpo principal en la recayente al andén distinguiéndose esta por la tonalidad más clara del ladrillo. Tres arcadas de medio punto dan acceso al andén con decoración cerámica en el espacio entre arquerías. La torre, que supera en altura a la primera planta del cuerpo principal aparece almenada con ventanales arabizantes, enmarcados enladrillo más oscuro, y relleno el espacio apuntado con cerámica Nolla.

También los Tinglados del Puerto de Valencia tienen un modernismo de tintes vieneses (Figura 11). Con un proyecto de 1895 impulsado por el ingeniero Federico G. de Membrillera, no fue hasta 1911 que comenzaron las obras por J. M.ª Fuster Tomás y Víctor Gosálvez. Según María Mestre (2007), la composición y diseño de las naves se acercan mucho al lenguaje vienés en cuanto a la superposición de la decoración sobre un muro homogéneo y liso, el ritmo de tres de las ventanas y huecos, la superposición de elementos escultóricos simbólicos, que se personalizan al contexto valenciano donde se sitúan los tinglados: los ornamentos simbólicos de este edificio hacen referencia al tema del mar y a la navegación. Además, los Tinglados tienen franjas horizontales de decoración cerámica colorista con temas típicamente valencianos como las naranjas, las uvas y otros frutos.

La fábrica de Abonos de José Campos Crespo surte de fertilizante a las tierras de cultivo. Obra de Demetrio Ribes, este ensaya en la fachada de la nave de 1913 las ventanas alargadas que después utilizará en la estación del Norte de Valencia, aunque en este caso lo hace de forma escalonada, siguiendo el hastial. Sobre las ventanas cerámica de azulejo con motivos geométricos y flores (Figura 12). En la cúspide y base de los remates de las pilastras motivos escultóricos que mezclan las hojas de acanto con la forma más básica de lo que sería una flor, que son círculos, con lo que mezcla el estilo art decó con sezesion vienesa.

3. CONCLUSIONES

La localización de la mayor parte de las obras modernistas de la provincia se encuentra en pequeñas localidades, no solo en las grandes ciudades, sobre todo, en la comarca de la Ribera, donde el cultivo de la naranja y el arroz son primordiales, gracias a las condiciones del terreno junto al río Xúquer. Mercados y almacenes son los máximos exponentes de un modernismo que se extiende en el tiempo hasta la década de los treinta del siglo XX, aunque la necesidad de comunicaciones impulsa las infraestructuras como puentes y estaciones de ferrocarril.

Las corrientes utilizadas por los arquitectos valencianos se basan en el Art Nouveau y la Sezesion vienesa y los neo estilos por lo que se confiere en general un estilo eclecticista.

Los materiales utilizados son una mezcla del tradicional ladrillo y piedra con estructura metálica, destacando la azulejería vidriada, con numerosos ejemplos de cerámica procedente de la famosa fábrica La Ceramo de Benicalap, y también la cerámica Nolla de Meliana.

NOTAS

1—Existen chimeneas parecidas en Záncara (C. Real), Albaida (Valencia) y Alcoy (Alicante)

2—También llamado almacén de Ballester

3—Emilio Gascó, primer propietario del edificio

4—Matadero del Grao o del Cabanyal, de arquitecto desconocido

5—http://www.dival.es/sala-prensa/content/l-horta-recibira-403942-euros-de-la-diputacion-para-restaurar-16-inmuebles

6—Derramador de Requena

7—de la División Hidrológica del Júcar

8—La Maquinista Terrestre y Marítima de Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Cerni, V. (1987). "La época del Modernismo 1900-1915". En Historia del Arte Valenciano, Vol. 5, Valencia: Biblioteca Valenciana.

Besó Ros, A. (2009). "Els Horts de taronjers. Arquitectura i paisatje". Universitat de Valéncia. Tesis doctoral

Coll Conesa, J. (2009). "Azulejería del siglo XX" en La Cerámica Valenciana cap. 19. Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica

De Soto Arándiga, C. (2014). "Arquitectos Valencianos - Vertiente Ornamental: Luis Ferreres Soler".

López Patiño, G. (2013). "Chimeneas industriales de fábrica de ladrillo en el Levante y Sureste español. Influencia sobre otros territorios. Estudio y análisis de las tipologías constructivas" [Tesis doctoral]. Editorial Universitat Politècnica de València. doi:10.4995/Thesis/10251/33181

Mestre Martí, M. (2007) "La Arquitectura del Modernismo Valenciano en relación con el Jugendstil Vienés. 1898-1918. Paralelismos y Conexiones". UPV, Tecnische Universität Wien. Tesis doctoral

Pérez Camps, J. "La evolución de la azulejería valenciana entre 1860 y 1936", en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 171-181.

Taberner Pastor, F. (2007) "Guía de arquitectura de Valencia". Valencia: CTAV

TARRAGONA TAMBIÉN ES MODERNISTA

TARRAGONA IS ALSO ART NOUVEAU

Josep Maria Buqueras Bach

Josep Maria Buqueras Bach, Arquitecto Técnico, buqueras@tinet.org

RESUMEN

Tarragona dispone de un patrimonio modernista bastante desconocido, ya que el peso histórico de la Tarragona romana es muy fuerte, que nos ha hecho creer que la ciudad se resume en las esencias del pasado. El inventario modernista de Tarragona tiene 55 referencias: 31 edificios, 16 elementos de edificios y 8 bienes mueble. Hay proyectos de los arquitectos Josep Maria Jujol, Josep Maria Pujol de Barberà, Ramon Salas i Ricomà, Pau Monguió Segura, Bernardí Martorell, entre otros. También dispone de una obra de Antoni Gaudí y otra de Lluís Domènech i Montaner. La historia es un legado, la actualidad es nuestra vida. Pasado y presente se entrelazan con la ciudad dándoles vitalidad, que empuja el futuro. El Modernismo es, sin duda, parte de Tarragona, porque Tarragona también es modernista.

Palabras clave: Inventario, edificios, elementos, bienes muebles

ABSTRACT

Tarragona has got many good qualities which make it a wonderful city: its location by the sea, its mild weather, its Roman ruins and archaeological remains, its Art Nouveau (Catalan Modernism heritage). The Modernist Heritage Inventory was recently approved, in July 2011, by the "City advisory council on strategies of Modernism in Tarragona". It consists of 31 buildings, 16 elements in the buildings and 8 furniture pieces. These projects are made by architects such as Josep Mª Jujol Gibert, Josep Mª Pujol de Barberà, Ramon Salas i Ricomà, Pau Monguió Segura i Bernardí Martorell. The history is our legacy and the present time is our life. Past and present are intertwined in Tarragona, providing it with vitality which pushes towards the future. Art Nouveau is certainly part of Tarragona. Tarragona is also Art Nouveau.

keywords: Inventory, buildings, elements, property estate

1. INTRODUCCIÓN

Después de tres sesiones de trabajo, una comisión técnica formada por los arquitectos Josep Bertran (1), Jaume Costa (2), Josep Llop (3) y Agustí Pujol (2), el historiador Josep Maria Jujol (2) y el arquitecto técnico Josep Maria Buqueras (2) y por encargo del "Consejo de participación de asesoramiento del municipio sobre estrategias en materia de Modernismo", propuso el inventario modernista que fue aprobado el 3 de julio de 2012.

La Tarragona romana "s'homenjatot", se lo come todo. Dos mil años esconden el patrimonio modernista de la ciudad. Hay quien ha dicho y escrito que "El Modernismo también es sinónimo de Tarragona.

2. DESARROLLO DEL CONTENIDO

Por orden cronológico, los modernistas tarraconenses son:

2.1 EDIFICIOS

1897. Iglesia y convento de los Padres Carmelitas. Pau Monguió Segura. c/ Assalt 1. Edificio singular neogótico, construido con piedra de llisós. Fachada con pináculos, capiteles y la aguja convertida en campanario. Todo el

conjunto nos recuerda el pensamiento de Violet-le-Duc, con elementos decorativos del Dictionnaire Raisonné. Tiene el renombre de la "Punxa".

1892. Rectorado de Universidad Rovira i Virgili. Josep Maria Pujol de Barberà. c/ Escorxador. La fachada es la combinación de fábrica de bloques de arcilla endurecido al fuego y mazonería con ventanales alargados. En la parte intermedia las ventanas, agrupadas de tres en tres y las bóvedas de totxo y de piedra de sillar. La cubierta es a dos aguas y el coronamiento es con forma de escala muy típico de las naves industriales de finales de siglo XIX. Antes fue un matadero. Desde 1986 hasta finales de la década de los 90 fue sede, sucesivamente, del TED□A y del CAU.

1906. Casa Josep Mas. Josep Maria Pujol de Barberà. Rambla Nova 31. Edificio entre medianeras con bajos comerciales y cuatro plantas altas. Las oberturas de los pisos están adornadas con vierteaguas decorados con motivos florales. Los balcones están dispuestos académicamente, con elementos decorativos modernistas. Destaca el uso de la piedra escuadrada, la buena calidad constructiva y cierta contención decorativa.

1907. Casa Salas. Ramon Salas i Ricomà. Rambla Nova 25. Edificio totalmente en piedra natural labrada y escuadrada. Sillares acolchados y balcones con vierteaguas con motivos vegetales. A destacar la tribuna barroca esquinera pentagonal en el principal y su coronación imaginativa y profusamente decorada, que le dan un aspecto palaciego urbano, de tipo gótico veneciano. Cabe hacer mención también del cancel, el dintel y la imposta platerescos, la piedra en relieve a lo largo de la fachada , hierro forjado modernista en los balcones y crestería también modernista. En la fachada se observan elementos procedentes de la estética neogótica. Usa códigos con elementos historicistas y medievalistas.

1908. Teatro Metropol. Josep Maria Jujol Gibert. Rambla Nova 46. Jujol realizó una decoración totalmente simbólica, ya que todo el espacio recuerda un barco, con sus barandillas, colores y elementos metafóricos. El escenario y la sala son la Nave de la Iglesia, que navega luchando contra las olas del mar de la vida. El pasillo de acceso, cubierto de bóvedas invertidas y retorcidas, sujetas por fajas metálicas, recuerda la superficie del mar en movimiento. Los pavimentos se realizaron con mosaico hidráulico. El arquitecto Josep Llinàs hizo un proyecto de restauración el año 1995, mereciendo un premio del FAD.

1908. Antiguo Hotel Continental. Josep Maria Pujol de Barberà. c/ Apodaca 30. El Gran Hotel Continental hasta finales de los años 20, fue el más celebrado en la ciudad, con servicios de gran lujo como café-restaurante, comedores de primera y segunda clase, salones decorados por pintores de prestigio, salones de lectura y de visita, cincuenta habitaciones y cámara oscura para los fotógrafos. Los balcones calados y trabajados en piedra artificial, se componen de motivos florales. Los dinteles de todas las ventanas se adornaron con molduras de aspecto ecléctico. Las barandas de los balcones tienen elementos florales y con coup de fouet que se concentra en las vistosas molduras de piedra artificial de los balcones y de los dinteles de las ventanas.

1910. Talleres Grau. Josep Maria Pujol de Barberà. Via Augusta 6. Edificio industrial singular. A destacar el coronamiento con decoraciones ondulantes propias de la época modernista.

1910. Casa Ripoll. Josep Maria Pujol de Barberà. Paseo Sant Antoni 15. La fachada está decorada con esgrafiados, especialmente los vierteaguas y la utilización de cerámica vidriada. La parte más espectacular está en la fachada sur, que mantiene, la tribuna, el coronamiento curvilíneo trabajado con quebradizo y la torre de ocho lados, que finaliza con una cúpula cónica que incluye cuatro buhardillas, cuatro ojos de buey a media altura y acabados de quebradizo azul. Las soluciones con los esgrafiados y con los elementos cur-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 963-972 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 1.Rectorado de la Universidad Rovira i Virgili.

vos son modernistas.

1910. Casa Joan Busquets. Francesc Barba Masip i Josep Maria Pujol Barberà. c/ La Unió, 14. El arquitecto Josep Maria Pujol añadió la tribuna de hierro de tipología modernista con decoraciones históricas y transformó as decoraciones de los balcones de la fachada principal.

1911-1915. Mercado Municipal. Josep Maria Pujol de Barberà. Plaça de Corsini 9. La planta es de cruz latina inscrita en un rectángulo, con una sola planta y la cubierta es una bóveda de cruz. Los motivos decorativos exteriores, la forja y la ferrería son modernistas inspirados en las soluciones wagnerianas, estacando la solución para las cubiertas y las columnas de hierro y la decoración de la cubierta. Hay pilastras adosadas con capiteles jónicos, debajo de los cuales hay una serie de guirnaldas clasicistas. Hay elementos historicistas en las cornisas.

1913. Quinta de Sant Rafael. Juli Maria Fossas Martínez. Parc Rafael Puig i Valls, s/n. Vivienda unifamiliar aislada. Las dos cúpulas están revestidas de cerámica de color y es rica en la crestería del edificio. La torre situada al norte está rematada por una cúpula de escamas cerámicas blancas y azules que forma aristas de rincón de claustro. La torre octogonal de cuatro plantas recuerda a las torres medievales, pero la decoración es propia del modernismo. Hay flores dispuestas en las rejas, guirnaldas en las ventanas, hierro forjado en las barandillas y la cerámica existente, todo con el estilo propio de la Sezession.

1913. Mas d´En Sordé. Josep Maria Pujol de Barberà. Ctra. del Catllar, km 4. Masía situada en zona rural, rematada por una cúpula de planta cuadrada, revestida de cerámica blanca y de color verde. Esta cúpula tuvo cuatro óculos y la parte que corresponde al tambor interior de la cúpula tiene esgrafiados, alguno son florales. Hay columnas de estilo jónico y una galería porticada con arcos de medio punto. Todo recuerda a la villa palatina barroca, con una estructura radial que se desarrolla a partir de un espacio central cubierto por una espectacular cúpula.

1914. Casa Ximenis. Josep Maria Jujol Gibert. Via del Imperi Romà 17. Edificio entre medianeras, con fachada asimétrica formada por planta baja, dos pisos y torreta con ventana y balcón. En la primera planta hay ventanas que enlazan con el balcón, todo con un lenguaje modernista. La ornamentación es a base de esgrafiados, forja y cerrajería. Hay un balcón corrido, en el extremo del cual se contemplan unos asientos, a la manera de galanteadores antiguos realizados con el mismo material férreo. El simbolismo de los esgrafiados es una exaltación a la Virgen, ya que se trataba de la casa propiedad del canónigo Pau Ximenis. El año 1989 se rehabilitó y se recuperaron los vistosos esgrafiados con dibujos de hojas, frutas y flores, guirnaldas y formas geométricas decorativas.

1914. Casa Musolas. Josep Maria Pujol de Barberà. Rambla Nova 88. Edificio entre medianeras con fachadas a la Rambla Nova y a la calle Canyelles, compuesto de cinco plantas. Hay una tribuna vidriada en las plantas primera y segunda. Los bajos son de piedra ochavada y en el remate hay una cornisa con baranda balaustrada de piedra. El interés de la construcción radica en la fachada.

1914. Casa Rabadà. Alfons Barba Miracle. Ranbla Nova 90. Edificio entre medianeras con bajos y dos plantas altas. Fachada asimétrica con ornamentación propia de la arquitectura de vanguardia europea, con detalles academicistas en la puerta de acceso, con co-

lumnas de volutas de orden jónico y capiteles. Hay ventanas trigeminadas. La decoración de la fachada tiene aspecto déco y raíces secesionistas.

1916. Casa Porta Mercadé. Josep Maria Pujol de Barberà. Plaça de Corsini 5. Edificio plurifamiliar entre medianeras, con los bajos de piedra ochavada y con los pisos con premódulos. Balcones ondulantes y filigranas de hierro jujolianos, con barandas tubulares y azulejo catalán antiguo. Hay orlas granuladas que enmarcan las oberturas y una con guirnaldas. Otros moldes son la hoja de viña sobre cada dintel y en la parte superior de la fachada con la fecha de la construcción. Fue la primera casa de la ciudad que se construyó utilizando vigas de cemento armado.

1917. Cooperativa Obrera Tarraconense. Josep Maria Pujol de Barberà. c/ Fortuny 14. Edificio modernista proyectado el año 1917 y finalizado el 1932, suprimiéndose algunos elementos modernistas, substituidos por un lenguaje más austero y propio del Noucentisme. Tiene fachadas a las calles Fortuny y Reding, en su chaflán y a cada lado, hay una pilastra de piedra con decoraciones cerámicas, un escudo de Cataluña y otro de Tarragona, y en la zona central, una cartela con la fecha de la fundación : "Fundada en 1904".

1918. Obras Públicas del Estado. Ingeniero Josep Cabestany. Plaça dels Carros 2. Edificio tardomodernista de dos plantas. Los arcos de las puertas de la planta baja son festoneados y los ventanales de la primera planta tienen elementos goticistas. En el remate hay un frontón con el escudo de las obras públicas con motivos medievales. Toda la fachada está ornamentada con un estilo neogótico de principios de siglo XX.

1920. Edificio Prat de la Riba, 19. Edificio con bajos comerciales y dos plantas. Destaca la solución del coronamiento sinuoso de barandillas ovales de hierro forjado y óculos. El interés radica en la decoración y el remate de la fachada de estilos modernistas.

1920. Mas d'En Bonet. Alfons Barba Miracle. Ctra. de Lleida, s/n. Vivienda unifamiliar aislada que se compone de diversos cuerpos dispuestos ortogonalmente y ligados a la planta baja por unos pórticos en forma de segmentos de circunferencia, las columnas de las cuales soportan el forjado de las terrazas que se generan en la primera planta. En el cuerpo principal de la planta baja se forman galerías a partir de unas ventanas con coronas heráldicas, en las cuales la central es más grande. Todas las fachadas presentan elementos de decoración como esgrafiados que reproducen paramentos isódomos.

1920. Antigua Escuela Pax. Mas Mallol. Francesc de Paula Morera Gatell. c/. Josep M. Casas de Muller, 11. Masía con tres cuerpos rectangulares de tres pisos y tejado de tres vertientes conectadas a una torre central de planta rectangular. La fachada oeste tiene una pequeña tribuna y se remata con una especie de frontón escalonado revestido de baldosas de color amarillo y conserva una hidria. La fachada sudoeste es la más espectacular con una glorieta semicircular que sirvió para construir una terraza que tiene una baranda de piedra con balaustres sobre seis columnas helicoidales de obra vista. El elemento ornamental más característico es un esgrafiado en forma de orla ondulante. Los esgrafiados se encuentran tanto en las paredes como por encima de los arcos de medio punto y neomudéjares.

1921. Casa Bofarull. Josep Maria Pujol de Barberà. Rambla Nova 37. Un edificio entre medianeras con fachadas a la Rambla y la calle Sant Agustí, con bajos comerciales, tres plantas y un ático. Todas las plantas están enmarcadas por cuatro grandes pseudo-pilares, rematados por unos medallones ovalados, capiteles dóricos de resabio noucentista y una pareja de ménsulas, que dividen la fachada verticalmente en tres crujías. Hay una tribuna central vidriada que ocupa dos plantas. Apuesta por un lenguaje derivado del modernismo vienés y con la obra de Otto Wagner, utilizando los recursos artísticos que le ofrecía la Sezession, tan geométrica y refinada.

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 963-972 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 2. Mausoleo del Rey Jaime I de Domènech i Montaner.

1922. Colegio de Las Teresianas. Bernardí Martorell Puig. Rambla Nova 79-91. Edificio aislado que tiene un semisubterráneo , planta baja y tres plantas altas. La fachada principal tiene tres cuerpos bien definidos y ligados: en el central hay un pórtico ligeramente desplazado que incluye la planta baja con tres arcos parabólicos. En las esquinas hay unas pseudo-torres que están rematadas con aristas superiores de ladrillo verde y finalizan con una especie de jarra grecoromana. El vestíbulo tiene unas columnas con un claro estilo gaudiniano. Destaca la mazonería aplantillada de los paramentos con recursos formales inspirados en el mudéjar.

1923. Casa Francesc Icart. Casa Boxó Francesc Barba Masip i Josep Maria Pujol de Barberà. Rambla Nova 41. Edificio plurifamiliar entre medianeras que utiliza unas formas muy académicas. Bajos comerciales y cuatro plantas de viviendas/despachos. Tribuna vidriada con un lenguaje modernista de carácter neomedieval. Planta baja rematada con piedra de llisós. En la primera planta los cuatro balcones están decorados con motivos florales.

1925. Casa Josep Icart Bargalló. Josep Maria Pujol de Barberà. c/ Estanislau Figueras 36. Edificio entre medianeras, que tiene bajos comerciales y tres plantas altas, ocupando un rectángulo. En la planta principal hay una tribuna de fábrica con detalles florales.. El lenguaje estilístico utilizado nos enseña las últimas cualidades del Modernismo enraizado con fórmulas medievalizantes en los capiteles.

1925. Casa Lluís Gustems. Casa Basora. Josep Maria Pujol de Barberà. c/ Governador González 41. Casa entre medianeras con bajos comerciales y dos plantas de viviendas. Hay tres cuerpos verticales, coronados con frontones historicistas, hay que destacar los cuerpos laterales y la planta noble con tribuna ventanada y capiteles de inspiración oriental. La cornisa del edificio tiene esgrafiados y hay una tribuna triperforada.

1927. Casa Doctor Aleu. Josep Maria Pujol de Barberà. Rambla Nova 97-99. Edificio entre medianeras con bajos comerciales y tres plantas más. En la planta principal hay un balcón seguido de cuatro puertas coronadas con arcos de medio punto. Debajo de la barandilla hay unos modillones, que culminan en unos pilares que la refuerzan y que terminan como si fueran capiteles jónicos embellecidos por un espumillón de estilo noucentista. El lenguaje utilizado es bastante modernista con la suma de elementos medievales y de formas inspiradas en la arquitectura clásica. Los elementos más modernistas son la curvatura de la reja de hierro de los balcones del piso principal y del coronamiento, los dinteles de puerta principal y de puertas de los balcones del primer piso y la ornamentación geométrica de tipo Sezession del segundo piso.

1928. Torre de Pilar Fonts. Pau Monguió Segura. Via Augusta 32. Edificio aislado con fachadas a tres calles: Vía Augusta i las calles Huyà y Zaragoza. Destaca la decoración geométrica de la fachada con esgrafiados de azul intenso. Hay unos magníficos esgrafiados en blanco y azul. La geometrización de los volúmenes indica el inicio de la transición hacia el Noucentismo y el Racionalismo.

Figura 3. Casa Salas.

1929. Villa Argentina. Mas Tous. Alfonso Barba Miracle. Camí de l'Oliva, s/n. Hay una torre con planta octogonal que es el elemento más singular y está rematada por un tejado/cúpula forrado con trencadís cerámico formando un mosaico de colores muy vivos, que dispone de agujeros para la ventilación. Tiene un jardín con las características de una residencia veraniega: porches, bancos, arboledas, fuentes, etc. Destaca la aguja que da carácter a esta vivienda y le identifica. Es un ejemplo de arquitectura rural/residencial.

1930. Edificio Cristóbal Colon, 8. Edificio entre medianas con bajos comerciales y tres plantas de vivienda. En las decoraciones del vierteaguas hay los últimos vestigios del Modernismo. El hierro de los balcones tiene un especial interés decorativo. Los bajos son de piedra tallada en ángulo recto. El remate de la casa tiene un antepecho.

¿? Capilla del Mas Sanromà. Josep Maria Pujol de Barberà. Travesia del Pi. Capilla neogótica de planta rectangular con fachada de piedra y obra vista pródigamente decorada y cubierta con tejas cerámicas esmaltadas. La fachada tiene un tímpano semicircular, se remata con un campanario y una cruz.

2.2 ELEMENTOS DE EDIFICIOS

1880-1884. Altar y ostensorio de la Capilla del Sagrado Corazón. Antoni Gaudí Cornet. Méndez Núñez 14. El manifestador (1879) es de madera sobredorada, de enormes proporciones y está apoyada sobre una columna marmórea y el altar (1880) con la gruesa mesa y un frontal formado por tres espacios cuadrados que alojan bustos angelicales. Gaudí también proyectó unos sitiales que desaparecieron al igual que la primitiva imagen de la Virgen, el sagrario y el manifestador con los estragos de la Guerra Civil. Hay también un coro y un camarín donde, en el tambor de la bóveda, se pueden observar arcos catenarios gaudinianos rodeando los repertorios pictóricos.

1900-1903. Fábrica Chartreuse. Escuela Oficial de idiomas. Pau Monguió Segura i Josep Maria Pujol. c/ Smith 51. La antigua fábrica de licores Chartreuse tiene cuatro fachadas y la disposición actual es fruto de diversas remodelaciones. Un incendio el año 1893 provocó una reforma en 1896 que realizó Pau Monguió, diseñando una nueva armadura, a base de una estructura metálica de cuchillos, y dispuso la cerámica y la zona de madera de la cubierta, que fue modificada posteriormente por Josep Maria Pujol el año 1907. Edificio con bajos y dos plantas altas utilizando elementos formales propios del Modernismo. En la fachada se aprecian perfectamente dos lenguajes: 1. De carácter académico con arcos de medio punto y 2. Neomudéjar, con el uso de ladrillo y de la cerámica, con una cierta investigación de movimiento al desplazar los ojos de buey superiores. La cubierta es a dos aguas, con una torre cuadrada en el ángulo izquierda, con una franja de baldosas de Valencia que definen el inicio de la torre y rematada por una cubierta a cuatro vertientes y con relojes. Los elementos estructurales son de hierro fundido y hierro colado, que significaron toda una revolución en el mundo industrial. A finales de la década de los 90 pasó a ser propiedad de la Generalitat y desde 2004 es propiedad del Ayuntamiento, ubicándose la Escuela Oficial de Idiomas (2013).

1908-1926. Capilla del Sagrado Corazón . Convento Germanas Oblatas. Josep Maria Jujol Gibert. Portal del Carro 13. Esta capilla tiene detalles propios del repertorio estático de Jujol. Dispone de toda una serie de elementos decorativos muy simples y poco cargados. Hacia los años cincuenta se pintaron

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 963-972 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 4. Detalle del Teatro Metropol (vista desde el jardín), de Josep María Jujol.

las cenefas doradas que engalanan las paredes y las ventanas de esta estancia dedicada al culto, que fueron restauradas. De esta nave sobresalen las molduras de las ventanas y un peculiar techo, que conforman la parte más innovadora del conjunto.

1910. Casa Ripoll. Josep Maria Pujol de Barberà. Paseo Sant Antoni 17. Hay tres plantas y la simetría de la fachada queda rota con la disposición de ventanas con una sola obertura, geminadas i tripartidas. Todas disponen de una pequeña baranda a modo de balconcillos, como ventaneras. Tiene reminiscencias de la Sezession vienesa. La fachada está muy decorada, especialmente los vierteaguas y la cornisa superior con esgrafiados. En el coronamiento hay unas fajas estilizadas verticales que sostienen un friso donde también hay unos esgrafiados.

1918-1919. Camarín iglesia de los Padres Carmelitas. Josep Maria Jujol Gibert. c/ Assalt 11. En enero de 1918 se supo que Jujol había ganado el concurso para proyectar un camarín dedicado a la Virgen del Carmen. Esta sala jujoliana de planta octogonal fue muy popular. Actualmente sólo queda la estructura y la cúpula exterior. La linterna del camarín está sostenida por finas columnas que acaban en arcos apuntados y pináculos, rodeada por un banco y una sofisticada coronación de aguja de trencadís y pararrayos**.**

1920. Edificio Vía Augusta 21. Edificio residencial y comercial. La fachada tiene cinco ejes verticales definidos por las oberturas de los balcones, bastante académicas, a excepción de la parte central de la tribuna, que descansa sobre unas ménsulas de proporciones considerables. En el remate hay una serie de balaustres. Casa con un claro resabio neomedieval sobre todo en el diseño de los capiteles, así como en el balconaje que sostiene**.**

1921-1923. Reloj del puerto. Ingeniero Francisco Gómez de Membrillera. Muelle de Levante. La Junta de Obras del Puerto solicitó en 1921 la colocación de un reloj. Según la normativa portuaria tenía que estar a 12 metros de altura sobre el nivel del muelle y no tener materiales reflejantes (tres esferas de cobre). En la parte superior destaca la finalización de forja recordando formas estilísticas modernistas. La base es cuadrada de piedra de *llisós.*

1922-1930. Casa Frederic Anguera. Josep Maria Pujol de Barberà. Avda. Prat de la Riba 15. Edificio comercial y residencial que consta de bajos comerciales y tres plantas de viviendas. Las puertas balconeras de las dos primeras plantas tienen montantes de columnas adosadas a la pared, de estilo toscano y están aplacadas con motivo vegetal repetitivo. La última planta tiene un balcón corrido y en el remate superior hay cinco bolas azules dibujadas por Pujol. Hay que destacar la decoración de tipo historicista, con pilastras estriadas y capitel corintio. La decoración de la fachada es ecléctica y dispone de dibujos claramente modernistas.

1922. Casa Mariano Ollé, Josep Maria Pujol de Barberà. Plaça de Corsini 7. Edificio plurifamiliar entre medianeras que se desarrolla

Figura 5. Detalle de la fachada del Mercado Municipal.

con bajos comerciales y tres plantas altas. Toda la fachada es de piedra ochavada/labrada. Los tres balconajes tienen una disposición académica. El tratamiento de la piedra y sobre todo el diseño de las barandillas balconeras le da un aire bastante modernista, con los forjados azulados.

1924. Casa Atanasi Ranas, Josep Maria Pujol de Barberaà. c/ Cristòfor Colom 20. Con la ornamentación y la medida que se da a los balcones, ménsulas y oberturas, se estable una ordenación jerárquica en el edificio. La planta noble tiene tribuna cerrada decorada con seis columnas jónicas, dos adosadas, y balconaje curvilíneo. A destacar el uso de vierteaguas y elementos decorativos de carácter historicista, que con la disposición armónica de toda la fachada, le dan ciertas características modernistas.

1925. Casa José Morera. Magí Tomás Secall. Rambla Nova 14. Casa entre medianeras con bajos comerciales, entreplanta y tres plantas. El revoco de la fachada con decoraciones de aspecto modernista y historicista es posterior. En los bajos tenemos piedra ochavada. El remate del edificio viene reflejado por un frontón semicircular de aspecto modernista decorado con motivos vegetales.

1925. Casa Antoni Albareda. Josep Maria Pujol de Barberà. c/ Reding 40. Edificio y almacén entre medianeras que en el diseño y ordenación de la fachada se puede contemplar las dos fases constructivas: la primera con los bajos y la segunda con las viviendas. A destacar la colocación de pilastras estriadas con capiteles corintios al lado de las oberturas y en los laterales hay una pareja de pilastras. Los vierteaguas tienen aspecto historicista. Se caracteriza por la monumentalidad de su fachada y por unos elementos decorativos comunes (barandas, coronación y dinteles de las puertas) que le marcan características modernistas.

1926. Capilla de Sant Francesc. Josep Maria Jujol. Rambla Vella 28. Esta capilla, en el interior de la iglesia de Sant Francesc, ocupa un espacio de 6 metros de altura, 4 de anchura y 5,5 de profundidad, está coronada por un arco de crucería y decorada con pinturas y esgrafiados diseñados por Jujol. Hay una lámpara de hierro forjado jujoliano y diversos elementos propios del imaginario de Jujol: aves y estrellas. Hay pintadas unas cintas que serpenteando se cuelan por los cuatro nervios. Los muros que sostienen este arco están decorados con guirnaldas. Hojas metálicas, a modo de pétalos florales, enmarcan las lámparas.

1926. Casa Linderman. Casa Cobos. Francesc Monravà Soler. Rambla Nova 95. Edificio de oficinas sindicales de planta baja y tres plantas altas. Hay almenas en la parte central con la coronación ornamentada con guirnaldas y rematada con un balconaje con balaustres. Hay seis pilastras de orden gigante con capitel jónico. La tribuna y la coronación son los elementos más modernistas. Durante el franquismo estuvo ocupado por los sindicatos verticales y estos últimos años por CC.OO., UGT, USO y también actualmente hay oficinas de la patronal.

1928. Cámara de Comercio, Industria y Navegación. Casa Joan Escorsa. Antoni Pujol Sevil. Avda. Pau Casals 17. Edificio aislado de planta irregular y trapezoidal, dispone de semisótano, planta baja, tres plantas y tiene una torre circular coronada por una cúpula, cubierta de pizarra y rematada con una veleta de hierro forjado. Hay dos tribunas, una por planta, y en el tercer piso hay un balcón. Los balcones tienen jarrones, en la zona del atrio hay cráteres estilizados con los huecos enmarcados por pilastras pseudoperípteras de orden jónico. En el remate hay una cornisa soportada por ménsulas con animales fantásticos afrontados. Edificio de estilo ecléctico con predomi-

Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo | CIMAM 2016 | año 2016 | 963-972 | isbn: 978-84-16325-26-9 |

Figura 6. Colegio de las Teresianas.

nio de lenguaje clasicista, con la incorporación de elementos modernistas: corona, barandilla y contorno de la torre.

1930. Casa Rosell. Francesc de Paula Morera Gatell. Rambla Nova 2. Tiene tres fachadas y una medianera. Piedra en toda la fachada. Edificio representativo barroco pero con un cierto anacronismo en el uso de lenguaje arquitectónico, con una torre cilíndrica esquinera rematada con un mirador y una cúpula brunelesquiana recubierta de pizarra con nervios anchos y colocada sobre un tambor. Hay un balconaje seguido con balaustrada y una tribuna. A destacar la claridad compositiva y los materiales utilizados, llisós y premòdols. La torre con su cúpula y el mirador, junto con el diseño de la forja y los elementos florales son los rasgos más modernistas.

2.3 BIENES MUEBLES

1889-1891. Barandilla del Balcón del Mediterráneo. Ramón Salas i Ricomà. Rambla Nova. El Balcón del Mediterráneo fue bautizado de esta manera por el presidente la Primera República Española, Emilio Castelar, cuando visitó Tarragona en setiembre de 1863. El año 1890 se abrió el primer tramo de la barandilla mixta de hierro forjado fundido sobre una base de piedra trabajada.

1906-1924. Mausoleu del Rey Jaume I. Lluís Domènech i Montaner. Plaça de la Font 1. En agosto de 1906 la Comisión de Monumentos de Tarragona encargó a Lluís Domènech i Montaner el proyecto para instalar los restos mortales del rey Jaume I. Domènech usó la simbología de una nave, esculpida en piedra, bella y lujosa, de pórfido y adornada con mosaicos. La tumba está guiada por dos esculturas: a popa, un ángel, y a proa, una figura femenina. Encima del féretro hay un dosel soportado por ocho columnas cilíndricas rematadas por pináculos. Hay un espléndido repertorio escultórico y el uso de mosaicos con los escudos, las leyendas y las heráldicas del conquistador.

1922. Ostensorio de la Catedral. Bernardí Marorell Puig. Museo Diocesano de la Catedral. Esta custodia está compuesta por un baldaquino, un asiento, el ostensorio, la corona y la carroza. Esta obra corresponde a la estética modernista, por sus detalles neogóticos. La pieza se trabajó con plata sobre dorado fundido y repujado, y los acabados con buril. Se compone de una custodia, un pie y un ostensorio. El pie está decorado con motivos vegetales, frutos y flores. El ostensorio se configura con dos estrellas enfrontadas de trece puntas.

1925. Lápida de la familia Guinovart. Josep Maria Jujol. Cementerio. En esta lápida a la izquierda hay dos figuras, una de un ángel con una mano señalando al cielo y la otra una mujer mirando el ángel. A la derecha, en dos líneas y letras minúsculas las palabras familia Guinovart y verticalmente hay una orla con motivos vegetales. A destacar la exuberancia de las letras.

1925. Lápida de la familia Balcells. Josep Maria Jujol. Capilla de la Madre de Dios del Claustro (Catedral). Está en la tumba del pavimento de la capilla de la Madre de Dios del Claustro. Formada por tres losas cuadradas enmarcadas por una sobria y recostada orla de la misma piedra gris. Hay las letras indiscutibles de Jujol.

1926-1947. Esculturas y ornamentos del Gremi de Pagesos. Josep Maria Jujol. Iglesia de Sant Llorenç. c/ Sant Llorenç. Jujol, el año 1942, colaboró con el paso del Santo Sepulcro que es de madera policromada y está

adornado con una capa de oro fino. De Jujol es la bandera del Gremio (1942), los estandartes de la Piedad y el del Santo Sepulcro (1926), la medalla gremial de bronce dorado y policromada (1940) y las vistosa imágenes de San Isidro, San Antonio San Lorenzo (1946). Es de Jujol el diseño del altar de mármol y el pavimento del templo de mosaico.

1939-1943. Sagrario Carmelitas Vedruna. ***Josep Mara Jujol. c/ Santa Joaquina Vedruna 10.*** Es una pieza de orfebrería de dimensiones considerables en la que Jujol, incorporando relieves metálicos, consiguió transmitir la sensación de movimiento y tiene una gran vistosidad.

1943-1945. Sagrario de los Claretianos. ***Josep Maria Jujol. Rambla Vella, Iglesia de Sant Agustín*****.** Este sagrario es de pequeñas dimensiones y tiene un *crismó* en la puerta con sus correspondientes símbolos, el alfay el omega. Hay dos inscripciones de papiros de metal. Por encima de la puerta, se enlazan una tiras metálicas.

3. CONCLUSIONES

El objetivo de esta ponencia es que Tarragona también esté en el mapa modernista europeo y en el arco del Mediterráneo, de la misma manera que están las ciudades de Cartagena, Melilla, Novelda, Valencia Alcoy, Sueca, Sóller, Palma de Mallorca, Barcelona, Reus Sitges, Sant Boi de Llobregat, Santa Coloma de Cervelló, Esplugues de Llobregat, Terrassa, Granollers, L'Ametlla del Vallés, La Garriga, Cardedeu, Mataró, Argentona, Canet de Mar, Turín, Palermo i Ljubljana

En definitiva, Tarragona merece una visita exclusivamente modernista. Una vez esté en la ciudad, se encontrará, además, con la Tarragona romana, que desde el año 2012 es Patrimonio de la Humanidad.

NOTAS

1- Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Rovira i Virgili/URV.

2- Miembro del "Consejo de participación de asesoramiento del municipio sobre estrategias en materia de Modernismo".

3- Presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya. Demarcación de Tarragona.

BIBLIOGRAFÍA

Arnavat, A. Cabré, T. (2011). Arquitectura modernista del Camp de Tarragona i les Terres de l'Ebre. Edita Diputación de Tarragona. 2011.

Archivo Histórico. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Delegació de Tarragona.

AAVV. (1995). Arquitectura del Camp. Edita Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Delegació de Tarragona.

Bassegoda Nonell, J. (1969). Los proyectos de Gaudí para las religiosas de Jesús-María (1877-1882). Datos históricos recopilados con motivo del 90 aniversario de la capilla del Colegio de Jesús María de Tarragona. Ediciones Literarias y Científicas. Barcelona.

Benages, J., Calle, R. (1989). Tarragona swegle XIX, a través de les postals (Rambla Nova i Passeig del Balcó (1890-1954). Edita Sociedad Filatélica i Numinástica de Tarragona.

Buqueras Bach, J.M. (1980). Arquitectura de Tarragona, siglos XIX y XX. Edita Librería Guardias y autor. Tarragona.

Buqueras Bach, J.M. (1991).. Arquitectura de Tarragona des del segle XII. Edita Ayuntamiento de Tarragona.

Buqueras Bach, J.M. (2015). . El Modernisme a Tarragona. Silva Editorial. Tarragona.

Catálogo de Bienes Protegidos. Plan de Ordenación Urbanística Municipal de Tarragona/POUM. Aprobación inicial 15/05/2007. Revisión noviembre 2007. Tarragona.

Guardias, J.A. (1952). Tarragona. Itinerario turístico. Tarragona.

Jujol, J.M. (2010) Jvjol a Tarragona. Edita Arxiu Jujol. Els Pallaresos.

Magriñà, A. (1081). Tarragona en el siglo XIX. Edita ayuntamiento de Tarragona. 1981.

Rovira i Gómez, S. (1984). Breu història de Tarragona. Edita Òmnium Cultural Tarragonés. Tarragona.

Salcedo, A. (2002) Josep M. Jujol a les comarques de Tarragona. Una visión de Joan Alberich. Diputación de Tarragona.

Serra Masdeu A.I. (2003). Recorregut per la Tarragona Modernista. Cossetània Edicions. Valls.

Serra Masdeu A.I. (2008). Ruta modernista. Ajuntament de Tarragona. Opúsculo del Patronato de Turismo.

CIMAM 2016

CONGRESO INTERNACIONAL
EL MODERNISMO EN EL ARCO MEDITERRÁNEO

ORGANIZA:

Universidad Politécnica de Cartagena

Región de Murcia
Consejería de Cultura y Portavocía
Dirección General de Bienes Culturales

Ayuntamiento Cartagena

Beltri 2012

COLABORA:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación Cartagena

D023 ARTE Departamento de ARquitectura y Tecnología de Edificación

Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia

COAMU
Colegio Oficial de Arquitectos Región de Murcia

Colegio oficial de aparejadores, arquitectos técnicos e ingenieros de edificación de la región de murcia

Restauralia

LORQUIMUR

CYDEMIR
TALLER DE RESTAURACIÓN Y OBRAS

PATRIMONIO INTELIGENTE

PEGIRO
Restaurando el pasado, construyendo el futuro.

AZUCHE
RESTAURACIÓN-EDIFICACIÓN

Construcciones URDECON

ferrovial agroman

MARCASER

Sika
BUILDING TRUST