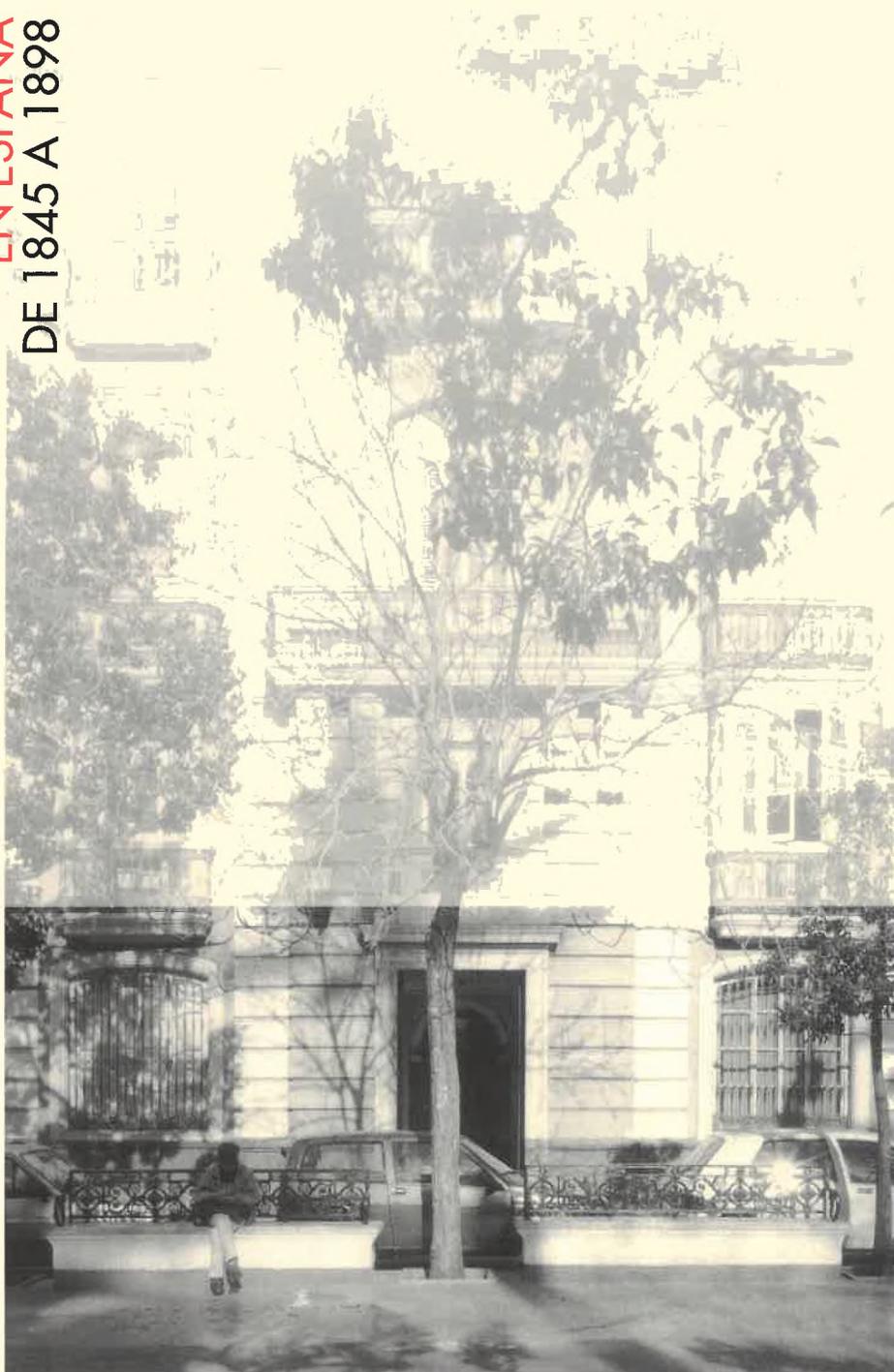


ARQUITECTURA Y CIUDAD EN ESPAÑA DE 1845 A 1898



Coord. y Ed.
M^o Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares
y Juan Ramón Círci Narváez

 Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

ARQUITECTURA Y CIUDAD EN ESPAÑA
DE 1845 A 1898

ARQUITECTURA Y CIUDAD EN ESPAÑA DE 1845 A 1898

*Actas de las I Jornadas de Arquitectura Histórica y Urbanismo
Cádiz, 3, 4 y 5 de junio de 1998*

Coordinación y Edición: M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y Juan Ramón Ciri Narváez
Secretaría: Manuel Baraja Montaña



Universidad de Cádiz
Servicio de Publicaciones



Universidad Nacional
de Educación a Distancia

JORNADAS DE ARQUITECTURA HISTORICA Y URBANISMO
(1as. 1998. Cádiz)

Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898: Actas de las I Jornadas de Arquitectura Histórica y Urbanismo, Cádiz, 3, 4 y 5 de junio de 1998 / Coordinación y edición M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y Juan Ramón Cirici Narváez. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2000. p.

ISBN 84-7786-915-4

I. Castillo-Olivares, María Dolores Antigüedad del. II. Cirici Narváez, Juan Ramón. III. Universidad de Cádiz.

Servicio de Publicaciones, ed. IV. Título.

711(460) "18"

© María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y Juan Ramón Cirici Narváez.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia

Fotocomposición: Consegraf

Diseño: Creasur

I.S.B.N.: 84-7786-915-4

Depósito Legal: M. 8823.2001

Realiza: PUNTO REKLAMO KONSTRUCTOR

Impreso en España

INDICE

- Introducción.....	9	
- Programa de sesiones.....	11	
MESA 1ª ROMANTICISMO Y ECLECTICISMO HISTORICISTA:		
LA EVOLUCION DEL PENSAMIENTO ARQUITECTONICO Y URBANISTICO	13	
- De arquitectura, pintura y adorno en Cádiz. <i>Fernando Pérez Mulet</i> , Universidad de Cádiz ...	15	
- Orígenes de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. <i>Juan Bassegoda Nonell</i> , Doctor arquitecto, Barcelona.....	21	
- Las capacidades expresivas de la ornamentación en la teoría arquitectónica española del eclecticismo. <i>Francisco Javier Otero Alía</i> , Alicante	29	
- Historiografía arquitectónica en los escritos de un arquitecto de Murcia en el siglo XIX. <i>Dora Nicolás Gómez</i> , Universidad de Murcia.....	37	
- El medievalismo islámico en el pensamiento arquitectónico español durante el siglo XIX. <i>José Manuel Rodríguez Domingo</i> , Universidad de Granada	43	
- La Iglesia de Gambia la Grande y los historicismos medievalistas en la arquitectura religiosa granadina. <i>Esperanza Guillén Marcos</i> . Universidad de Granada	57	
MESA 2ª ARQUITECTOS, MAESTROS E INGENIEROS: FORMACION, COMPETENCIAS Y LEGISLACION		65
- La polémica arquitectos/ingenieros en el siglo XIX. <i>Antonio Bonet Correa</i> , Academia Nal. de Bellas Artes, Madrid	67	
- La arquitectura de los ingenieros. <i>María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares</i> , UNED, Madrid.....	71	
- Los maestros de obras en el contexto del siglo XIX. <i>Juan Ramón Cirici Narváez</i> , Universidad de Cádiz.....	79	
- Arquitectura y arquitectos en la ciudad de Soria en la segunda mitad del siglo XIX. <i>Montserrat Carrasco García</i> , I.E.S. Ferrari, Valladolid.....	87	
- Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910. <i>Nieves Basurto Ferro</i> , UNED, Portugalete (Vizcaya).....	103	
- Los maestros de obras y su actuación en la Málaga del siglo XIX. La obra de Eduardo Strachan Viana-Cárdenas. <i>Francisco José Rodríguez Marín</i> , Universidad de Málaga.....	113	
- El ingeniero como mártir de la modernidad en “Doña Perfecta”. <i>Juan José López Cabrales</i> , Cádiz	129	
- El aspirante a arquitecto y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1845-1857). <i>Juana María Balsalobre García</i> , UNED, Elche-Alcoy	135	

MESA 3ª LOS NUEVOS MATERIALES: NUEVAS TIPOLOGIAS, NUEVA ORNAMENTACION...147

- Los nuevos materiales: nuevas tipologías, nueva ornamentación. *Javier Hernando Carrasco*, Universidad de León149
- La arquitectura del mar: nuevas tipologías de faros y nuevos materiales. *Teodoro Falcón Márquez*, Universidad de Sevilla.....157
- La adaptación de las viejas tipologías residenciales a los ensanches decimonónicos: el caso de Barcelona (1860-90). *Joan Molet i Petit*, Universidad de Barcelona161
- Los faros de Guipuzcoa (1852-1906). *Paloma de Roda Lamsfus*.....175
- La casa-bodega: la permanencia de un modelo tipológico en El Puerto de Santa María. *José Ramón Barros Caneda*, Universidad de Cádiz.....189
- Comienzos del hormingón armado en Córdoba. *María del Rosario Castro Castillo*, Córdoba ..195
- Reforma y acondicionamiento del Palacio de la Aduana de Cádiz en 1862: el Salón Regio. *Juan Ramón Cirici Narváez*, Universidad de Cádiz.....205

MESA 4ª LA CIUDAD Y EL PATRIMONIO: REPERCUSIONES SOCIALES Y LEGISLATIVAS...209

- La Ciudad y el Patrimonio: repercusiones sociales y legislativas. *José María Esteban González*, Director del Area de Infraestructura de la Universidad de Cádiz211
- ... sepultura de la vida. *Alberto Ramos Santana*, Universidad de Cádiz217
- Comisiones de Ornato Público, Cuerpos de Vigilancia de Política Urbana y Arquitectos Municipales: el control de la actividad urbanística-edificatoria durante la génesis de la ciudad burguesa en España (1836-1898). *Ricardo Anguita Cantero*, Universidad de Granada.....225
- El urbanismo de Granada a finales del siglo XIX a través de la prensa local. *Miguel Angel Sorroche Cuerva*, Granada231
- El Convento de San Francisco en la segunda mitad del siglo XIX: un proyecto reformador. *Jesús Angel Palomino León*, Andújar (Jaén)239
- Repercusiones de las exclaustaciones en el urbanismo baezano. *María Cruz García Torralbo*, Baeza (Jaén).....247

MESA 5ª LA ARQUITECTURA DE FIN DE SIGLO: EL MODERNISMO Y LAS VARIEDADES REGIONALES.....255

- Cúpulas de hierro y vidrio. *Victor Nieto Alcaide*, UNED, Madrid257
- Modernismo y ornamentación. *María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares*, UNED, Madrid ...261
- Factores económicos y desarrollo arquitectónico. El caso del modernismo melillense. *Salvador Gallego Aranda*, Universidad de Granada267

INTRODUCCION

Arquitectura y ciudad en España: de 1845 a 1898

Plantear el análisis de la ciudad española y de su arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX, nos parecía, cuando preparábamos estas jornadas, una tarea inaplazable. Además de nuestro propio interés en este campo de investigación, la enorme cantidad de publicaciones aparecidas en los últimos años referidas al tema evidenciaba la gran diversidad de puntos de vista que se ofrecían y la amplitud de la materia a la que pretendíamos acercarnos y sobre la que merecía la pena reflexionar.

En los diez últimos años han aparecido muchos trabajos de interés. Es fundamental el de Pedro Navascués Palacio *Arquitectura Española (1808-1914)* (Madrid, 1993), que viene a unirse al pionero de Javier Hernando *Arquitectura en España 1770-1900* (Madrid, 1989); en ambos se abordan los conceptos generales más importantes y se pretende formar un corpus básico de obras sobre las que analizar la evolución de nuestra arquitectura. Junto a ellos se han publicado numerosos trabajos planteados desde un ámbito local que, con la ventaja de la proximidad, han entrado en el estudio de temas esenciales para la comprensión global de esta segunda mitad del siglo XIX. No puede dejar de citarse el texto de Ricardo Anguita Cantero *Ordenanza y polología urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, (Granada, 1997) por lo que tiene de recopilación de toda la normativa urbana y edificatoria, decisiva para la arquitectura que nos ocupa. Entre las publicaciones planteadas desde un punto de vista más localista, pero imprescindibles para el conocimiento de los casos concretos están los trabajos de Alberto Darías *Arquitectura en Canarias. 1780-1931*, (La Laguna, 1991), de Esperanza Guillén *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1772-1868)*, (Granada, 1991); de Juan Ramón Cirici Narváez *Juan de la Vega y la arquitectura gaditana del siglo XIX*, (Cádiz, 1992), de Luis Sazatornil *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española*, (Santander, 1992); de M^a Victoria Carballo-Calero *La transformación de una ciudad. Orense (1880-1936)*, (Orense, 1995); de Dora Nicolás *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, (Murcia, 1995); de Adolfo de Abel Vilela *Urbanismo y arquitectura en Lugo. Arquitectura Isabelina y de la Restauración*, (A Coruña, 1996); de Xosé Fernández *Arquitectura del Eclecticismo en Galicia (1875-1914)*, (A Coruña, 1996); de Luis Sazatornil *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, (Santander, 1996) y de José María Rodríguez Domingo *La arquitectura neoárabe en España: El neomedievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, (Granada, 1997). Capítulo aparte, pero no menos importante, es el de los trabajos relativos a la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico, sobre lo que han aparecido títulos de enorme interés, entre ellos el exhaustivo de Isabel Ordieres Díez *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, (Madrid, 1995).

No obstante lo dicho, nos pareció que aún había camino que recorrer y que incluso la labor de inventario de esta arquitectura todavía no estaba completada. Así, pues, las jornadas se inauguraron con una distribución en cinco secciones que a nuestro ojos trataban de abarcar los grandes temas del período.

La primera sección debía ocuparse de abordar la teoría arquitectónica y urbanística, con la pretensión de definir y deslindar conceptos básicos e ideas predominantes en esos momentos

como es el papel de la historia en la configuración de un lenguaje arquitectónico. Asimismo parecía importante hacer una reflexión sobre términos, muchas veces ambiguos, como historicismo o eclecticismo y su tradición al vocabulario de la arquitectura.

El papel que asumen en la arquitectura decimonónica los diferentes cuerpos profesionales es otro de los aspectos que era preciso acometer y que se vio tratado con sus peculiaridades geográficas. Los arquitectos salidos de las Escuelas de Arquitectura aparecían como profesionales que trataban de adecuar su formación a los requerimientos de su tiempo. Por su parte los ingenieros cobraban una importancia desusada en los nuevos proyectos urbanos. En la práctica, la labor de arquitectos e ingenieros quedaba casi relegada ante el peso que adquiere el trabajo de los maestros de obras en la construcción de las ciudades españolas.

Hacer una referencia a las nuevas tipologías en la edificación parecía también una cita ineludible. El empleo de nuevos materiales, como el hierro y el hormigón, y las técnicas empleadas produjeron una imagen renovada de la arquitectura; su imagen final resultaba un punto de vista sugerente sobre el que iniciar el diálogo.

Cuando nos aproximamos a la arquitectura del siglo XIX no podemos dejar a un lado otro tema fundamental como es la configuración urbana de nuestras ciudades, poblaciones necesitadas en muchos casos de ensanches, pero también urbes que precisan de una renovación interior. Por ello se produce en ocasiones una pugna por el mantenimiento de la ciudad antigua que, aunque necesitada de reparaciones, no debía ser necesariamente derribada en aras del progreso. Surgen así las reflexiones acerca de la necesidad de que exista una legislación que vele por la custodia del patrimonio urbano, más si pensamos, a la luz actual, la importancia de conservar esta arquitectura decimonónica, escasamente monumental en la mayoría de los casos, pero que proporciona a nuestras ciudades su imagen peculiar.

El último apartado de las jornadas era el dedicado a la arquitectura "fin de siglo", un fenómeno complejo, no necesariamente una etapa innovadora, pero siempre apasionante por lo que tiene de síntesis y de reacción ante el eclecticismo decadente. Acercarnos a conceptos difíciles como la esencia de la ornamentación modernista, el encanto de sus interiores o la imagen peculiar que proporciona a las ciudades, eran objetivos que nos trazamos desde un principio.

La recopilación en estas actas de las colaboraciones hechas para las jornadas ha sido una tarea excitante por la variedad de contribuciones que en ellas hay y la riqueza de puntos de vista con que se ha enfocado nuestra arquitectura decimonónica. Suponen un paso más en el conocimiento e inventario de la arquitectura española del último siglo, esas construcciones que llenan las ciudades que habitamos y que se ven sometidas a un proceso de deterioro, en muchos casos intencionado, olvidando que son hitos en nuestra memoria colectiva y testimonios de nuestra historia.

*María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares
Juan Ramón Cirici Narváez*

PROGRAMA DE SESIONES

Día 3, miércoles

11 horas: Recepción y recogida de material.

1.– Romanticismo y eclecticismo historicista: la evolución del pensamiento arquitectónico y urbanístico.

12 h.: Ponencia: Dr. D. Ignacio Henares Cuellar (Und. de Granada).

17 h.: Comunicaciones: “Orígenes de la Escuela de Arquitectura de Barcelona”; D. Juan Bassegoda Nonell. “Las características expresivas de la ornamentación arquitectónica española del eclecticismo”; D. Francisco Javier Otero Alía. “Historiografía arquitectónica en los escritos de un arquitecto de Murcia en el siglo XIX”; Dña. Dora Nicolás Gómez. “El medievalismo islámico en el pensamiento arquitectónico español durante el siglo XIX”; D. José Manuel Rodríguez Domingo. “La Iglesia de Gabia la Grande y los historicismos medievalistas en la arquitectura religiosa granadina”; Dña. Esperanza Guillén Marco.

18 h.: Mesa redonda: Dr. D. Angel Isac (Und. de Granada) Pte., Dr. D. Fernando Pérez Mulet (Und. de Cádiz) y D. Juan Jiménez Mata (arquitecto).

20 h.: Visita, y recepción, al Salón Regio de la Excma. Diputación Provincial de Cádiz. Comentario de los orígenes y restauración por D. Juan Ramón Cirici Narváez y D. Julio Malo de Molina, arquitecto-restaurador.

Día 4, jueves

2.– Arquitectos, maestros e ingenieros: formación, competencias y legislación.

10 h.: Ponencia: Dr. D. Antonio Bonet Correa (Cat. Emérito y Académico Nal. de Bellas Artes).

11,15 h.: Comunicaciones: “Arquitectura y arquitectos en la ciudad de Soria en la segunda mitad del siglo XIX”; Dña. Montserrat Carrasco García. “Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1900”, Dña. Nieves Basurto Ferro. “Los maestros de obras y su actuación en la Málaga del siglo XIX. El caso de Eduardo Strachan Viana-Cárdenas”; D. Francisco José Rodríguez Marín. “El ingeniero como mártir de la modernidad”; D. Juan José López Cabrales. “El aspirante a arquitecto y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1844-1857), Dña. Juana M^a Balsalobre García.

12,30 h.: Mesa redonda: Dr. D. Antonio de la Banda y Vargas (Und. Sevilla) Pte, Dra. Dña. M^a Dolores Antigüedad (U.N.E.D.) y Dr. D. Juan Ramón Cirici (Und. Cádiz).

3.– Los nuevos materiales: nuevas tipologías, nueva ornamentación.

17 h.: Ponencia: Dr. D. Javier Hernando Carrasco (Und. de León).

18,15 h.: Comunicaciones: “La adaptación de las viejas tipologías residenciales a los ensanches decimonónicos: el caso de Barcelona (1860-90)”; D. Joan Molet Petit. “Los faros de Guipuzcoa”; Dña. Paloma Roda Lamsfus. “La arquitectura del Museo de España: de 1845 a

1898"; Dña M^a Teresa Marín Torres. "La casa-bodega: La permanencia de un modelo tipológico en El Puerto de Santa María"; D. José Ramón Barros Caneda. "Comienzos del hormigón armado en Córdoba"; Dña. M^a del Rosario Castro Castillo.

19,30 h.: Mesa redonda: Dr. D. Teodoro Falcón Márquez (Und. Sevilla) Pte., Dr. D. Manuel Moreno Puppo (Und. de Cádiz), dra., doña Victoria Soto Caba (U.N.E.D.) y Dra., Dña. María Teresa González Vicario (U.N.E.D.).

Día 5, viernes

4.- La ciudad y el patrimonio: repercusiones sociales y legislativas.

10 h.: Ponencia: Dr. D. Alfredo Morales (Und. de Sevilla).

11,15 h.: Comunicaciones: "El urbanismo de Granada a finales del siglo XIX a través de la prensa local"; D. Miguel Angel Sorroche Cuerva. "El convento de San Francisco en la segunda mitad del siglo XIX: Un proyecto innovador"; D. Jesús A. Palomino León. "Mérida y su patrimonio no monumental. La vivienda doméstica tradicional"; Dña. M^a Angeles Avila Macías. "Repercusiones de la exclaustración en el urbanismo baezano"; Dña. M^a Cruz García Torralbo.

12,30 h.: Mesa redonda: Dr. Don Alberto Ramos Santana (Und. de Cádiz) Pte., Dra. Dña. Victoria García Morales (U.N.E.D.), y Dr. D. Ricardo Anguita (Und. de Granada) y D. José María Esteban (arquitecto).

5.- La arquitectura de fin de siglo: el Modernismo y las variedades regionales.

17 h.: Ponencia: Dr. D. Alberto Villar Movellán (Und. de Córdoba).

18,30 h.: Mesa redonda: Dr. D. Víctor Nieto Alcaide (U.N.E.D.) Pte., Dra. Dña. M^a Dolores Antigüedad (U.N.E.D.) y Dr. D. Salvador Gallego (Und. de Granada).

20 h.: Clausura.

20,30 h.: Visita Archivo Provincial (Casa de las Cadenas) y copa de despedida ofrecida por la Constructora San José.

MESA I

ROMANTICISMO Y ECLECTICISMO HISTORICISTA:
LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO
ARQUITECTÓNICO Y URBANÍSTICO

DE ARQUITECTURA, PINTURA Y ORNAMENTACIÓN

Fernando Pérez Mulet
Universidad de Cádiz

No voy a negar cierta incomodidad por el desempeño de mi papel pues al hecho de encontrarme en compañía de auténticos expertos¹ en el ejercicio y el estudio de la arquitectura, en el análisis y la reflexión acerca del predio urbano, construcción y organización, arte y estética, se une mi propuesta de motivos al fin de justificar mi presencia en esta mesa.

Más atento a las realidades de la pintura y de las artes ornamentales en general, quiero prevenir de que hasta última hora no llegué a definir cuál sería mi intervención. Es el caso que, hojeando la reciente Guía de Arquitectura de Cádiz, no dejé de sorprenderme, gratamente una vez más, la inclusión de la imagen de un lienzo del pintor actual gaditano (y, ya, universal por su proyección) Hernán Cortés. Me apareció como uno de los símiles de la nueva arquitectura al uso siempre que se conjugan la corrección formal con una adecuada función, la sobriedad de conjunto con el refinamiento en los detalles, no exento todo de una referencia, una vuelta o un guiño, clásico en esencia, a la tradición de los grandes maestros. En dicha guía, lo que en principio puede y debe leerse como la escueta descripción de valores de una composición arquitectónica sirve, en correspondencia de caracteres, como sintética expresión de una de las cualidades de la pintura de Cortés².

He pensado, pues, que aquí cabría el planteamiento somero de lo que significó la arquitectura para los anteriores pintores gaditanos del siglo XIX, hasta qué punto pudo significar algo en sus planteamientos personales, laborales³ y estéticos si es que, acaso, llegaron a tener alguna consideración al respecto.

Habiéndome centrado en esta ciudad, he buscado, de momento más al azar que con arreglo a una básica indagación, pautas de conducta en el seno de la Real Academia Provincial de

¹ El presente texto, mínimamente alterado, se expuso en la mesa redonda que, presidida por el Dr. D. Ángel Isac Carvajal, de la Universidad de Granada, conformaban asimismo quien suscribe y el arquitecto gaditano D. Juan Jiménez Mata en 3 de junio de 1998.

² JIMÉNEZ MATA, J. y MALO DE MOLINA, J.: *Guía de Arquitectura de Cádiz*, Cádiz, 1995. pp. 96 y 218: El breve juicio con que se valora el *Paseo Marítimo e instalaciones de Playa*, proyecto de J.R. González de la Peña y M. González Fustegueras, bien sirve para un inicial análisis de urgencia sobre el óleo reproducido del pintor. Paisaje con puente: "En el marco de su corrección formal y funcional a gran escala destaca el refinamiento en el detalle, no exento de cierto eclecticismo".

³ Real Academia de Bellas Artes de Cádiz (en adelante RABAC). *Libro 5º de Juntas de la Academia de Nobles Artes de Cádiz*: instancia de Torcuato José Benjumedá de 1 de noviembre de 1826, donde el mismo, *Capitán retirado de Artillería, Arquitecto Mayor de esta Ciudad, Académico de Mérito de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y Director de Arquitectura en la de esta Plaza*, alegaba, entre otras interesantes consideraciones, a Presidente y Consiliarios sentirse postergado en sus emolumentos frente a los directores de Pintura y Escultura, y cuya privación parece suponer menos mérito la arquitectura que las otras dos artes cuando son tan iguales...

Bellas Artes de Cádiz'. Surgida como una Escuela de Dibujo a costa del gremio de plateros y erigida oficialmente a fines de 1788 como Escuela de Nobles Artes, desde entonces y durante el siglo en cuestión sería uno de sus centros culturales y decisorios no sólo, como es lógico, en lo tocante al ejercicio artístico.—Supo atesorar una magnífica biblioteca⁵ de cuya consulta, al menos inicialmente, surgieron significativas publicaciones y, sobre todo, actuó según se la había concebido, es decir, como un organismo de gobierno, rector y sancionador. Su autoridad en los asuntos artísticos partía del conocimiento de la tradición clásica y de la discusión o reflexión de sus principios a fin de aplicarlos con propiedad y adecuación a las circunstancias de lugar y tiempo, pautas que, por añadidura, podían volver a ser sancionadas por la Academia matriz de San Fernando en la Corte.

Basta con acudir a sus actas de sesiones y, en ellas, especialmente a los dictámenes acerca de aprobaciones de proyectos presentados por artistas y maestros de obras a fin de ejecutar los mismos para observar que, pese a todo lo apuntado, la relación del pintor con la arquitectura era más tangencial de lo que cabría esperar en el seno de esta corporación. Dificilmente se observan señales de debate o reflexión al respecto salvo muy sintéticos juicios de valor y rotundas afirmaciones sin contraste de opiniones y, dado lo prolijo con que el secretario redacta el acta, no cabe pensar en una reducción desmañada de la misma. Primaba, pues, la especialización por parte de los artistas y profesores académicos, por demás un hecho lógico.

No obstante, por cuanto estimo que mi función en esta mesa estriba más en la siembra de dudas que en el asiento de certezas, me atrevo a apuntar sugerencias acerca de la confluencia de intereses estéticos por parte de arquitectos y pintores, ejemplos de paralelismos ciertos entre la sucesión de eclecticismos arquitectónicos y los caracteres que van alterando el curso de los estilos pictóricos de Cádiz a lo largo de las décadas siguientes del siglo en cuestión.

Así, rebasando las lindes de las jornadas, si se me permite retroceder hasta 1821, un dictamen del momento nos ofrece una completa valoración por parte de los académicos con expresión de los distintos valores que el proyecto juzgado había merecido:

...para que se verifique la consulta que por Suprema Voluntad del Congreso, está mandado hacer por esta Academia sobre el diseño del monumento que ha de formarse en el exterior del Oratorio de San Felipe Neri de esta ciudad, a expensas de los dos consavidos Sres. Dn. José Vicente Durana y Dn. Pedro de la Puente, para perpetuar la memoria de haverse discutido y sancionado en él la Constitución política de la Monarquía Española.

En cumplimiento a todo esto hemos visto detenidamente el expresado diseño que para este fin se nos ha presentado, y como éste corresponde por su contenido, más a la clase de ornato, que a ninguna otra, y ésta es accesoria de la Pintura, Escultura, y Arquitectura, sin embargo que está sujeta a juicio de algunas reglas generales de las tres, que la han producido, y en quienes se emplea muy de común; como en este arte de Ornato el capricho ocupa tanto lugar quando una elección de gereoglíficos⁶ conocidos y colocados con oportunidad expresan el asunto a que se consagra el monumento, y la composición de ellos no ofrecen en la obra un aspecto desagradable, ni falso según las dichas reglas generales del buen gusto, nos parece que sin faltar la Academia a la delicadeza que la corresponde en estos casos, pueden quedar evitados

⁴ Véase GASCÓN HEREDIA, M.T.: *Estudio Histórico de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz: 1789-1842*, Cádiz, 1989.

⁵ Véase MARTÍNEZ LÓPEZ, R.: *La Biblioteca de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz: 1789-1900*. (En prensa).

⁶ Sic.

los perjuicios que podrían resultar del movimiento que permite el infinito modo con que este arte puede representar un mismo asunto; lo que si advertimos que el Código representado en la figura material de las tablas, no produce directamente los rayos luminosos conforme a la llamada de su respectiva explicación, lo que puede corregirse solo con variar ésta.

El obelisco con que concluye toda la composición aventajaría en su forma en la expresión alegórica, y en el aspecto del todo, si se elevase y cerrasen más las líneas de su construcción hacia el vértice.

Creemos que la inscripción que ocupará la lápida salvará el desprecio que algunos pueden juzgar del símbolo de las haces por el lugar que ocupa en ella.

En cuanto a la colocación de este monumento en el exterior del mencionado Oratorio debe serlo sin duda en el centro de su pared lateral pues de este modo la obra campeará como héroe en este lugar, se verá a más distancia, y no descompondrá la simetría buena o mala que tenga la arquitectura en la portada del edificio. Pero no podemos menos de indicar que socavando la pared más de cuatro pulgadas y aproximándose al alquitrate más de vara y media, puede según la configuración interior, ofrecer de distintos modos advenimientos desagradables con respecto a la solidez del edificio.

Nos parece muy necesario quede archivado en esta Academia un dibujo igual a el sobre que hemos sido consultados para los fines que puedan conducir".

Este pormenorizado análisis, firmado por el siguiente amplio número de consiliarios, Manuel José Rocafull, Cosme Velázquez, Torcuato José Benjumeda, Manuel Montano, José García, José Fernández Guerrero, José Ramos y Pedro Espinosa, refleja un espíritu de colaboración por parte de los académicos y profesores que, con el tiempo, tenderá a la simplificación y al sobrentendido. Modelo de informe neoclásico, confiado a las reglas de la tradición vitrubiana, a la esencia de la belleza, basadas en la conveniencia o función, la fortaleza o uso estructural de los materiales y el buen gusto añadido o justificación estética⁷, en el fondo y no necesariamente escrito sobre el papel seguirá vigente por encima de los cambios de gusto.

Por demás, esta misma confianza en el legado, en la vigencia de los valores de la Academia, se traslada igualmente a sus enseñanzas. Juan de Lisasoain, antiguo director de la Clase de Adornos desde 1814 hasta 1830⁸, por traslado a Sevilla, remitía carta de agradecimiento por el favor de la Academia de Cádiz, donde había adquirido sus aprovechamientos artísticos a la que se consideraba deudor de aquella elección (como Director de la similar hispalense)... al tiempo (que aludía a) la elección hecha del Vignola de la Academia de Cádiz para el estudio de Arqui-

⁷ RABAC. *Libro 5º de Juntas*. Informe de 12 de agosto de 1821, firmado por consiliarios al pie y Secretario Juan de Dios de Landaburu. Cfr. asimismo ANDAMOYO HERRERO, M.J. y BUTRÓN PRIDA, G.: "Arquitectura efímera y espíritu revolucionario. Cádiz, 1820-1823", en *Gades* 22, Cádiz, 1998, pp. 129-133.

⁸ SISTO Y BACARO, Tomás de: *Principios de Arquitectura según el sistema de Vignola [dispuestos y arreglados] para el uso de los Alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cádiz*, Cádiz, 1813, (reed. facsímil, Cádiz, 1988), p. 6, *De la Arquitectura civil*: "...lo tercero es el adorno que debe tener el edificio para hacerle agradable á la vista, á lo que se llama decoracion.

Siendo esta parte de decoracion la única que se enseña en esta Academia de Nobles Artes, se limitan estos Principios á la sola explicacion de este ramo, siguiendo en su delineacion y proporciones el sistema de Vignola". Vid. asimismo BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Un comentarista gaditano de Vignola" en *En torno a Pemán*, Cádiz, 1974, pp. 199-208.

⁹ RABAC. *Historial de las Plazas de Académicos de número de la Academia provincial de Bellas Artes de Cádiz* (manuscrito fechado en 1 de mayo de 1940, p. 32). En 1827, al menos, ya estaba en Sevilla. Véase MUÑOZ OREJÓN, A.: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p. 48.

*ectura en aquella Academia considerado por el mejor que se conocía en nuestro idioma en todo lo cual le cabía una no indiferente satisfacción...*¹⁰

Todavía en 1844 debía estar en uso o ser de obligado interés la mencionada publicación entre los alumnos gaditanos si, además de atender al escrito de Lisasoain, consideramos la compra que de 50 ejemplares realizó el conserje de la Academia para la posterior venta en busca de una comisión o economía añadida¹¹.

Creo que la paridad de las tres artes reflejada en el anterior mencionado informe de 1821 y en lo conocido de Lisasoain comienza a quebrarse en torno a los años cuarenta, cuando Juan de la Vega se hace cargo del puesto de Director de Arquitectura¹². Ello coincide con una mayor profesionalización, con la mayor especialización del papel del arquitecto y el control sobre su titulación o desempeño de funciones¹³, lo cual también se hace notar en Cádiz. Si volvemos a las enseñanzas y a la Biblioteca de la Academia como centro de lectura y consulta, puede ser significativo el regalo que aquél le hace del *Tratado de Construcción aplicado al cálculo de Matemáticas sublimes*, obra de Celestino Piélagos y Fernández de Castro, quien fuera profesor y Director General de Obras Públicas y General de Ingenieros.

Es decir, como sucediera en el siglo anterior, primero con la irrupción de los nuevos ingenieros militares, luego con la Academia, las nuevas funciones y tipologías, los nuevos problemas ante las nuevas necesidades, y no sólo un cambio de actitud dentro del eclecticismo de gusto propio del siglo XIX, irían modificando modelos, enseñanzas, estilos y actitudes personales.

En el cambio, Juan de la Vega asume no sólo su función de creador de volúmenes y espacios sino, también, plenamente, el ornato de las fachadas, de los interiores, con el mismo primor de un artista figurativo. Los pintores de su generación, como Ramón Rodríguez Barcaza, también se centrarían más en el cuadro, en la pintura de caballete, y en un mercado burgués más complaciente, pero a costa de perder protagonismo frente al arquitecto a la hora de intervenir en el debate académico o en los grandes proyectos y ejecuciones.

La consagración de la Catedral de Cádiz, en 1838, y los años posteriores pueden venir al caso. Es el edificio emblemático del momento y el que resume todas las aspiraciones y, no menos, las penurias de una ciudad en crisis. La obra se liquida como un ejercicio de compromiso ecléctico, forzado por los azares de su dilatada construcción. Prácticamente desnuda, requiere al inicio de 1847 *pinturas y esculturas para el nuevo templo*¹⁴, lo que, poco a poco, se va consiguiendo con el auxilio, entre otros, de la Academia de Bellas Artes a la que se dirigió el Cabildo en demanda

¹⁰ RABAC. *Ibidem*. Junta de 8 de octubre de 1828, punto 12º. Juan Lisasoain ilustró la *Colección de Vistas, iluminadas, de los principales Edificios de Cádiz: Con una breve noticia de su Fundación, destino y mérito artístico de sus fábricas* publicada por Tomás de Sisto en Cádiz en 1815. Este academicismo inherente no es óbice para que, "eclecticamente", evolucione hasta propuestas del Pintoresco. Véase MAESTRE DE LEÓN, B.: *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica*, Sevilla, 1993, p. 59, donde, con referencia a la descripción de Madoz de 1849 acerca de la Cartuja recoge la siguiente romántica y "pintoresca" descripción: "...se encuentra un precioso templete gótico o kiosko, construido bajo la dirección del profesor de dibujo D. Juan Lisasoain, con cuatro frentes sobre un gran estanque rodeado de mazetas de flores y lleno de peces de colores, se haya asimismo en esta huerta un pabellón arabesco con dos pisos y una torre que domina gran distancia, dirigido también por el citado profesor, que da frente a un jardín de gusto moderno y a una fuente con saltadero de aguas..." Recuérdese, al respecto, la inicial y constante relación del inglés Carlos Pickman, fundador de la fábrica de loza sevillana, con el puerto y la burguesía gaditana.

¹¹ RABAC. *Libro de Actas de las Juntas de Gobierno de la Antigua Academia desde 1842 hasta 1850*. Junta de 2 de agosto de 1844.

¹² Véase CIRICI NARVÁEZ, J.R.: *Juan de la Vega y la Arquitectura Gaditana del siglo XIX*, Cádiz, 1992.

¹³ Véase NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973. Asimismo, CALVO SERRALLER, F.: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995. pp. 171-175.

¹⁴ RABAC. *Ibidem*, Junta de Gobierno de 3 de enero de 1841.

de ornato y decoro. El mismo Juan de la Vega asume los diseños del altar mayor en 1862, adoptando como referencia el preexistente de Manuel Machuca, a su vez basado en el del Escorial, y del cancel del coro catedralicio en 1859, al tiempo que el tallista Juan Rosado, también académico, interviene en determinadas zonas de la sillería así como en su colocación además de en el tabernáculo¹⁵. Tanto Juan de la Vega como el académico, más teórico que artista en ejercicio, Juan José de Urmeneta, a través de las comisiones pertinentes de la institución, confieren un sello unitario a estas principales intervenciones.

Hecha salvedad de éstas y de su valiosa arquitectura, a veces me asalta la sensación de estar dentro de un gran almacén, muy bello, donde albergar imágenes de culto o donde cubrir medianamente los fondos de las sucesivas capillas con altares y cuadros. No pudo haber sincronía, proyecto conjunto como en su fase barroca más afortunada o como en otros proyectos menores del neoclasicismo local. A lo sumo, dentro de su modestia y atacados por el mal de la piedra, los relieves eucarísticos de las bóvedas lucen proporcionadamente mientras, perdida en la clave de la bóveda mayor, flota perdida la imagen del ángel de la Fama de Cosme Velázquez. Nada tendrán, pues, que ver con ello la elaborada y proporcionada ficción ornamental del Salón Regio de la Diputación gaditana, también personalizada por de la Vega, o la de Antonio Cavallini para las bóvedas del Oratorio de la Santa Cueva, o las del Salón de Sesiones del Ayuntamiento y de la capilla del lado de la epístola a los pies de la iglesia conventual de San Francisco, todas con técnicas murales desusadas en la tradición pictórica gaditana.

Es más tarde cuando, por supuesto ante proyectos arquitectónicos de menor magnitud, el pintor gaditano volverá a adquirir protagonismo con intervenciones, con su participación e incidencia en la lectura final de los mismos, en la alteración de la función ambiental del espacio de los edificios. Es el caso de la misma Academia que, en uno de sus salones, merced al legado de la pintora Alejandrina Gessler, Madame Anselma, transforma mínimamente la sequedad de la estancia con un gran techo en tres pedazos, un gran tablero central y dos bandas estrechas, en palabras de Pedro Mayoral¹⁶, en 1899. Son, también, los casos del techo del hueco de escaleras del Casino Gaditano, con otro lienzo alegórico de la pasada grandeza comercial local¹⁷, la bóveda de la capilla del Hospital de Nuestra Señora del Carmen, Hospitalito de Mujeres¹⁸, la desaparecida decoración del bar Los Patricios¹⁹ y, especialmente, la composición que cierra la amplitud espacial del Gran Teatro, hoy *Falla*, éste ya al comienzo del siglo XX²⁰. Sin embargo, en ninguno de estos últimos casos expuestos se llega a alterar la composición espacial, la unidad arquitectónica de los recintos afectados, al menos no mucho más de lo que cabría esperar mediante la inclusión de un cuadro, de un marco, de sensible tamaño. Cabría salvar de esta apreciación, por dimensiones y por la muy estudiada composición, perspectiva y temática del conjunto, el *Paraíso*, escenografía de F. Abarzuza para el dicho Gran Teatro, que lo emparenta con aquéllas que desarrollarían Antonio Accame en colaboración con el otro pintor de su generación Federico Godoy.

Con esta precipitación lo que vengo a referir, aunque de todos sea conocido, es que, si bien la arquitectura fernandina condiciona el ornato y la función ambiental al volumen y espacio arquitectónicos, a unas pautas seguras de orden, ya entrado el eclecticismo isabelino, la decoración, pintada o relivaria, resalta su carácter de accesorio añadido, por otra parte esencial para animar y variar la lectura e, incluso, la vivencia de un edificio gaditano. Valga la fachada de cual-

¹⁵ CIRICI, op. cit., pp. 180-185.

¹⁶ Véase MAYORAL Y PARRACIA, P.: *D. Alejandrina Gessler (Mme. Anselma Lacroix). Biografía y obras*. Cádiz, 1908.

¹⁷ Véase *El Casino y la Ciudad de Cádiz. Política, sociedad y cultura en el Cádiz del siglo XIX*, Cádiz, 1986. pp. 91-97.

¹⁸ PÉREZ MULET, F.: *La pintura gaditana (1875-1931)*, Córdoba, 1983. pp. 258-259.

¹⁹ Véase VILLAR MOVELLÁN, A.: "El Modernismo en Cádiz", en *Archivo Hispalense* 171-173, Sevilla, 1973.

²⁰ PÉREZ MULET, op.cit.

quiera de las obras de Juan de la Vega, la misma del Casino, y los zaguanes o casapuertas del momento que todavía perduran en la ciudad. Lo veo como una operación de maquillaje, como un *zlifting?*, para insinuar que una casa del cambio de siglo, dieciochesca o neoclásica, debe verse como otra cosa²¹ aunque siga siendo lo mismo y operando domésticamente igual: así también se comportó el pintor Manuel Mayol cuando, hacia 1912, reformó en modernista su casa de la calle San José 34²². Tanto el número de reformas de fachada llevadas a cabo así como el especial cuidado que, en las Ordenanzas Municipales, se concede a este particular reflejan el cuidado concedido a este cambio de imagen externa.

Con la pintura en Cádiz creo que pasaba igual. Se pudo desembarazar de la persistente preeminencia académica de la figura y de la enseñanza local al tiempo que, habituada ya al ejercicio del paisaje, tomaba conciencia de sus posibilidades escenográficas: el marco, de menor o mayor dimensión, a lo sumo nos sugería una ventana abierta, viva, que, en su caso, dilataba los límites espaciales, más que de una habitación, de una voluntad de ilusión por parte del espectador. Así, no dejaba de ser una mera imagen que requería la plena complicidad por parte del habitante de la estancia en que se ubicaba aquélla.

Faltaba mucho para que se trocaran esquemas mentales y, por ende, los de la pintura, cuadro y marco, y en ello iban de la mano arquitectura y pintura. El pintor, lego o entendido, dilettante o mero observador, el decorador, apreciaba la arquitectura en cuanto espectáculo o como motivo íntimo de reflexión, lo cual, no pocas veces, trasladaba a su obra e, incluso, a su modo de vida. No es que impusieran o se dejaran imponer modas, nos dieran o tomaran las claves de los estilos nacientes. Pero, cuando menos, suavizada la dureza de los inicios de cualquier estilo o moda, manifestaban una sintonía estética con los sucesivos períodos y su aclimatación, especialmente, en contextos que, como el mío, son periféricos y pueden devenir en provincianos.

En todo caso, si al principio aludí a la pintura de Cortés como ejemplo de desnuda limpieza y de correspondencia de valores con la arquitectura de su entorno, ¿no es un adecuado recordatorio de gusto por el eclecticismo formal arquitectónico, al fin de los noventa del pasado siglo, recordar el estudio-taller de José Gallegos Arnosa en Roma o los fondos escenográficos en los fortunyanos lienzos de Salvador Sánchez Barbudo?

²¹ Ya Tomás de Sisto manifestaba el deseo de magnificar la ciudad "no siendo Cádiz una de aquellas capitales en que se fija el centro del poder y de la grandeza de las naciones... Así es que por lo respectivo á la arquitectura no contiene esta ciudad dentro de sus muros ningun edificio de primer orden que pueda llamar la atencion por su magnificencia y grandiosidad: el genio de la poblacion exclusivamente dedicada al comercio no ha favorecido esas empresas soberbias de los particulares á que deben comunmente los pueblos el verse adornados con brillantes palacios y con toda suerte de obras en que resplandece el primor, la belleza y tal vez el sublime... He dicho lo bastante para dar entender que en Cádiz no se hallan edificios magníficos; pero que en recompensa se observa en todo buen proporcion acompañada de cierta gracia y elegancia..." SISTO, T. de: *Colección*.

²² VILLAR MOVELLÁN, op. cit.

ORÍGENES DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

Juan Bassegoda Nonell
Doctor Arquitecto, Barcelona

La enseñanza de la arquitectura dependió de los gremios hasta el siglo XVIII y concretamente en Barcelona de *Gremi d'Arquitectes, Mestres de Cases, Talladors i Picadors de Pedra i Molers* bajo la celestial protección de San Felipe y Santiago el Menor, apóstoles, con capilla propia en el claustro de la catedral. Desde 1327 este gremio dispuso de unas ordenanzas en las que se estipula el modo de formar aprendices, oficiales y maestros en arquitectura. El sistema perduró hasta la extinción de los gremios por una Real Orden de Fernando VII 14 de noviembre de 1829, restablecido el 11 de agosto de 1832 y definitivamente suprimido por la Ley Pidal aprobada por Real Decreto de 25 de septiembre de 1844¹.

Por lo que se refiere a la enseñanza oficial académica hay que buscar su inicio en el proyecto de Estudio Público de las Tres Nobles Artes aprobado por Felipe V el 13 de julio de 1744 y al que Fernando VI concedió en 1750 una importante subvención económica. Finalmente el 12 de abril de 1752 el Estudio se convirtió en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando de Madrid, cuya creación renovó el monarca el 30 de mayo de 1757, con autoridad para librar títulos de arquitecto y de Maestros de Obras. Esta última clase recibió de antiguo los títulos del Consejo de Castilla y, desde la referida fecha de 1757, de la Academia de San Fernando. Fue abolida la clase el 18 de septiembre de 1796 y restablecida el 11 de octubre de 1817 hasta el Decreto de 5 de mayo de 1871 que declaró libre el ejercicio de la profesión de Maestro de Obras².

En Barcelona la pervivencia del gremio de albañiles ocasionó fuertes reyertas con los arquitectos y Maestros de Obras³. No existía Universidad desde que los llamados *Estudis Generals* de diversas ciudades catalanas fueron unificados en 1716 en la Universidad de Cervera. Al no haber enseñanza técnica en Barcelona se propiciaba la actuación de los miembros del gremio de albañiles.

La Real Junta de Comercio de Barcelona, creada en 1763, que había establecido en su sede de la Casa Lonja de Mar una Escuela Gratuita de Diseño en 1775, en la que no figuraba la enseñanza de la arquitectura. La Junta decidió encargar tal enseñanza al arquitecto leridano Antonio Celles Azcona (1775-1835) que se trasladó desde Roma, donde gozaba de una beca de la Academia de San Fernando, a Barcelona donde el 11 de septiembre de 1817 pronunció el discurso inaugural de la Clase de Arquitectura de Lonja que carecía de validez oficial por lo que al final de los cursos los estudios tenían que revalidarse en las Academias de Madrid o Valencia. Celles impar-

¹ Juan Bassegoda Nonell. "Los maestros de Obras de Barcelona". *Editores Técnicos Asociados*. Barcelona, 1873.

² Exposición elevada a S.M. el Rey por la Asociación de Arquitectos de Cataluña. Imp. La Renaixensa. Barcelona, 1875.

³ Francesc Carreras Candi. "Geografía General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona". Ed. Martín. Barcelona, s.a. (1916). pp. 801.

tió las enseñanzas, de cariz marcadamente neoclásico⁴, hasta su muerte en diciembre de 1835, sucediéndole el también arquitecto José Casademunt Torrens, con título por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia de 7 de noviembre de 1841 lo cual significa que su cargo era interino ya que no tenía título oficial de arquitecto ni tampoco el de profesor numerario que alcanzó el 24 de febrero de 1842.

Casademunt continuó al frente de la Clase de Arquitectura de Lonja hasta la creación de la Escuela de Maestros de Obras de Barcelona en Barcelona regida por la recién establecida Academia Provincial de Barcelona como fruto del Real Decreto de 31 de octubre de 1849 de reorganización de las enseñanzas de Bellas Artes que a su vez era consecuencia de lo regulado en la Ley Pidal, sancionada por Real Decreto de 25 de septiembre de 1844, cuyo primer fruto fue la creación de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid en 1845.

La Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona se hizo cargo de las enseñanzas artísticas de la antigua Escuela Gratuita de Diseño de la Junta de Comercio y también de la recién creada Escuela de Maestros de Obras que substituyó a la Clase de Arquitectura de Lonja.

José Casademunt, catedrático de Geometría Descriptiva, fue su primer director desde 1850 hasta su fallecimiento el 11 de octubre 1868⁵.

El claustro de profesores, además del director Casademunt, lo formaban Elías Rogent Amat, catedrático de Topografía y Composición desde 1851. El 17 de marzo de 1853 fue nombrado catedrático de Arquitectura Legal Francisco de Paula del Villar y Lozano y el 29 de septiembre de 1855 Juan Torras Guardiola de Construcción.

Además actuaban de ayudantes el arquitecto Máximo Fernández de Robles, con título de 14 de diciembre de 1850 y el Maestro de Obras Francisco Brossa Casanova, con título de 18 de febrero de 1854.

La Escuela de Maestros de Obras de Barcelona siguió funcionando, en los desvanes de la Casa Lonja de Mar encima de las aulas de la Escuela de Bellas Artes, la promulgación de la Ley de Presupuestos de 1869-1870 que suprimió la enseñanza oficial de los Maestros de Obras y un decreto de 5 de mayo de 1871 declaró libre el ejercicio de la profesión.

La Academia Provincial de Bellas Artes solicitó crear el 10 de septiembre de 1868 una escuela de arquitectura acogiendo al Decreto de 2 de octubre de 1868 sobre la libertad de enseñanza pero, al carecer de recursos, pidió a la Diputación Provincial que se hiciera cargo del proyecto.

En sesión pública de la Diputación de 28 de septiembre de 1869 decidió crear una Escuela Politécnica Provincial que acogiera las enseñanzas que el Estado dejaba de mantener.

Dentro de esta Escuela Politécnica Provincial, inaugurada el 15 de octubre de 1869, quedó establecida la Escuela Libre de Arquitectura, que inició su andadura en 1870 contando con los profesores de la extinta Escuela de Maestros de Obras. Dependiendo de la Escuela de Bellas Artes, por acuerdo de la Diputación de 30 de noviembre de 1871, fue su primer director Elías Rogent, y profesores Francisco de Paula del Villar, Juan Torras Guardiola, Antonio Rovira Rabassa (1844-1919), con título de 27 de noviembre de 1867, que fuera profesor de "Geometría Descriptiva" en la Escuela de Maestros de Obras desde el 21 de octubre de 1868 y auxiliar de la Politécnica Provincial primero y desde 1871 en la de Arquitectura. Profesor fue también Leandro Serrallach Mas (1837-1890), con título de 1 de septiembre de 1862, que desempeñó la cátedra de "Conocimiento y Aplicación de los materiales de Construcción" y Augusto Font Carreras (1846-1924) con título de 21 de noviembre de 1869 que se ocupó, entre otras, de la asignatura de "Proyectos". Como profesor auxiliares o jurados extraños al profesorado oficial figuraron los arquitectos José Simó Fontcubierta, con título de 16 de abril de 1852 y José Artigas Ramoneda (1839-1911) con título de 16 de abril 1863.

⁴ Juan Bassegoda Nonell. "El Templo roman de Barcelona". *Real Academia de Bellas Artes de San Jorge*. Barcelona, 1974.

⁵ Joan Bassegoda i Nonell. "El primer arquitecto de l'Acadèmia. Josep Casademunt i Torrens (1804-1868)". *Butlletí*, IV-V. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 1991.

La Escuela Politécnica Provincial fue suprimida el 3 de agosto de 1870 dejando de funcionar al final del curso académico 1870-1871.

Substituyeron a la Escuela Politécnica Provincial la Escuela de Bellas Artes, ésta dirigida por Claudio Lorenzale, y la Escuela Libre Provincial de Arquitectura que inició su actividad en el año académico 1871-1872. El 6 de marzo de 1871 se estableció que las enseñanzas de la Escuela Provincial de Arquitectura tenían carácter de libres valiendo el título para ejercer entre particulares, siendo previa su rehabilitación en Madrid para ejercer encargos oficiales.

La Escuela Provincial de Arquitectura no se convirtió en Escuela de Arquitectura oficialmente reconocida hasta el 18 de septiembre de 1875 llamándose después Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona y finalmente Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Los inicios de la Escuela de Arquitectura de Barcelona

Una vez conocidos los antecedentes y el definitivo establecimiento de la Escuela de Arquitectura de Barcelona debe tenerse en cuenta que, junto con la de Madrid, fueron las únicas de España hasta la creación de la de Sevilla para luego proliferar por toda España en número casi infinito. Actualmente en Barcelona existen la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès, la Escuela de Arquitectura de Lassaile y la de la Universidad Internacional.

En esta ponencia se tratará solamente de conocer lo que acaeció en los dos primeros años académicos de la Escuela Provincial de diciembre de 1871 a septiembre de 1872. En este tiempo la Escuela contó con un total de siete profesores y diecisiete alumnos.

El plan de estudios, que lógicamente comprende sólo dos años, se componía de las siguientes asignaturas:

Ingreso: (Dibujo, Francés, Mecánica racional):

Carrera: 1.- Mecánica aplicada. 2.- Topografía teórica y práctica. 3.- Estereotomía. 4.- Dibujo de copia de edificios y de sus partes principales. 5.- Mineralogía y Química. 6.- Materiales de construcción. 7.- Teoría general del arte. 8.- Dibujo de ensayo de invención de partes de edificios o conjuntos de decoración. 9.- Dibujo de aplicaciones de la teoría del arte a la invención, distribución y decoración de edificios de segundo orden y 10.- Dibujo de aplicaciones a la invención de edificios de todos géneros y usos.

Los primeros exámenes de la flamante escuela se realizaron en la fechas que a seguido se citan.

Exámenes de ingreso: 15 y 16 de diciembre de 1871.

Tribunales formados por tres profesores: Juan Torras, Leandro Serrallach y Antonio Rovira. Once alumnos. Siete aprobados y cinco suspensos.

Exámenes extraordinarios: Los días 20, 22 y 23 de enero de 1872, con tres tribunales en los que intervinieron los profesores Rogent, del Villar, Serrallach, Rovira y Simó para calificar en las asignaturas de "Estereotomía y demás aplicaciones de la Geometría Descriptiva", "Manipulación y Empleo de Materiales" y "Dibujo, invención de partes de edificios" al alumno José Vilaseca Casanovas (1848-1910) cuyo título se le libró el 17 de diciembre de 1872, con lo que fue el primer arquitecto laureado en la Escuela Provincial de Barcelona a pesar de que el título le fue librado por la Escuela de Madrid. José Vilaseca había estudiado la carrera de Maestro de Obras en Barcelona y ganó el título de dicha especialidad el 7 de enero de 1869. Luego siguió los estudios de Arquitectura en Madrid pero terminó la carrera en Barcelona. En 1872 entró de profesor auxiliar en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en 1875 como catedrático, cargo que ejerció hasta su muerte en 1910. Junto con Luis Domènech i Montaner fue el creador del Modernismo catalán.

Hubo otro examen extraordinario el 20 de marzo de 1872 de "Dibujo, copia de conjuntos" en el que fueron aprobados dos alumnos.

El 3 de junio de 1872 se celebraron los exámenes de ingreso en la asignatura de "Dibujo" con dos alumnos uno de los cuales aprobó y el otro fue suspendido.

El 4 de junio aprobaron cuatro estudiantes la asignatura de "Mecánica, resistencia, materiales y proyectos de hidráulica", al día siguiente en la asignatura de "Topografía" aprobaron cuatro alumnos y suspendieron dos.

El 7 del mismo mes y año aprobaron cuatro alumnos la "Geometría Descriptiva" y al día siguiente un alumno se examinó y aprobó la "Mineralogía y Química". De "Materiales" se examinó un alumno el mismo 8 de junio y aprobó. El 10 de junio consiguió notable en "Mineralogía y Química" el alumno Conrado Bartrolí, lo mismo que Francisco Cañellas en "Teoría del Arte" y Salvador Viñals en "Dibujo, ensayos de invención".

El mismo 10 de junio de 1872 se firmaron las actas de las asignaturas de "Policía y viabilidad urbanas" con cuatro notables, "Dibujo de proyectos" con cuatro aprobados, "Tecnología y presupuestos" con tres notables y un sobresaliente, Juan Klein, y "Copia de edificios" con cinco aprobados.

En septiembre de 1872 hubo, el día 16, exámenes extraordinarios de ingreso de "Mecánica" con un aprobado y un suspenso y "Topografía" con un aprobado. El 20 de septiembre un aprobado de "Mineralogía y Química" y el 21 otros de "Teoría del Arte", "Mecánica aplicada" y un suspenso de "Topografía". El 29 de septiembre otro suspenso de "Dibujo, copia de edificios" y el día 30 tres aprobados de "Composición de edificios de primer orden".

Finalmente, para cerrar los exámenes celebrados entre 1871 y 1872, se relacionan los resultados de los exámenes de ingreso para el curso 1872 y 1873. De "Dibujo de figura" cuatro aprobados el 21 de septiembre y otros dos el 29 del mismo mes.

Queda establecido pues que el primer alumno de la Escuela de Arquitectura de Barcelona que ganara el título, aunque fuera por la Escuela de Madrid donde simultaneó los estudios con la de Barcelona, fue José Vilaseca Casanovas cuyo título lleva fecha de 17 de diciembre de 1872.

De los 17 alumnos que concurrieron a la Escuela entre 1871 y 1872, dos no terminaron la carrera José Roig Altimira y Juan Klein Noiriega. Los quince restantes obtuvieron sus títulos en las fechas que se citan:

Juan Martorell Montells (1833-1906) el 27 de noviembre de 1876 lo mismo que Adriano Casademunt Vidal (1850-1922) (hijo del segundo director de la clase de Arquitectura de Lonja y primer director de la de Maestros de Obras) y Emilio Sala y Cortés (1841-1920). Los tres tenían también el título de Maestros de Obras, respectivamente de 13 de febrero de 1867, 24 de noviembre de 1871 y 5 de febrero de 1866.

Constituyen pues la primera promoción de la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona ya que José Vilaseca se laureó en Madrid. A pesar de haber terminado los estudios el 24 de diciembre de 1872 el título libre de arquitecto no les fue reconocido hasta el 10 de julio de 1874 y enviados a Madrid para reválida el 16 de noviembre de 1876 no fueron devueltos y revalidados por el Ministerio hasta el 27 de noviembre de 1877. Se sabe que para celebrarlo invitaron a algunos estudiantes, entre ellos a Antonio Gaudí, a una comida en la Fonda Cataluña el 4 de enero de 1877⁶.

Los restantes alumnos consiguieron el título, Manuel Almeda Esteva el 14 de julio de 1875, Ignacio Conrado, Bartrolí Puigventós (1851-1921) el 18 de diciembre de 1875, Francisco Mariné Martorell (1845-1902) el 2 de febrero de 1877, Emilio Cabanyes Rabassa el 18 de marzo de 1877, José Amargós Samaranch (1855-1918 con título de Maestro de Obras de 3 de febrero de 1870, el 18 de mayo de 1877, Ramón Portusach Barrató (1846-1915), Maestro de obras desde el 17 de agosto de 1866, el 20 de mayo de 1877, Francisco Canyellas Agulló el mismo día, Salvador Viñals Sabaté (1854-1926), Maestro de Obras desde el 18 de febrero de 1868, el 21 de mayo de 1877 y Juan Feu Puig, fallecido en 1914, con título de Maestro de Obras de 1873 ganó el de Arquitecto el 15 de marzo de 1878, en la misma fecha que obtuvo su título Antonio Gaudí Cornet aunque este no se examinó en la Escuela de Arquitectura hasta el 24 de octubre de 1874.

⁶ Juan Bassegoda Nonell. El gran Gaudí. Editorial AUSA. Sabadell, 1989.

Algunos de estos arquitectos destacaron como profesionales competentes en Barcelona como José Amargós Samarach que ganó el premio al mejor edificio del año por la Torre de Aguas del Tibidabo o Salvador Viñals Sabaté que hizo el Teatro Lírico del paseo de Gracia, Francisco Mariné Martorell, autor de los Escolapios de Sarrià, Juan Martorell Montells que proyectó numerosos edificios neogóticos como las Salesas del paseo de San Juan, Adriano Casadement Vidal, catedrático de la Escuela de Arquitectura y Emilio Sala Cortés que diseñó numerosas casas de renta en el Ensanche de Barcelona.

Ocho de estos arquitectos poseían el título de maestros de Obras lo que significa que tenían experiencia en la construcción y buen oficio, hecho que se nota en sus edificios construidos con seguridad además de acierto.

Por lo que se refiere al profesorado aquel primer bienio de la Escuela estaba compuesto por los mismos docentes que habían constituido el claustro de profesores de la Escuela de Maestros de Obras. Precisamente la Escuela de Arquitectura ocupó en el segundo piso de la nueva Universidad los locales destinados a la de maestros de Obras, extinguida en 1870.

Formaron aquel claustro inicial el director Elías Rogent Amat (1821-1897) con título de 1848, Francisco de Paula del Villar y Lozano (1828-1901), natural de Murcia con título de 1852, Juan Torras Guardiola (1827-1910) titulado en 1854, Leandro Serrallach Mas (1837-1890) con título de 1862, Antonio Rovira Rabassa (1844-1919) cuyo título es de 1866 y Augusto Font Carreras (1846-1924) titulado en 1869. Además como personal ajeno al claustro actuó el arquitecto José Simó Fontcubierta, con título de 16 de abril de 1852, que era miembro de la Academia Provincial de Bellas Artes de 1868.

Baste decir, en elogio de los profesores citados, que Rogent resulta ser el autor del edificio de la Universidad de Barcelona, del Villar fue el primer arquitecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, Torras especialista en cálculo de estructuras y constructor de puentes y armaduras de hierro, Rovira autor de importantes libros de estereotomía de la piedra, el hierro y la madera, geometría descriptiva, perspectiva y sombras y gnomónica, Leandro Serrallach especialista en cálculo de estructuras y Augusto Font autor de la plaza de toros Arenas, entre otros muchos edificios.

En el segundo piso de la vieja Universidad la Escuela de Arquitectura, que alojó también la de Aparejadores, se inició la formación de una importante biblioteca heredando libros antiguos procedentes de la clase de Arquitectura de Lonja, un museo de reproducciones de estatuas clásicas y de atauriques de la Alhambra de Granada adquiridos en 1875, los vaciados de yeso de las columnas del templo romano de Augusto en la calle Paradís (destruidas en 1962) y el archivo de proyectos de alumnos que no ha cesado de incrementarse.

Incomprensiblemente desaparecieron de su archivo los planos originales del proyecto de la Casa Lonja de Mar de Juan Soler Faneca dibujados en 1792. Conserva sin embargo el retrato al óleo de este ilustre arquitecto.

En su archivo están los proyectos estudiantiles de Antonio Gaudí, José Puig y Cadafalch o José María Jujol. Su colección de fotografías antiguas figura ahora en la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge y se procede a su debida informatización de acuerdo con el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

La historia y la anécdota de la Escuela de Arquitectura de Barcelona fue escrita y publicada por Buenaventura Bassegoda Musté (1896-1987)⁷ y de este profesor se conserva un importante archivo en la Real Academia de Ciencias y Artes de la que numerario desde 1936 a 1987.

Los archivos de Elías Rogent, F. de P. del Villar y Augusto Font están ahora depositados en el Colegio de Arquitectos de Cataluña.

⁷ Buenaventura Bassegoda Musté. *Divagaciones retrospectivas de un Secretario indiscreto*. Barcelona, 1950.

Aquella incipiente Escuela propició el desarrollo de los sucesivos claustros de profesores y consiguió un indudable prestigio asegurado por los arquitectos que salieron de sus aulas y se repartieron por toda España y muchos países americanos⁸.

Se trata de más de un siglo y cuarto de actividad docente e investigadora nacida en 1871 de un grupo de tan sólo diez y ocho alumnos y siete profesores⁹.

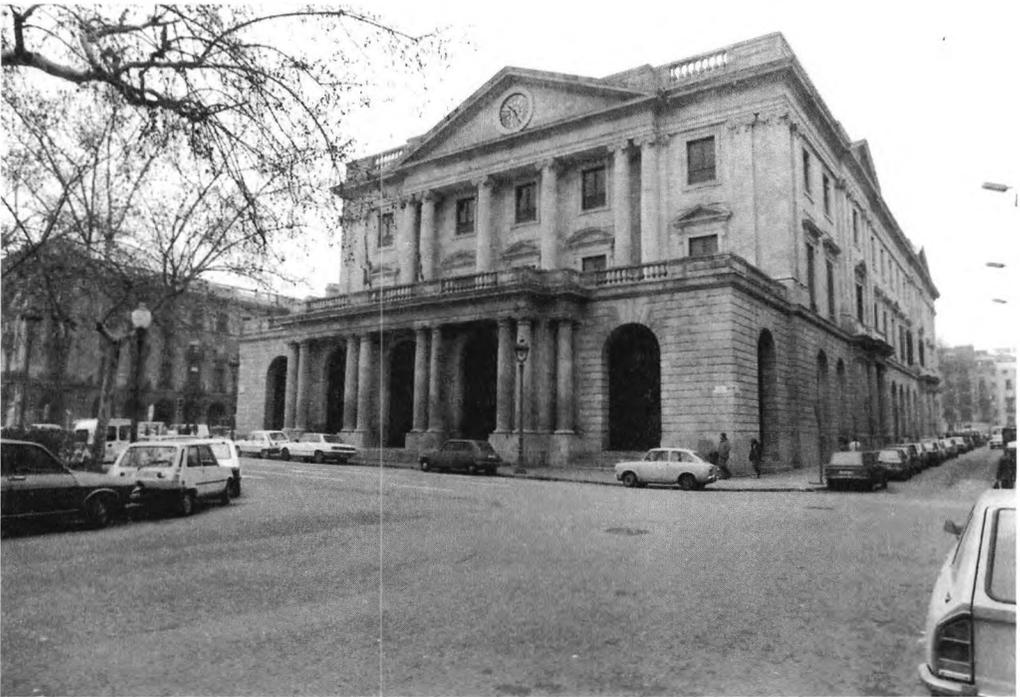
Las actas de exámenes de este período inicial se guardan en el Museo de Arquitectura de la Cátedra Gaudí, el primero de España en formar parte del I.C.A.M. (Internacional Council of Architectural Museums).

En el mismo Museo se guardaban los apuntes de Construcción del profesor Torras Guardiola cuando enseñaba en la Escuela de Maestros de Obras y los de los profesores Jaime Bayo Fonto y Joaquín Bassegoda Amigó así como el original del "Diccionario de la Arquitectura y las Artes" de Andrés M. Calzada Echevarría.

Numerosos dibujos de Gaudí, Jujol, Matamala, Bergós o Martinell completan el archivo documental junto con una biblioteca especializada de 16.000 volúmenes.

Un medallón de mármol blanco con un bajorrelieve retrato del primer director, Elías Rogent Amat¹⁰, se halla empotrado en el primer descansillo de la escalera principal de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y una de las aulas lleva su nombre.

Barcelona, sábado 25 de abril de 1999
Festividad de San Marcos, ev.

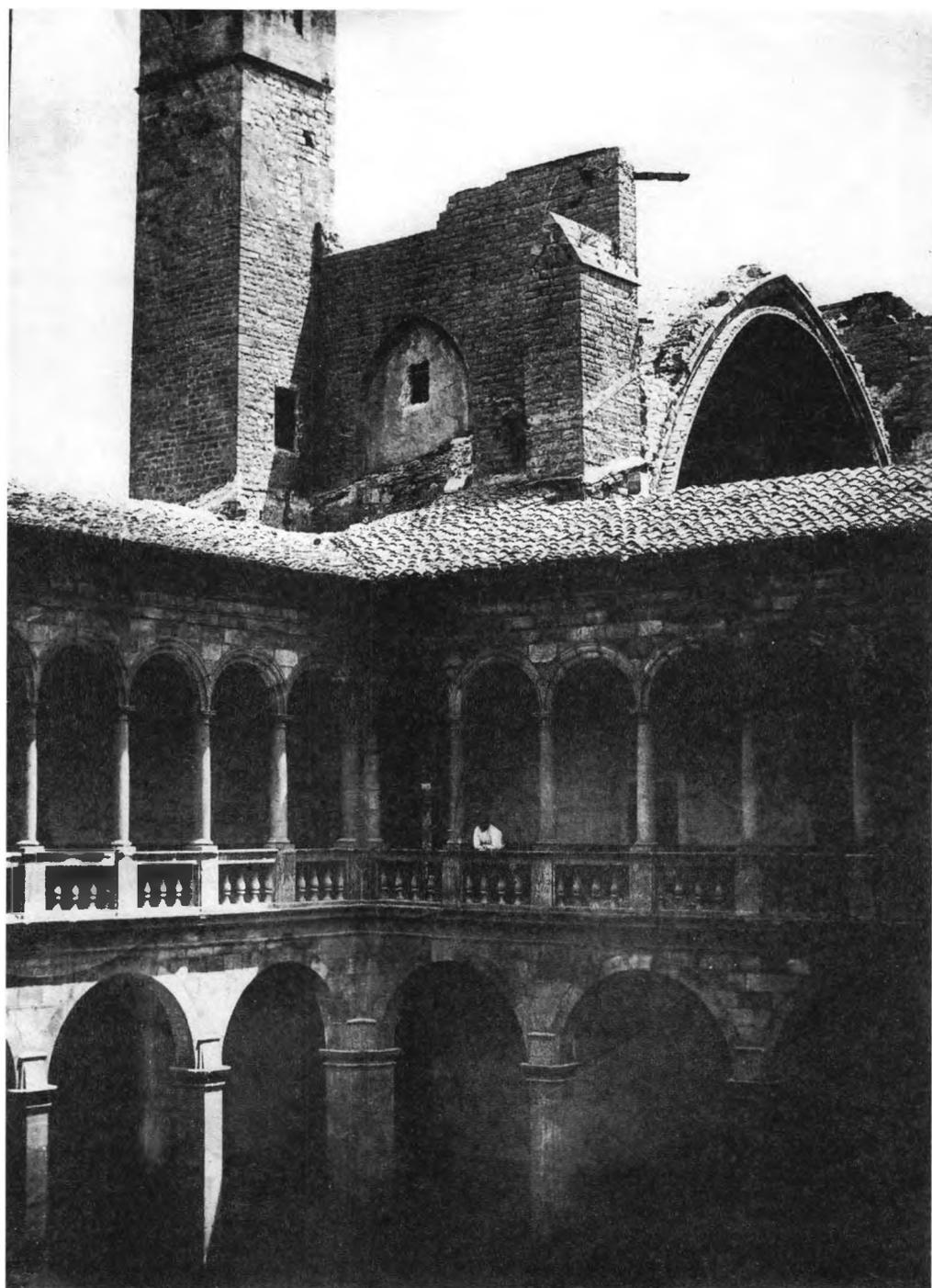


Casa Lonja de Mar. Barcelona. 1792.

⁸ VV.AA. Centenari de l'Escola d'Arquitectura. E.T.S.A.B. Barcelona, 1976.

⁹ Memoria de la Cátedra Gaudí. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Barcelona, 1969.

¹⁰ Buenaventura Bassegoda Amigó. Don Elías Rogent Amat. Asociación de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 1929.



Claustro del Convento del Carmen donde radicó la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde 1871 a 1874. (Foto Centro Excursionista de Cataluña).

LAS CAPACIDADES EXPRESIVAS DE LA ORNAMENTACIÓN EN LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA ESPAÑOLA DEL ECLECTICISMO

Francisco Javier Otero Alía
Alicante

La ornamentación dispuso siempre de un seguro acomodo dentro de la teoría de la arquitectura del Eclecticismo, donde su existencia encontraba una doble justificación. En primer lugar, porque era considerada una "ayuda secundaria de la belleza", como decía Alberti¹, y, por otro lado, porque proporcionaba a la obra un aspecto acorde con la finalidad del edificio o con su categoría social, según el concepto de decoro formulado por Vitruvio y después actualizado, entre otros, por Palladio².

Por lo que respecta al propósito de que cada construcción manifieste su función o sus valores simbólicos, se trata, como es sabido, de uno de los muchos principios clásicos reinterpretados por el Eclecticismo³. A partir de un paralelismo con las teorías poéticas de Aristóteles y de Horacio⁴, arraigó el convencimiento de que todo edificio ha de transmitir su carácter a quien lo contempla, hasta el punto de que éste se sienta alegre o serio según examine una obra de finalidad placentera o trascendente, tal y como dijo Boffrand⁵.

La cuestión se torna relevante para la ornamentación, porque resulta difícil "Hacer «hablar» la arquitectura más allá de un nivel primario sin recurrir a la decoración escultórica y a las inscripciones"⁶. El propio Boffrand ya lo entendió así⁷; si bien fue Quatremère de Quincy quien más atención dedicó al tema. Para éste, el ornato hace más evidente y accesible el significado de la construcción⁸, lo cual refuerza su concepción de la arquitectura como lenguaje⁹, toda vez que

¹ Vid.: L.B. ALBERTI: *L'Architettura [De re aedificatoria]*. [Trad. y ed. G. Orlandi; intr. P. Portoghesi]. Milano, Il Polifilo, 1966, Libro VI, cap. II, p. 449 (versión española: L.B. ALBERTI: *Op. cit.*, Madrid, Akal, 1991, p. 246).

² M. VITRUVIO: *M. Vitruvii Pollionis De Architectura libri decem. Cum comentariis Daniellii Barbari...* Venetiis, Franciscus Senensem, & Crugher Germanum, 1567, p. 22. A. PALLADIO: *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid, Akal, 1988, p. 147.

³ Vid. E.A. PEERS: *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1973, vol. I, p. 415 y vol. II, p. 78; F. CALVO SERRALLER y Á. GONZÁLEZ: "El Artista y la difusión de la vanguardia romántica en España", en F. CALVO SERRALLER: *La imagen romántica de España*. Madrid, Alianza, 1995, p. 137; J. ARRECHEA: *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid, Universidad, 1989, p. 205; y J. HERNANDO: *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 59-60.

⁴ ARISTÓTELES: "Arte poética", en ARISTÓTELES y HORACIO: *Artes poéticas*. Madrid, Taurus, 1992, pp. 56-57 y 105. HORACIO: "Epístola a los pisones. De arte poetica liber". *Op. cit.*, pp. 133 y 152.

⁵ G. BOFFRAND: *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art*. Paris, G. Cavelier, 1745, p. 27.

⁶ W. SZAMBIEN: *Simetría, gusto y carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*. Madrid, Akal, 1993, p. 225.

⁷ G. BOFFRAND: *Op. cit.*, p. 16.

⁸ A.-C. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Dictionnaire historique d'Architecture*. Paris, Lib. d'Adrien le Clere et Cie., 1832, vol. 1, p. 305.

⁹ A. VILDER: *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1997, p. 237.

resulta más clarificador que el trazado o las proporciones de la obra¹⁰ y evita el uso de letreros¹¹; unos pensamientos que serán seguidos por cuantos creen que el adorno hace la expresión arquitectónica menos vaga, como Reynaud¹², o por Charles Blanc, para quien un edificio debía declarar “soy un templo, un tribunal, una aduana”¹³, etc.

En España, la conexión entre ornamento y caracterización arquitectónica era manejada, ya en el siglo XVIII, en la versión adaptada del tratado de Rieger, en las teorías de Benito Bails, el marqués de Ureña o el conde de Teva¹⁴; de manera que, hacia 1845, es fácilmente recogida por autores como Fornés y Gurrea e Inclán Valdés¹⁵. Sobre esa base se apoyó la difusión en España de las teorías de Quatremère de Quincy, a través de la obra de Mariano Matallana, quien llega a transcribir casi textualmente algunos párrafos del autor francés, como los referidos al uso ornamental de “aquellas composiciones históricas ó alegóricas á que las bellas artes se prestan”¹⁶.

Así, considerar que la ornamentación es un conjunto de signos empleados por un lenguaje icónico, capaz de revelar los más específicos destinos arquitectónicos se convirtió en una manera metafórica, enormemente repetida, de decir que la decoración tenía la virtud de hacer explícitas las funciones del edificio, a la que acudió, por ejemplo, Francisco Jareño, cuando dijo que en los ornatos “están escritos y se leen con claridad, la religión, leyes, costumbres, hechos históricos, carácter y demás rasgos que marcan el pueblo que alzó sus monumentos”¹⁷.

Fueron muchos quienes vieron ahí la principal cualidad del ornamento. Nicolás Valdés expuso que “uno de los mayores encantos del adorno de la construcción ha de ser el simbolismo” y pidió a los ornamentos “que expresen por sí mismos y respondan á una idea del objeto y fin del edificio”¹⁸; mientras Francisco María Tubino creía que la exornación dejaba de ser un parte secundaria de la arquitectura y se convertía en una “tan principal como las otras” cuando predomina la función docente del edificio¹⁹. Y, por su parte, Elías Rogent, siempre influido por Charles Blanc, denominaba a los adornos “elementos que se pueden usar para matizar todos aquellos significados”²⁰, de una manera que también resultaba muy similar a la contemplada por Quatremère de Quincy²¹.

¹⁰ A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Op. cit.*, vol. 2, p. 180.

¹¹ *Op. cit.*, vol. 1, p. 504.

¹² L. REYNAUD: *Traité d'Architecture*. 2ª ed. París, Dalmond et Dunod, 1860, vol. 1, p. 8.

¹³ Ch. BLANC: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*. Paris, Ve. Jules renouard, 1867, p. 75.

¹⁴ Ch. RIEGER: *Elementos de toda la arquitectura civil*. [Aumentados y traducidos por el P. Miguel Benavente].

[Ed. facs. de la ed. de Madrid, Joachin Ibarra, 1763]. Zaragoza, Delegación del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1985, p. 48; B. BAILS: *De la arquitectura civil*. [Ed. facs. de la ed. de 1796]. Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Galería Yerba, 1983, p. 744 y 797; M. de UREÑA: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina religiosa, y de la crítica facultativa*. Madrid, Imp. Joachin Ibarra, 1785, p. 32-34; y E.E. de Guzmán, CONDE DE TEVA: “Oración del Excelentísimo Señor Don Eugenio Eulalio de Guzmán, conde de Teva...”. *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de S. Fernando á los Discípulos de las tres Nobles Artes...* Madrid, Gabriel Ramirez-Ibarra, 1796, pp. 82-83.

¹⁵ M. FORNÉS Y GURREA: *Álbum de proyectos originales de arquitectura...*, en M. FORNÉS Y GURREA: *El arte de edificar*. Madrid, Poniente, 1982 [ed. facs. de la ed. de Madrid, I. Boix, 1846], pp. 84, 86 y 95; y J.M. INCLÁN VALDÉS: *Lecciones de Arquitectura Civil leídas á los alumnos de su Escuela Especial en el presente año académico de 46 al 47 por...* Madrid, Imp. Eusebio Aguado, 1847, pp. 13-16 y 46.

¹⁶ M. MATALLANA: *Vocabulario de arquitectura civil*. Madrid, Imp. F. Rodríguez, 1848, p. 203. *Cfr.* A.-Ch. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Op. cit.*, vol. I, pp. 504-506 y vol. II, pp. 179-181.

¹⁷ F. JAREÑO: “Arquitectura”. *Revista de Obras Públicas*, 1853, p. 116.

¹⁸ N. VALDÉS: *Manual del ingeniero y arquitecto*. Madrid, Imp. Gabriel Alhambra, 1870, p. 831.

¹⁹ F.M.^a TUBINO: *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*. Madrid, A. Durán, 1871, p. 22.

²⁰ E. ROGENT: *Lecciones de Teoría del Arte y de la Arquitectura*, cit. en P. HEREU: *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1987, pp. 71.

²¹ P. HEREU: “La idea d'arquitectura a l'Escola que Gaudí conegué”, en J.J. LAHUERTA [Ed. lit.]: *Gaudí i el seu temps*. Barcelona, Barcanova, 1990, p. 24-27.

Hacia 1875 se acumulan varias opiniones en ese sentido. La primera aportación es la de José de Manjarrés, quien justifica la exornación porque la arquitectura precisa “diversificar la expresión ó el sentimiento del monumento; necesita completar el carácter de la obra”²². La segunda fue realizada por Ramón Oñate, al advertir que con el ornamento “se simboliza visiblemente el objeto y el destino del monumento (...); se da á la construcción sello y carácter”²³. En tercer lugar, también Cabello y Aso recomendó usar la ornamentación para “la significación del pensamiento”²⁴, e insistió en que los adornos han de ser elegidos “según convenga á la realización del pensamiento, al efecto producente ó al carácter del Edificio”²⁵. Y, finalmente, para Clairac y Sáenz la finalidad de la decoración es “embellecer y explicar los diversos temas de engalanamiento de un edificio”²⁶, por lo que aconseja recurrir a la escultura y la pintura “Para suplir á la insuficiencia de los recursos que ofrece la ornamentación especial de la arquitectura”²⁷.

Entre todos los teóricos del momento, Bernardo Portuondo y Barceló es quien más importancia concede a la cuestión. Él considera que las tradiciones han definido un determinado repertorio formal para cada posible destino²⁸, sin conformarse con la posible indicación de un carácter genérico manifestado por la tipología del edificio y reclamando otro más específico, del cual “no se habrá realizado todavía su expresión completa, mientras que el arquitecto no acuda á los recursos infinitos y variados de la decoración”²⁹. Ello le separa de las ideas de Durand, ya que, al imaginar una hipotética fachada sin adornos, aunque dotada de la solidez y la conveniencia precisas, se pregunta cómo podría manifestar su finalidad: “¿Se escribiría acaso un gran letrado muy visible que expresase su destino, que significase su objeto?”³⁰ Y es que Portuondo cree, igual que Quatremère de Quincy³¹, que nada dice menos en favor de un artista que su incapacidad para hacerse entender con los medios que le son propios, al crear obras enmudecidas, que deben recurrir a la escritura³².

El carácter de la edificación resulta, de este modo, tan relevante como los conceptos de solidez, utilidad y belleza, según reconoce Jareño, cuando encuentra en el simbolismo ornamental “un nuevo género de belleza racional ó moral”³³; algo en lo que coincidirán Demetrio de los Ríos, para quien la decoración no es algo “accidental, sino necesario complemento expresivo”³⁴, y Álvarez Reyero, autor de un estudio lingüístico de la arquitectura, donde observa la labor semántica del adorno, signo de las ideas incorporadas a la simple construcción³⁵.

Todos los anteriores planteamientos teóricos acerca de la necesidad de imprimir a cada edificio el carácter que le es propio tuvieron además su reflejo en la crítica del momento, que representa un punto de encuentro entre la teoría y la práctica de la arquitectura. Entre esas críti-

²² J. MANJARRÉS: *Teoría estética de la arquitectura*. Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1875, p. 49.

²³ R. OÑATE: *Ensayo sobre la teoría estética de la arquitectura*. Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1875, p. 37.

²⁴ L. CABELLO Y ASO: *Estética de las artes del dibujo. La arquitectura. Su teoría estética expuesta, comprobada y aplicada á la composición, constituyendo un ensayo de Teoría del Arte*. Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1876, p. 202.

²⁵ *Op. cit.*, p. 357.

²⁶ P. CLAIRAC Y SÁENZ: *Diccionario general de arquitectura é ingeniería*. Madrid, Imp. Zaragoza y Jayme, 1877-1888, p. 430.

²⁷ *Op. cit.*, p. 433.

²⁸ B. PORTUONDO: *Lecciones de arquitectura*. Madrid, Imp. del Memorial de Ingenieros, 1877, vol. II, p. 378.

²⁹ *Op. cit.*, vol. II, p. 393.

³⁰ *Op. cit.*, vol. I, p. XXVI.

³¹ A.-Ch. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Op. cit.*, vol. I, pp. 126, 304 y 504.

³² B. PORTUONDO: *Op. cit.*, vol. II, p. 398.

³³ F. JAREÑO: “Importancia de la arquitectura y sus relaciones con las demás Bellas Artes”. *Revista de la arquitectura nacional y extranjera*, 1880, p. 126.

³⁴ D. de los RÍOS: *El arte en todas sus manifestaciones*. Madrid, Imp. de Gironés y Orduña, 1885, p. 249.

³⁵ ÁLVAREZ REYERO: “Apuntes de filosofía del arte. La arquitectura como lenguaje”. *Resumen de arquitectura*. 1898, p. 73.

cas es fácil encontrar numerosas alusiones al grado más básico de la caracterización, aquél que regula la cantidad de ornamento en consonancia con la riqueza que debe expresar el edificio. Muy pronto se puede leer en la prensa especializada una conexión entre adorno y lujo, como en el caso del *Palacio de D. José Bucheta*³⁶; argumento que también es empleado, de manera inversa, para justificar en el *Monte de Piedad* “una decoración sencilla, cual corresponde á un establecimiento benéfico”³⁷. Y en términos muy semejantes se explican otros grados ornamentales que podemos denominar intermedios, asignados, verbigracia, a una escuela, sobre la que Repullés decía que su “aspecto exterior (...) ha de ser tal, que ni su extremada severidad, asemejándola á una cárcel, la haga repulsiva, ni la profusión de sus ornatos oculte su carácter”³⁸.

En ese tipo de caracteres intermedios resultaba difícil, lógicamente, llegar a un acuerdo acerca de la cantidad y calidad de los ornatos, pues se pretendía huir a la vez de la exageración en el adorno y de la excesiva parquedad. De ahí que en ocasiones aparezcan disparidades al respecto, similares a las que surgen con motivo del proyecto para *Escuela de Artes y Oficios* y que enfrentan a Mariano Belmás, quien prefiere ser “parco en el uso de las molduras y los adornos”³⁹, con la Sección de Arquitectura de la Academia de San Fernando, que “hubiera deseado (...) que fuera un poco más rica la ornamentación”⁴⁰.

De ese modo se trazó una escala de riqueza ornamental que, en palabras de Ricardo Velázquez Bosco, parte de los monumentos conmemorativos y los edificios de recreo, en los que la ornamentación es “el elemento predominante”, y decrece a medida que “vá la decoración perdiendo cada vez su importancia, hasta llegar á edificios de beneficencia”, lo cual le hace rehusar una imagen ornamentada para el proyecto de *Colegio de Sordomudos y ciegos*⁴¹. Esa graduación demuestra que el adorno del edificio no se rige por un criterio absoluto, uniforme, sino por otro relativo, en comparación con el carácter que se quiere representar. Por eso, una misma crítica puede alabar la profusa decoración del edificio de *La Equitativa*, nacido para exhibir la pujanza económica y, al mismo tiempo, repudiar un adorno más sencillo, pero que parece excesivo para una institución benéfica del tipo del *Manicomio* de Leganés⁴².

Pero la teoría del carácter no sólo reclamaba al ornamento que indicase la riqueza de la construcción, sino que también le exigía que expresase unos significados más específicos y que los simbolizara de manera tan evidente que hiciese innecesario cualquier recurso externo, por ejemplo, las inscripciones, ya que nadie que pretenda “ser artista puede escribir sobre su propia creación”⁴³, según recordaba la Academia de San Fernando a Elías Rogent al obligarle a retirar el letrero que pensaba añadir a la fachada de la *Universidad Literaria* de Barcelona.

³⁶ “Palacio de D. José Bucheta en Madrid, calle de Atocha”. *Boletín enciclopédico de Nobles Artes*. Barcelona, 1846, p. 63.

³⁷ J.M. AGUILAR y F. ARBÓS: “Memoria adjunta al proyecto de Monte de Piedad y Caja de Ahorros, presentado al concurso con el lema «Miscuit utile dulci». *El eco de los arquitectos*, 1870, p. 146.

³⁸ E.M.ª REPULLÉS Y VARGAS: “Edificios destinados á Escuelas Públicas de Instrucción Primaria. Capítulo III: Construcción y decoración”. *Anales de la construcción y de la industria*, 1877, p. 342.

³⁹ M. BELMÁS: *Conservatorio de Artes. Escuela de Artes, Oficios y Comercio. Proyecto estudiado por...*, 1881. Archivo General de la Administración, Sec. A.C. Educación, caja 8.383, leg. 9.076-1, p. 188.

⁴⁰ SECCIÓN DE ARQUITECTURA: [Informe sobre] “proyecto de Escuela de Artes y Oficios formado por el Arquitecto D. Mariano Belmás...”. *Informes sobre realización de obras*, 1881/2?; manuscrito, Archivo RABASF, leg. 81-14/4, [h. 8v].

Vid. también: Archivo General de la Administración. Sec. A.C. Educación, caja 8.089, leg. 8.864-14.

⁴¹ R. VELÁZQUEZ: “Memoria”. *Proyecto de edificios para Colegio Nacional de Sordo-Mudos y Ciegos*, 1894; manuscrito, Archivo General de la Administración. Sec. A.C. Educación: caja 8.372, leg. 9.069-11, pp. 10-11.

⁴² X.: “La Sección de Arquitectura de la Exposición de Bellas Artes”. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 1887, p. 118.

⁴³ SECCIÓN DE ARQUITECTURA: “[Informe sobre Proyecto de reforma en el cuerpo central de edificio para Universidad]”. *Arquitectura. Tribunal de Cuentas. Universidades. Siglo XIX*, 1867; manuscrito, Archivo RABASF, leg. 43-3/2, exp. 148, [h. 2 y 2v].

El problema se complicaba además con las transformaciones ideológicas de la sociedad del momento. Eso ocasiona unos programas ornamentales llenos de matices, parecidos al que decora el acceso al *Ministerio de la Guerra*, que evita las imágenes bélicas en favor de “la idea de la guerra en nuestra época, que no conquista por subyugar”⁴⁴; o aquel otro proyectado para el *Panteón de hombres ilustres*, para el que se intentaba expresar un carácter que “no pueda ser tachado de religioso ni de pagano, puesto que lo mismo ha de albergar temporalmente las cenizas de un librepensador, que las del ferviente espiritualista”⁴⁵.

Esa caracterización matizada y adaptada a la vida moderna obligó también a Repullés y Vargas a combinar en la decoración de la *Bolsa de Comercio* de Madrid los relieves mitológicos con otros que representan la navegación, la industria ferroviaria o el movimiento de capitales y créditos⁴⁶. Y un propósito semejante llevó a Julio Saracibar a acumular en la fachada de su casa, *Villa Bilbao*, un conjunto compuesto por “basas geminadas”, molduras, cariátides, guardapolvos y cornisas, frontones con esculturas como la que representa al denominado “*Genio del arte*” y ramas de laurel y roble; mientras, en la torre del ángulo superponía un busto con la efigie de Miguel Ángel, una reproducción de la *Venus de Milo* y otro busto con la representación de Apolo. Todo un muestrario de adornos pensado para evidenciar el carácter propio de la “mansión de un artista que rinde culto fervorosa al arte por el arte”⁴⁷.

Un caso de gran interés es la discusión que suscitó el programa ornamental proyectado por Antonio Ruiz de Salces para la *Biblioteca y Museos Nacionales*, con el que pretende caracterizar el recuerdo del descubrimiento de América, que se conmemoraba cuando se inauguró el edificio, y el progreso de la humanidad. En él incluyó, entre otras, dos estatuas sedentes de los Reyes Católicos, otras dos, de pie, en las que se representa a Colón y América; y cuatro estatuas más “simbolizando las edades prehistórica, antigua, media y moderna”⁴⁸. Sin embargo, esa decoración escultórica no fue del gusto de la Sección de Arquitectura de la Academia⁴⁹ y fue finalmente rechazada por la Junta de Obras del edificio⁵⁰, puesto que ambas instituciones prefirieron el repertorio de carácter literario que puede verse hoy día, antes que el histórico-nacional de Ruiz de Salces.

La expresión ornamental de la arquitectura tampoco fue ajena al problema principal del Ecléctismo, la resurrección simultánea de todos los estilos del pasado, sin que ninguno de ellos

⁴⁴ E.V.: “Escultura decorativa. Un medio-relieve moderno en la verja del Ministerio de la Guerra”. *Anales de la construcción y de la industria*, 1876, p. 84.

⁴⁵ F. ARBÓS y J. URIOSTE, en: E.M.² REPULLÉS Y VARGAS: “La necrópolis del este de Madrid”. *Revista de la arquitectura nacional y extranjera*, 1879, p. 77.

⁴⁶ R.: “La nueva Bolsa de Madrid”. *Resumen de arquitectura*, 1891, pp. 84-85; X.: “Salón de contrataciones en la Nueva Bolsa de Madrid”. *Resumen de arquitectura*, 1893, p. 51; E.M.² REPULLÉS Y VARGAS: *La nueva Bolsa de Comercio de Madrid*. Madrid, Imp. y Lit. de los Huérfanos, 1894, pp. 32-33; y L.M.² CABELLO Y LAPIEDRA: “Excmo. Sr. D. Enrique M.² Repullés y Vargas”. *Arquitectura y construcción*, 1922, p. 94.

⁴⁷ J.B. de la CÁMARA: “Villa Bilbao”. *Resumen de arquitectura*, 1893, pp. 74-76.

⁴⁸ A. RUIZ DE SALCES: “Relación de las estatuas y demás trabajos propios de escultores estatuarios que forman parte del proyecto aprobado para el edificio Biblioteca y Museos Nacionales [Solicitud remitida al Ministro de Fomento para realización de estatuas y relieves para la Biblioteca y Museos Nacionales]”. *Expedientes de informes de la sección sobre obras, restauraciones, etc.*, 5 de enero de 1891; manuscrito, Archivo RABASF, leg. 183-1/5, pliego A.

⁴⁹ SECCIONES DE ARQUITECTURA Y ESCULTURA: “[Informe] respecto al proyecto de Estatuaria y demás trabajos escultóricos que deben adornar el edificio en construcción destinado á Biblioteca y Museos Nacionales, formado aquel por el Arquitecto Director D. Antonio Ruiz de Salces...”. *Expedientes de informes de la sección sobre obras, restauraciones, etc.*, 16 de febrero de 1891; Archivo RABASF, leg. 183-1/5, [h. 2].

⁵⁰ JUNTA DE OBRAS DE LA BIBLIOTECA Y MUSEOS NACIONALES: [Dictamen], 6 de marzo de 1891. Archivo General de la Administración. Sec. A.C. Educación, caja 8271, leg. 9002/2, [pp. 2-3]; ratificado en: DIRECCIÓN GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA: *Resolución* de 6 de abril de 1891 (*Vid.* Archivo General de la Administración, *ibid.*).

consiguiere eliminar a los demás⁵¹. Unida a esta cuestión, se planteó un sistema de significación en el cual cada estilo denotaba una serie de “valores emblemáticos”⁵², que, según las teorías asociacionistas en vigor desde el siglo XVIII, eran evocados por la imagen de la arquitectura⁵³; razón por la cual Quatremère de Quincy atribuía a cada estilo histórico el carácter distintivo de su época⁵⁴.

El ornamento resultaba implicado en todo ese proceso semántico, ya que, por una parte, se entendía que cada estilo estaba compuesto por la suma de una estructura y una ornamentación aplicada sobre ella, como, por ejemplo, definió Owen Jones⁵⁵; mientras que, por otra, existía el convencimiento de que la caracterización se lograba al fusionar un tipo determinado con un repertorio ornamental⁵⁶. Así, cada estilo era vinculado a aquellos adornos que lo identificaban⁵⁷, hasta quedar, en muchos casos, limitado a unos “elementos de fachada, que constituyen (...) una superposición decorativa”⁵⁸, sobre todo al triunfar el indiferentismo formal de Durand⁵⁹, a partir del cual la imagen del estilo se reduce a un problema de ornamentación⁶⁰.

De ese modo, se creó un proceso comunicativo que remitía desde la ornamentación al estilo y desde éste a los significados que le habían sido asociados, puesto que, como reconocía Demetrio de los Ríos, la talla ornamental “tiene suficiente, sobrada expresión para conocerse por un pequeño trozo, por el elemento más insignificante, la época en que fué realizada”⁶¹. Entonces se atribuía “el lujo y la pompa seductora” de los ornatos islámicos a su “esperanza de una felicidad basada en goces mundanales”⁶²; en cambio, los adornos góticos provocaban un “recogimiento esterior (*sic*), preludio natural de la íntima devoción”⁶³; al tiempo que la imagen de una moderna arquitectura aristocrática se confiaba a una ornamentación renacentista como la que puso de moda el marqués de Cubas, merced a obras como el *Palacio del Duque de Sexto*⁶⁴, con las que tuvo tal éxito que la crítica hubo de hacer esfuerzos, años después, para separarlas de aquellas imitaciones que exageraban la abundancia de los relieves en yeso y escayola que recubrían sus muros⁶⁵.

⁵¹ P. COLLINS: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1970, p. 57.

⁵² L. PATETTA *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*. Milano, CittàStudi, 1991, p. 9.

⁵³ *Vid.* J. ADDISON: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos* de The Spectator. [Ed. lit. de T. RAQUEJO]. Madrid, Visor, 1991 y T. RAQUEJO: “Joseph Addison”. *Historia de las ideas estéticas y de las ideas artísticas contemporáneas*. [Ed. lit. de V. BOZAL]. Madrid, Visor, 1996, vol. 1, pp. 46-50. Sobre la teoría asociacionista *vid.* también: J.B. TISSANDIER: *Espíritu de la poesía y de las Bellas artes o Teoría de la Belleza...* Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1860, p. 23.

⁵⁴ A.-C. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopédie Méthodique. Architecture*. Paris, Panckoucke; Liège, Plom-teux, 1788, tome I, pp. 498-499.

⁵⁵ O. JONES: *The Grammar of Ornament*. London, Day and Son, 1856, p. 156.

⁵⁶ J. ARRECHEA: *Op. cit.*, p. 208.

⁵⁷ E.H. GOMBRICH: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 254.

⁵⁸ L. PATETTA: “Los revivals en la arquitectura”, en G.C. ARGAN [et. al.]: *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 159.

⁵⁹ J. ARRECHEA: *Op. cit.*, p. 39

⁶⁰ J.R. MONEO e I. SOLÀ-MORALES: *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet le Duc*. Barcelona, E.T.S.A.B., 1975, p. 50; y P. COLLINS: *Op. cit.*, p. 57.

⁶¹ D. de los RÍOS: *Op. cit.*, p. 317.

⁶² J. CAVEDA: “Contestación”, en F. ENRÍQUEZ Y FERRER: *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de D...* Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1859, pp. 41 y 42.

⁶³ R. MITJANA DE LAS DOBLAS: “Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media: Arquitectura siglos XIII-XIV-XV”. *El Siglo Pintoresco*, 1845, vol. I, pp. 163-168 y 193-202, *reprod.* en I.L. HENARES y J.A. CALATRAVA: *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 142.

⁶⁴ M. MARTÍNEZ GINESTA: “Breves consideraciones sobre el arte moderno”. *El eco de los arquitectos*, 1872, p. 439; y M. MARTÍNEZ GINESTA: “Madrid artístico. Antepechos de la escalera del palacio del Excmo. Sr. Duque de Sexto”. *Madrid moderna*, 1880, cuaderno XIX, p. 145.

⁶⁵ L.M.^a CABELLO Y LAPIEDRA: “El marqués de Cubas”. *Arquitectura y construcción*, 1899, nº 46, p. 22; y L. M.^a CABELLO Y LAPIEDRA: “Madrid y sus arquitectos”. *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1899, p. 257.

Otra posible aplicación de los recursos evocadores de la ornamentación, era aquella que combinaba varias sugerencias en una misma obra. El empleo de diferentes repertorios decorativos generaban una gran variedad ambiental, de manera que se sometía al visitante a una sucesión de sensaciones heterogéneas, conforme al gusto de una época ecléctica, lo cual podía llegar a provocar las mayores alabanzas entre los críticos, como ocurrió con el *Palacio Anglada*, del que se comentaba con admiración que estaba decorado en su exterior y en su interior con imitaciones de los estilos egipcio, árabe, griego, romano, gótico y renacentista⁶⁶.

La identificación de cada estilo, y con él su ornamentación, con unas determinadas características socioculturales y políticas también sirvió para la evocación de un determinado carácter nacional, un “tema candente” en el romanticismo⁶⁷. Ya en 1859, Teodoro Ponte de la Hoz relacionaba el simbolismo de los adornos con la posibilidad de que “al desaparecer una generación pueda transmitir á otra los frutos de su experiencia y sabiduría”⁶⁸; aunque fue sobre todo Lorenzo Álvarez Capra quien desarrolló más la idea de que “los monumentos realizados llevan la señal del genio y civilización de cada pueblo”⁶⁹.

La búsqueda de un estilo nacional afectó al ornamento hasta el punto de que Cabello y Aso exigió que los adornos fitomórficos fuesen los propios del país, ya que “Decorar con plantas exóticas (...), es camino que debe abandonar por completo el artista”⁷⁰. Algo semejante pensaba Fernández Casanova, al ensalzar “La Escultura ornamental, inspirada en la flora indígena”⁷¹ que usó Juan de Madrazo, al igual que Elías Rogent, quien propuso como modelo aquellos adornos “basados en la fauna ó la flora catalanas” que fueron usados en *Sant Cugat del Vallés*⁷². Así, la idea de que también el carácter nacional puede ser sugerido a partir de una ornamentación histórica, llega hasta Domènech i Montaner, que es uno de los muchos que definen el estilo como la unión de “un sistema propio de construcción con un sistema propio ornamental”, y que propone un repertorio decorativo aprendido en “los tesoros ornamentales que los monumentos de todas las épocas y la naturaleza nos ofrecen”⁷³, donde él mismo buscaría aquéllos más aptos para su proyecto de arquitectura nacional.

La intervención del ornamento en la creación de una imagen nacional hizo que algunas decoraciones se cargasen de un valor patriótico que no siempre pareció tan evidente. Por ejemplo, si en 1883 se alaban la “elegancia y la novedad” de las decoraciones cerámicas que Velázquez Bosco emplea en el *Pabellón Central* de la Exposición de Minería⁷⁴, al llegar a 1897 lo que

⁶⁶ E.M.³ REPULLÉS Y VARGAS: “Palacio del Señor Anglada”. *Anales de la construcción y de la industria*, 1878, p. 291.

⁶⁷ M.² J. BUENO: *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga, Universidad y Colegio de Arquitectos, 1987, p. 15.

⁶⁸ T. PONTE DE LA HOZ: “Discurso de D..., leído en junta pública de 8 de diciembre de 1859. Influencia de las Nobles Artes en la sociedad y protección que deben prestarles los gobiernos”. *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Imp. de Manuel Tello, vol. 1, p. 151.

⁶⁹ L. ÁLVAREZ CAPRA: “Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del... Sr...”. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 1883, p. 158.

⁷⁰ L. CABELLO Y ASO: *El arquitecto. Su misión, su educación, sus conocimientos y enseñanza*. Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1869, p. 25.

⁷¹ A. FERNÁNDEZ CASANOVA: “El arquitecto Juan de Madrazo y sus obras”. *Resumen de arquitectura*, 1900, p. 37.

⁷² E. ROGENT: “Asociación de Arquitectos de Cataluña. San Cugat del Vallés. Apuntes histórico-críticos por D..., leídos en la primera excursión de Arquitectos hecha á aquel monasterio en 27 de junio de 1880”. *Revista de la arquitectura nacional y extranjera*, 1881, p. 175.

⁷³ Ll. DOMÈNECH I MONTANER: “En busca de una arquitectura nacional”. *La Renaixensa*, 1878, any VIII, vol. I, febrer, p. 153 y 159.

⁷⁴ E.M.³ REPULLÉS Y VARGAS: “La Exposición de Minería”. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 1883, p. 259.

se admira en la *Escuela de Minas* es “la aplicación de un material tan español como el azulejo”⁷⁵. Y otro tanto ocurrió con el repertorio ornamental plateresco, que terminó por ser considerado como emblema de lo español. Si en alguna ocasión se había calificado como un “mazacote de yeso” el *Pabellón español* que Gándara proyectó en 1867⁷⁶, pronto se convirtió en el paradigma que se enfrentaba a esos “mamarrachos arquitectónicos franceses que se levantan ufanos en el paseo de la Castellana, y otros sitios”⁷⁷, tales como el Palacio del marqués de Portugaleta, edificio que escandalizó a la crítica por mostrar unos ornamentos afrancesados en “la morada aristocrática del actual título de Bailén”⁷⁸, heredero del general Castaños.

Progresivamente, la ornamentación plateresca, que ya de por sí resultaba determinante en ese modelo histórico, recubrió los edificios con detalles tomados, sobre todo, de las obras de Gil de Hontañón, según reconocía Repullés en una minuciosa descripción de todos los ornatos que empleó en el *Ayuntamiento de Valladolid*, y también Urioste, autor del más importante hito neoplateresco, el *Pabellón español* para la Exposición de 1900, del que destacaba sus “detalles de fantásticas figuras, medallones, leones semirrampantes y las balaustradas y flameros característicos”⁷⁹, adornos propios de aquello que se definía, al finalizar el siglo, como “la grandeza y del poder de España en aquellos tiempos en que el sol nunca se ponía en sus dominios”⁸⁰.

⁷⁵ E.M.³ REPULLÉS Y VARGAS: *Escuela de Ingenieros de Minas en Madrid y Laboratorio de Gómez Pardo*. Madrid, Imp. del Asilo de los Huérfanos, 1897, p. 16.

⁷⁶ Á. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *La Exposición Universal de 1878*. Guía itinerario. Madrid, English y Gras, 1878, p. 100.

⁷⁷ M.MARTÍNEZ GINESTA: “El arquitecto Don Gerónimo de la Gándara, fundador del arte moderno en España”. *Op. cit.*, cuaderno XXX, p. 236.

⁷⁸ M. MARTÍNEZ GINESTA: “Los salones de Madrid. Palacio del Excmo. Sr. Duque de Bailén”. *Op. cit.*, cuaderno IX, p. 65.

⁷⁹ “El Pabellón español en la Exposición de París de 1900”. *Arquitectura y construcción*, 1899, pp. 53-54.

⁸⁰ L.M.³ CABELLO Y LAPIEDRA: “Crónica”. *Resumen de arquitectura*, 1900, p. 107.

HISTORIOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA EN LOS ESCRITOS DE UN ARQUITECTO DE MURCIA EN EL SIGLO XIX

Dora Nicolás Gómez
Universidad de Murcia

Son interesantes los escritos de los arquitectos cuando se refieren a su arte expresándose sobre él en diferentes campos: memorias descriptivas de los proyectos, libros, artículos, etc. Es una de las formas que tenemos de conocer cómo conciben su actividad y como, a veces, interpretan la historia de la Arquitectura y, en su caso, la del Arte¹.

José María Marín-Baldo Caquía (1824-1891) fue un arquitecto de Murcia representante de quienes expresaron por escrito sus ideas sobre la Arquitectura, y la historia de la Arquitectura, a través de sus libros y artículos². Además se da la circunstancia de que nos proporciona en ellos una especie de historiografía arquitectónica de su época, hecha por elección exclusiva suya de autores y títulos, utilizados como fuente de su pensamiento artístico y arquitectónico. Es muy interesante constatar a través de qué autores, citados por él, iba formando Marín-Baldo sus opiniones sobre Arquitectura, desde su óptica que es, en general, la defensa del arte medieval gótico como arte romántico y cristiano por excelencia frente al arte clásico.

Marín-Baldo comenzó sus estudios de arquitectura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el curso 1845-1846, es, por tanto, perteneciente a la primera promoción de alumnos que estudiaron en la recién creada Escuela Especial de Arquitectura, donde fueron condiscípulos suyos, entre otros, Antonio María Jaúdenes, Antonio Ruiz Salces, Demetrio de los Ríos, Francisco Jareño y Alarcón, Gerónimo de la Gándara,... Como significativo de su temprano gusto por el estilo ojival es interesante señalar que su proyecto fin de carrera (1853) fuese la cripta de un Panteón de Reyes gótico³.

Inició la publicación de sus escritos a partir de 1875. En ellos, Marín-Baldo, cita fuentes próximas españolas, francesas, inglesas y alemanas: Ceán Bermúdez, y Llaguno, Batissier, Gailhabaud, Texier, Milner, Carter, Du Cange, Wiebeking, Popplewel, y otros, arqueólogos, literatos, historiadores conocidos en su época; fuentes lejanas desde Vitruvio, Cedrenus, Procopio, Minucio Felix, hasta Alberti, Serlio, Vignola, y otros. Algunos autores son mencionados tan solo por el apellido y sin aludir a ningún texto; otros son citados a pie de página con título de texto o sin él; otros lo son con nombre, apellido, título de texto, y página del mismo.

¹ Estas son unas líneas, un esquema, de la investigación que llevo varios años realizando, aunque con altibajos en la continuidad de su desarrollo interno, y que próximamente presentaré en su forma definitiva.

² Véase, sobre J.M. Marín-Baldo Caquía, Nicolás Gómez, D. *Arquitectura y Arquitectos del siglo XIX en Murcia*. Murcia: Ayuntamiento y C.O.A.MU, 1993. También, Nicolás Gómez, D. "Una visión historicista y literaria de la obra de Juan de Herrera, escrita y publicada por un arquitecto de Murcia en el siglo XIX" en, *Actas Simposio Juan de Herrera y su influencia*. Camargo, 1992, pp. 53-57.

³ Véase, Nicolás Gómez, D. *Op. Cit.*, 1993, p. 142.

Marín-Baldo también compone una breve historia de la Arquitectura narrada casi con afa- nes didácticos, y también pensada como manifiesto arquitectónico propio, donde al hablar de períodos y estilos identifica arte y arquitectura. Esto es, que cuando se refiere a obras de arte como modelos de cada período o estilo solo menciona ejemplos arquitectónicos.

Es una historia de hitos arquitectónicos que comienza describiendo con pormenores la construcción de la basílica de Santa Sophia de Constantinopla, y la clasifica como de “estilo *lati- no*”, frente a la “catedral de San Marcos de Venecia” reedificada en “estilo *neo-greco* o *bizantino*”, según él. Una historia que aunque cuenta con la construcción de San Pablo de Londres, y Los Inválidos de París, finaliza con la explicación novelada de la construcción de la Basílica del Monas- terio de San Lorenzo de El Escorial.

Se hace eco de las discusiones contemporáneas a él, mantenidas sobre el origen y esté- tica del arquitectura cristiana ojival citando a Víctor Hugo y Chateaubriend. Recoge la polémica ochocentista entre franceses y alemanes acerca de dónde nació el arte gótico si en Francia o Ale- mania. Menciona otros orígenes tomando como fuente a Strutt, Payne-Knight, Lenormant, y otros.

Marín-Baldo clasifica la historia de la arquitectura, como el mismo indica, siguiendo a grandes rasgos lo dictaminado por la Comisión de Monumentos Históricos de Francia en torno a los años ochenta del siglo XIX. Así pues, establece un primer período: desde Constantino hasta la construcción de San Marcos de Venecia. En él, califica la arquitectura según dos “géneros”: el género *latino* y el género *neo-griego* o *bizantino* ya mencionados. Un segundo es período con- siderado de transición cuyo género artístico característico es el *romano-bizantino*. Abarca desde el siglo XI hasta la aparición del arco ojival en la segunda mitad del siglo XII.

El tercero es el período de la arquitectura ojival del siglo XIII, llamado entonces en Espa- ña, según Marín-Baldo, arte germánico o arte de los *tudescos*. Empieza en el siglo XIII y conclu- ye a fines del siglo XV o principios del XVI. El cuarto es el período de la arquitectura que aban- dona la tradición ojival, vuelve a la tradición de los antiguos, pero emplea, según Marín-Baldo, detalles desconocidos a éstos. Abarca desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVII.

Para la explicación e interpretación de la historia de la arquitectura hasta el siglo XII, Marín-Baldo utiliza varias clases de fuentes escritas. Fuentes literarias: poetas del siglo VI como “Paulle Silentielle” (sic) (leído seguramente en francés, lengua que dominaba Marín-Baldo), cuyas descripciones poéticas dan idea del lujo en la decoración interior de la basílica de Santa Sofía, en ella se colocaron, pendientes de cadenas de bronce, tantas lámparas de plata que: “*Parecía que estas lámparas flotaban sobre un océano de fuego*”.

Utiliza fuentes históricas, tomadas de la historia oriental: Vegecio, escritor latino (S.IV-V), quien afirmaba que Justiniano tenía empleados más de quinientos arquitectos constantemente. Marín-baldo gusta de fuentes exageradas aunque reconozca que le cuesta trabajo crearlas. Proco- pio, historiador bizantino, a caballo entre los siglos V-VI, el principal de la época de Justiniano que escribió entre otros De *aedificiis Justiniani* (texto panegírico y exagerado aunque lleno de noticias). Cedrenus, cronista-historiador del siglo XI que describe Santa Sofía. Marín-Baldo alude concretamente a su descripción de la mesa del altar mayor de Santa Sofía que estaba hecha con una mezcla de perlas y diamantes, oro y plata, hierro y platino, haciendo fundir todos estos mate- riales reunidos. El mismo Marín-Baldo, en N. de A., reconoce que “algo de fantasía podía haber en lo escrito por el historiador oriental”.

Emplea fuentes escritas tomadas de arquitectos historiadores de la arquitectura: Feli- biano (sic) (André Félibien), uno de los inspiradores del programa artístico de la creación de Beaux-Arts de París. Por su formación académica Marín-Baldo debió conocer el texto de Féli- bien *Des Principes de l'architecture de la sculpture de la peinture et des autres arts qui en depen- dent...* o, también, los *Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes...* Marín- Baldo cita, de memoria, a Felibiano inmediatamente después de referirse a Vasari también de memoria. Vasari habla de la “maniera greca” aludiendo, sobre todo, a lo que hoy conocemos como “arte bizantino”.

Acude a fuentes legendarias como la leyenda de que el ábside de Santa Sofía tenía tres ventanas porque aunque Justiniano quería primero que tuviese una, y después que tuviese dos, al final tiene tres porque se apareció un ángel vestido de púrpura con zapatos rojos que les dijo a los arquitectos: “*Yo ordeno que el altar esté iluminado por tres ventanas en honor del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo*”.

Menciona fuentes de historia del Arte contemporáneas a la formación académica de Marín-Baldo como el libro de Louis Battissier, *Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge*. (París, 1845), reeditado numerosas veces hasta 1860, y aumentado sucesivamente. Marín-Baldo considera a Battissier seguidor de los trabajos y noticias publicadas por Du Cange en su *Histoire Byzantina* (París, 1680), y de Charles Texier que, según Marín-Baldo, es el viajero moderno que mejor ha descrito Santa Sofía en, *L'architecture Byzantine ou recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient précédé de recherches historiques et archéologiques* (Londres, 1864), aunque critica ciertas exageraciones de este autor en algunas descripciones sobre la ligereza y poco peso de los materiales empleados en la cúpula de Santa Sofía.

Para describir el segundo período, considerado de transición, donde el género característico del mismo fue el *romano-bizantino* que mantiene los arcos de medio punto romanos, las bóvedas semicirculares de cañón, y las de arista, Marín-Baldo, no cita fuentes escritas específicas, ni a ningún autor. Se basa en explicaciones técnicas propias, acerca del material, los espesores, los empujes, etc., de las bóvedas de nervaduras consideradas por él como la novedad del período.

El tercer período, el de la arquitectura ojival, es objeto de amplia reflexión por parte de Marín-Baldo. Para él ningún género de arquitectura ha provocado tanta discusión como la suscitada en los tiempos modernos “*acerca del origen, la expresión, el sentimiento y la estética del arte cristiano ojival*”.

Cita fuentes literarias para justificar los frecuentes escenarios con ojivas medievales empleados en literatura para ambientar poemas, dramas, novelas y relatos sentimentales de su época. Las “*novelas llamadas históricas*” desarrolladas en monasterios, castillos, edificios ojivales, asociados a un estilo de arquitectura inspirador de los escritores románticos como, por ejemplo, Víctor Hugo, de quien Marín-Baldo cita como célebre el capítulo de Nuestra Señora de París, *Esto matará aquello*. También menciona a Chateaubriand, esta vez en larga cita literal de su *Genio del Cristianismo* aunque no le convenzan el razonamiento de que el origen del arco ojival se encuentre en el enlace de las ramas en los bosques naturales. En el fondo Marín-Baldo reconoce como aficionados a los poetas y literatos y prefiere utilizar otras fuentes para él más fiables.

Para apoyar la opinión de que los arcos ojivales tienen su origen en Inglaterra cita de corrido a Bentham, Milner y Carter, como autoridades reconocidas en la materia. Marín-Baldo tiene, a veces, la costumbre –tan decimonónica– de citar autores por sus apellidos sin añadir más datos sobre ellos, suponiendo, sin mucho fundamento, que sus lectores conocen a éstos de sobra, o pretendiendo que nadie ponga en duda sus conocimientos ya que los apoya en autores reconocidos. Es como si así adquirieran mayor peso sus opiniones demostrando cierta presunta erudición. En esto carece de algo de rigor científico, pero no olvidemos que sus escritos son también una “*historia novelada*”.

Sabemos que Marín-Baldo estuvo en Madrid como arquitecto del Ministerio de Hacienda desde 1880 a 1887, puede que en aquella época de funcionario leyera la deontología expresada por Jeremie Bentham, filósofo y jurista fundador del utilitarismo, escritor de principios de ciencia social, y también de un texto, traducido al francés, más relacionado con la profesión de Marín-Baldo, bajo el título: *Essai sur nomenclature et clasifacion des principales branches d'art et science: ouvrage extrait du Chrestomathia de Jeremie Bentham* (París, 1823). No se ha de olvidar que Marín Baldo sentía hondas preocupaciones de tipo social que le llevaron a escribir también sobre vivienda obrera o casas para jornaleros, y a idear un prototipo de casa o barraca para clases humildes, destinada a paliar los efectos de las riadas o inundaciones en la huerta, tan frecuentes en Murcia.

En cuanto a Milner y Carter aun es más difícil seguir la pista de sus escritos, a pesar de que Marín Baldo asegure que ambos autores dicen que el origen del arco apuntado está en los encuentros de los arcos de medio punto entrelazados, lo más interesante es que digan los tres –Bentham, Milner y Carter– que los arcos ojivales *son hijos de Inglaterra*.

Es muy sugestivo que Marín Baldo mencione, aunque sin cita textual, a Hope (Thomas Hope, *An Historical Essay on Architecture*, Londres, 1835), famoso entre los arquitectos españoles interesados por la historia, muy apreciado por José Amador de los Ríos, Manuel Assas y José Cavada, todos ellos relacionados con la Sociedad Central de Arquitectos a la que Marín Baldo pertenece y dedica algún escrito suyo. Marín Baldo menciona a Hope respecto al origen alemán del arte ojival, sobre cuyo opinión parece estar de acuerdo.

Recorre las nacionalidades europeas a la búsqueda del origen del arte ojival, cuestión muy debatida a mediados y finales del siglo XIX. Menciona que algunos defienden el origen de dicho arte situado en Normandía. Mientras que al hablar de Italia recoge la opinión de Vasari, haciéndola extensible al resto de italianos, acerca de que, para ellos, arte *“tudesco”* o *“gótico”* equivalía a decir *“arte bárbaro”*, atribuyendo su introducción en Italia a los alemanes a través de Lombardía. Marín-Baldo subraya cómo los italianos son los primeros de Europa en volver a la arquitectura greco-romana, sin haber sido convencidos del todo por el arte ojival.

Utiliza una larga cita textual de Charles Lenormant, sin mencionar la fuente concreta, para situar entre los árabes el origen oriental del arco ojival y situarlo en el siglo VIII, en los arcos ojivales que aparecen en el nilómetro de Rodas, en El Cairo. Lenormant, también en dicha cita, menciona otros ejemplos orientales situados entre los siglos VIII-IX, que se extienden por Palermo, hasta el siglo XII, para pasar después al norte, y a todo occidente. Lenormant considera que fue en Francia donde se construyeron las primeras iglesias con arcos ojivales en occidente.

Marín-Baldo, apoyándose en los “arqueólogos modernos” –atención que no dice historiadores del arte– subdivide y clasifica el arte ojival en: primario (ojiva de lanceta o punta aguda, siglos XIII-XIV), secundario (ojiva equilátera, siglo XIV), y terciario (ojiva rebajada, siglos XV-XVI). En cada una de las tres épocas citadas no solo cambia la forma del arco ojival sino que también lo hacen los capiteles, las basas, los perfiles de las arquivoltas y de los aristones, los adornos y decoraciones. Es decir que, para Marín-Baldo, el arte gótico no está determinado por el uso del arco ojival tomado aisladamente, sino que está compuesto por muchas más cosas.

La ojiva por sí sola, como forma aislada, no constituye un sistema, ni un género de construcción. El arte ojival o gótico –dice Marín Baldo– *“lo constituyen todos sus elementos reunidos, toda su ligereza elegante, sus pilares con basa y capitel propios, sus numerosos nervios o aristones cruzados, sirviendo de apoyo a los innumerables senos de sus bóvedas talladas y construidas de un modo nuevo, los botareles y arcos de contraresto de los empujes horizontales, las ventanas y rosetones calados como encaje de piedra, la filigrana de sus torres cubiertas por agudas y elevadas pirámides con los crestones que adornan sus aristas, las hojas de cardo y de plantas tetradinámas o cruciformes....”* Así continúa describiendo con entusiasmo lo que es para él el arte gótico demostrándonos encontrarse entre quienes defienden esta arquitectura y este arte en su conjunto, frente a los que aseguran que no hay más arquitectura legítima que la clásica greco-romana porque es la que tiene en sí los verdaderos principios auténticos de la genuina arquitectura.

Marín-Baldo respetaba profundamente a Vitruvio, como no podía ser menos, pero era consciente, o, intuía con claridad que las enseñanzas derivadas del autor latino y sus seguidores habían hecho crisis definitivamente, y que en los años ochenta, a finales del siglo XIX, no se podía sostener ya de ninguna manera que fuera ésa la única arquitectura posible, según las enseñanzas académicas más estrechas. Las reglas clásicas en arquitectura ya no equivalían a “reglas constructivas” únicas. Hacía más de cuarenta años que en Francia Lassus, Viollet y otros habían abierto y profundizado una gran grieta en el pensamiento arquitectónico cuyos ecos resonaban en otros países, en España, y entre los arquitectos de provincias que regresaban a sus lugares de origen después de haber estudiado Arquitectura en la Escuela Especial de Arquitectura, en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como era el caso de Marín-Baldo quien optaba por el gótico también en su tierra natal.

Como escritor, Marín-Baldo, en algunas ocasiones, utiliza como género literario, no la "Lección", ni el "Diálogo" empleados en tantos tratados de arte y arquitectura, sino el "Monólogo", en este caso, monólogo teatral, combinado con la acción dramática de otros personajes, con los incisos de situación correspondientes al arte dramático. Algunos de sus escritos también podrían pertenecer al género de la "novela histórica", muy adecuada como género literario para textos de los años ochenta del siglo XIX. También escribió descripciones en verso ("*El Día de Todos Los Santos*"), cuentos, y varias clases de relatos, todos relacionados con la arquitectura tanto monumental ("*Lo que dijo Juan de Herrera*") como vernácula ("*Fuensantica*"). En su historia de la arquitectura escoge una acción dramática para mostrar sus ideas arquitectónicas. Escenifica, con personajes históricos reales, y con encarnaciones imaginarias, un problema de fondo de carácter arquitectónico: el de la polémica entre los defensores del gótico y los defensores de lo clásico.

En cuanto a su toma de postura personal como arquitecto, frente a lo clásico o lo gótico, a finales del siglo XIX ya, Marín-Baldo se sitúa equidistante de ambos, ecléctico, y si primero apoya y defiende a uno, el gótico, al que considera: "*¡Arte sublime que yo adoro!*" (sic), después pondera el clásico, el arco de medio punto, las formas cuadradas y líneas rectas, los órdenes compuestos de pedestal, columna y cornisa, según el renacimiento de las artes, como corresponde, inevitablemente, después que surgieran personajes como Dante, Petrarca, Cimabue, Giotto, Bramante, a quienes menciona textualmente y en este sentido.

El cuarto período que señala Marín-Baldo en su historia de la Arquitectura, es el que abandona la tradición ojival, para volver a la de los antiguos, aunque también emplea detalles desconocidos a éstos. Abarca desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVII. Cita a Vitruvio, a Leon Bautista Alberti y su *Re aedificatoria*, dedicándoles elogios y estimando que era en sus libros en los que toda Europa estudiaba la nueva arquitectura. A continuación, Marín-Baldo, se detiene en la descripción de las obras de San Pedro del Vaticano, considerándolo como exponente máximo de la arquitectura de este período.

Una de sus fuentes escritas, en este cuarto período, son los textos de Jules Gailhabaud (*Monuments anciens et modernes collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*. París, 1850) que Marín-Baldo cita en castellano, edición de 1853. Considera a este autor enemigo del arte greco-romano y amante apasionado del romanticismo y del arte ojival.

Al hablar de las obras de San Pedro de Roma hechas por Nicolás V, menciona al biógrafo del papa Gianozzo Manetti. Pero, más cercano a él, también habla de Leroy (*Historia de la disposición y formas diferentes que los cristianos han dado a sus templos, etc...*) sin mencionar lugar ni edición, ni año, aunque incluye largas citas de sus escritos⁴. Para datos de dimensiones en cifras utiliza como fuente a Pistolesi citando su obra *Vaticano descritto ed illustrato* y reproduciendo uno de sus gráficos.

Para Marín-Baldo la construcción de San Pablo de Londres y la de los Inválidos de París no serán sino meros ecos de la onda expansiva que se produjo en Roma con la construcción de San Pedro. Pero no desperdicia la ocasión de suministrar, aunque sea en nota a pie de página, los datos correspondientes a las iglesias inglesa y francesa respectivamente. Sin embargo, para ello, cita como autoridad a M. Godwin (?) sin añadir más datos, dejándonos presumir que se trate del teórico social británico de principios del siglo XIX representante de cierto idealismo utópico de gran influencia entre los primeros socialistas británicos, como ejemplo de las fuentes tan remotas que utiliza Marín-Baldo para algunas de sus aseveraciones.

En este cuarto período de su historia de la arquitectura habla por extenso de la construcción de la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Nos revela, en cita completa a pie de página, que utiliza como fuente el Apéndice de J.A. Ceán Bermúdez a, *Noticias de los*

⁴ Existe un texto de Alfred Leroy titulado Origen del arte cristiano. *Desde los orígenes hasta el año mil*, traducido al castellano en 1958, editado en Andorra, que bien pudiera ser al que se refiere Marín-Baldo, en edición del siglo XIX, pero no se puede verificar al no tener más datos.

Arquitectos y arquitectura en España desde su restauración, de Eugenio Llaguno y Amirola, aumentadas por Ceán Bermúdez, Madrid, 1829. También cita una memoria escrita por J.A. Ceán Bermúdez sobre la vida y la obra de Juan de Herrera que, según la nota a pie de página de Marín-Baldo, está fechada en 1812 y hecha por encargo de la Real Academia de la Historia.

Otras fuentes documentales son: Reales Cédulas, como la del nombramiento de Herrera en 1563 como ayudante de Juan Bautista de Toledo con sueldo de 100 ducados al año; o la de 1584 para alquilar una casa donde impartir enseñanzas de arquitectura; también documentos sobre gastos en las obras de la Basílica de El Escorial.

Crítica, como *"invenciones y desatinos"*, todo lo afirmado acerca del Monasterio y Basílica de El Escorial por los escritores franceses Martinier (o La Martinier), que publica sus viajes a finales del siglo XVII, y por Moreri quien edita su diccionario o miscelánea por las mismas fechas (*Le grand dictionnaire historique, ou le melange curieux de l'histoire sacrée et profane*. Lyon, 1674)⁵.

En uno de sus textos, al menos, Marín-Baldo acompaña sus clasificaciones periódicas con relaciones de monumentos arquitectónicos (iglesias, basílicas, catedrales y monasterios) españoles, elaboradas junto a su amigo y compañero Ricardo Velázquez Bosco, profesor de Historia del Arte Monumental en la Escuela Especial de Arquitectura en los años ochenta del siglo XIX, época en la que Marín-Baldo publica sus mejores líneas.

Hay una serie de asuntos de interés para Marín-Baldo que él resalta a su manera a lo largo de sus escritos. Son temas como la definición y defensa apasionada del gótico, para después tomar una postura personal equidistante entre los clásico y lo gótico considerándolos incomparables entre sí por ser de naturaleza completamente distinta, tan digna de respeto la una como la otra. También reflexiona acerca de la índole de los periodos de transición en arte y arquitectura que, para él, se caracterizan por el progreso rápido en la mano de obra: mayor habilidad técnica, más pericia, facilidad, rapidez, seguridad, perfeccionamiento, variedad iconográfica; se construye con proporciones más esbeltas respecto al periodo anterior, pero sin cambiar nada sustancialmente. Igualmente, Marín-Baldo demuestra interés por dejar constancia de la importancia que tiene para él la enseñanza académica en la arquitectura, entre otras razones, posiblemente porque es heredero aún de los problemas que provoca entre los facultativos la intromisión de los que no lo son, sobre todo en capitales de provincia donde la arquitectura vernácula tiene tanto peso todavía⁶.

Marín-Baldo llevó a la práctica su pensamiento arquitectónico más íntimo en pocas realizaciones. Él mismo se quejaba de la escasez de grandes oportunidades para los arquitectos de su época de expresarse a su antojo o de construir edificios como las catedrales, los palacios, las basílicas del pasado. Estas son sus palabras refiriéndose a su momento profesional: *"-¡Un arquitecto del siglo XIX!... ¡Pobre hombre!... ¿Qué tendrá que hacer en estos tiempos?... Entramados de sexma o de viguetas para casas de cinco pisos, que produzcan el seis por ciento de renta al año. ¡Pobre hombre!..."*

A la mayoría de los arquitectos de su época era raro que se les encargara alguna obra de envergadura capaz de mostrar en su totalidad el grado de sus conocimientos y su estilo personal, cada uno el que tuviera. Menos aún a un arquitecto, como él, en una capital de provincia, o en Madrid con tanta competencia como había. No obstante Marín-Baldo tuvo ocasión de construir alguna obra mayor donde no desaprovechó la oportunidad de poner en práctica sus teorías sobre los distintos periodos de la arquitectura como en la torre de la Iglesia parroquial de Cieza (Murcia), o la capilla exenta de su panteón familiar en Murcia, para lo que, casi siempre, eligió alguno de los "géneros" de arquitectura correspondientes a la Edad Media.

⁵ Moreri, Louis. *Le grand dictionnaire historique, ou le melange curieux de l'histoire sacrée et profane*. Lyon, 1674, varias ediciones posteriores, una de las últimas en 1759, en español, traducida por José Miravel, París, 1753.

⁶ Son conocidos los problemas legales por cuestiones de encargos, y de competencias, entre profesionales con título de Arquitecto y Maestros de obras.

EL MEDIEVALISMO ISLÁMICO EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XIX

José Manuel Rodríguez Domingo
Universidad de Granada

Durante casi un siglo asistimos en España a la polémica cultural que pretende la renovación de la arquitectura, desarrollada a partir de la pretendida vocación europea, unas veces afirmada y otras explícitamente negada. Ello determinaría una cíclica ocasión de experiencias incapaces de configurarse como un verdadero y propio movimiento, que arranca con el Neoclasicismo. No se puede hablar siquiera de continuidad, por cuanto cada generación define sucesivamente sus ideales en contraposición a los de la precedente. La arquitectura del eclecticismismo, en su complejidad geográfica, refleja dudas y contradicciones aún mayores. El debate cultural se concentra en manos de ilustres teóricos y se complica en la retórica de las posiciones personalistas. Ya desde el comienzo se establece la oscilante polaridad de los revivals autóctonos, y de aquellos de acento europeo, de carácter medieval, sobre los que la componente romántica es determinante. En este ámbito, la rapidez con que se agotan filones aparentemente dotados de utilidad y destinados a un desarrollo autónomo, demuestra el recurrir constante de un agudo nerviosismo formal.

El movimiento romántico ejerció notable impulso en el estudio de la cultura patrimonial, a través de una extensa nómina de arquitectos, arqueólogos, dibujantes e ideólogos, que publicaron sus trabajos en revistas y catálogos monumentales. Su repercusión resultaría fundamental para la formación de una conciencia propicia a la revalorización de nuestro pasado medieval; y en la praxis, la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos estimularon la conservación del legado artístico. Las intervenciones en éste, con criterios románticos o estilísticos, se señalan como una causa propicia para el desarrollo de los historicismos. En efecto, la restauración de la Alhambra indujo a la decoración interiorista neomusulmana, del mismo modo que las obras en la catedral de León, al más puro estilo violetiano, aportaron nuevas claves para el desenvolvimiento del neogótico.

La condición ecléctica es patente en la cultura arquitectónica española según el planteamiento y acotación temporal propuesta por Peter Collins; aunque también resulta perfectamente ajustable retrotraer la aceptación de códigos estilísticos, en función del programa arquitectónico, con mayor o menor fidelidad arqueológica, desde mediados del siglo XVIII, con lo que estaríamos aceptando la paridad del historicismo como cualidad cultural desde este momento y hasta los orígenes del Movimiento Moderno¹. La razón que pudiera explicar la aparente contradicción de sustentar el progreso técnico en una arquitectura formalmente perteneciente al pasado, reside en

¹ Cfr. P. COLLINS, *Los ideales de la arquitectura moderna: Su evolución (1750-1950)*, Barcelona 1973, p. 117; L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo: Fonti, teorie, modelli (1750-1900)*, Milano 1975, p. 7; A. ISAC, *Eclecticism and architectural thought in Spain: Discourses, magazines, congresses, 1846-1919*, Granada 1987, p. 7.

que cuando se comparan los intereses prácticos de la burguesía con el intento de conservar rasgos de estilo anterior se precisa la incoherencia entre ambos propósitos: el impulso innovador en economía y en política y el afán conservador en el arte². La crítica arquitectónica convenía en denunciar la ausencia de carácter propio en la arquitectura del siglo XIX, o en defender como particular de ese momento de transición la práctica del eclecticism, utilizando como elemento difusor revistas, discursos académicos y ensayos; si bien, la literatura arquitectónica producida en España durante el siglo XIX no contó con arquitectos ni teóricos de la influencia de Semper, Pugin, Ruskin, Morris o Viollet-le-Duc.

Junto a la tradición clásica, existía en Europa un interés por la arquitectura gótica y por la de Oriente que fue a su vez acrecentado por el descubrimiento de la arquitectura griega. El componente de carácter nacionalista, tan trascendental en el siglo XIX como escasamente significativo en el XVIII, fue la principal causa que motivó el interés de los estudiosos hacia la Edad Media. Si hasta entonces Italia y el pasado clásico había dominado el panorama historiográfico, ahora franceses, británicos y alemanes tomarían el testigo en la revalorización de las raíces nacionales que se encontraban en los reinos surgidos a la caída del Imperio. Así, cada género de arquitectura era el reflejo de una civilización concreta, que llevaba el sello de su carácter y participaba de su espíritu³.

Como en Francia, la función de historiar nuestra arquitectura estaba reservada, casi exclusivamente, antes a arqueólogos e historiadores que a arquitectos. Sin embargo, el acercamiento al gótico se extendería entre estos profesionales, reflexionando sobre problemas estructurales, constructivos o compositivos de un lenguaje tan diferente al clásico. El debate en España sería mucho más interesante y complejo que en el país vecino, puesto que nuestra diversidad de estilos medievales propiciaría una reflexión original en la que se tendrían en cuenta los valores constructivos y lingüísticos de aportaciones culturales coetáneas como la cristiana y la musulmana, enriquecidas con fenómenos de fusión como el mudéjar o el mozárabe. El discurso goticista no podía tener similar transcendencia que en otros países dado que nunca se consideró éste el estilo nacional por excelencia.

Retomando la teoría clasicista de Jovellanos y el discurso sobre el admirable cálculo estructural de la arquitectura musulmana desarrollado por Custodio Teodoro Moreno, el futuro primer director de la Escuela de Arquitectura, Juan Miguel de Inclán Valdés, realizaba en 1833 la primera reflexión histórica sobre la arquitectura gótica española. Con una visión claramente erudita y acrítica, señalaba cómo la presencia de la cultura islámica en la Península supuso en un primer momento la devastación de todo cuanto poseyera connotaciones religiosas, ya fuesen cristianas, judaicas o paganas, pero pasado este primer tiempo de terrorismo, y cuando los Arabes se hallaron ya en sosiego, es indudable protegieron las artes, é hicieron progresos en las de joyería y platería que comunicaron á nuestros artefactos españoles; creando, ó mejor dicho introduciendo la Arquitectura de su nombre que perfeccionaron bajo de su propio ornato, en el Alcazar de Sevilla, y Alhambra de Granada; Arquitectura bien diferente de la que nos presenta la soberbia empresa de Abderramen en la célebre Mezquita de Córdoba⁴. En efecto, las obras de referencia indiscutible del esplendor islámico en la Península seguirían siendo los tres conjuntos citados, si bien la diferencia con la Gran Mezquita cordobesa estribaba en la ausencia de decorativismo, lo que la hacía apreciable por la crítica clasicista. De cualquier forma, se mantenía vigente el discurso de asimilación de las formas musulmanas a través del gótico, cuya nueva forma y manera de cons-

² R.E.J. IGLESIA, *Arquitectura historicista en el siglo XIX*, Buenos Aires 1979, p. 25.

³ Cfr. N. PANADERO PEROPADRE, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*, Madrid 1992; J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La arquitectura "neoárabe" en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada 1997.

⁴ J.M. DE INCLÁN VALDÉS, *Apuntes para la Historia de la arquitectura, y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, Madrid 1833, pp. 37-38.

truccion es opinion recibida hizo rápidos progresos en toda la Europa por resultados de las militares y religiosas expediciones de ultramar, conocidas con el nombre de Cruzadas⁵.

El descubrimiento de España por parte de artistas y viajeros extranjeros, y la extraordinaria cantidad de libros de viajes y álbumes de litografías, donde se prestaba tanta atención a su patrimonio monumental como a sus costumbres, provocaría un poderoso acicate para la conciencia nacional que daría lugar a posturas abiertamente militantes sustitutorias de la crítica artística de las revistas románticas. Surgiría así el ambicioso proyecto de *Recuerdos y Bellezas de España*, bajo la dirección de Francisco Javier Parcerisa y Genaro Pérez Villamil. El primero declararía cómo su apasionamiento por la arquitectura medieval española se debió a la lectura de *El último Abencerraje* de Chateaubriand, y a los grabados publicados por el barón Taylor en *Voyages pittoresques et artistiques del ancienne France*⁶. Por contra, para Pérez Villamil resultaría decisiva la obra de David Roberts, al que conocería en Sevilla en 1833. Por otra parte, se mantendría la dicotomía entre veracidad arqueológica y evocación romántica por parte de ambos. En la segunda colección, *España Artística y Monumental*, los grabados de Villamil iban acompañados de comentarios literarios, vagamente históricos, de Patricio de la Escosura, lo cual haría opinar a más de un crítico como la obra era tan aparatosa como poco fidedigna.

Pero si la valoración cultural de al-Andalus había experimentado desde finales del siglo XVIII un progresivo crecimiento, la aceptación de las aportaciones originales de la arquitectura hispano-musulmana no se produciría hasta la década de 1840, justo en el momento en que se dan las primeras iniciativas de carácter historicista, especialmente en la decoración de interiores. La crítica arquitectónica de las revistas románticas constituye un primer estímulo hacia la consecución de la mentalidad historicista. La revista *No me olvides* contó entre sus números con escritos de muchos de los colaboradores del ya desaparecido *El Artista*, amén de otros como Antonio Zabaleta, Juan Estanillo o Manuel Assas. La reflexión de Zabaleta estaría dirigida hacia la reivindicación de nuestra arquitectura nacional, cuyo estudio habría de conducir, necesariamente, al respeto del pasado. Si bien no reinvidica la arquitectura gótica española como elemento nacionalista, sí hizo especial hincapié en el replanteamiento del clasicismo, mediante la aceptación de los estudios arqueológicos como fórmula para revitalizar la teoría arquitectónica del presente, al tiempo que retomaba la opinión hasta entonces común sobre la preeminencia del decorativismo en la construcción musulmana⁷.

En 1845, el arquitecto granadino Francisco Enríquez Ferrer publicaba en *El Español* un artículo que resaltaba la importancia de la arquitectura hispano-musulmana, dado que el asentamiento en la Península del Islam produjo una cultura mixta, mejor dotada que aquella desarrollada en el resto de Europa; si bien, por desgracia, este género de arquitectura ha sido juzgado con demasiada ligereza por hombres inteligentes, pero que no habían tenido ocasion de examinarle y estudiarle detenidamente. Según Enríquez, cada edificio llena sin duda su objeto de la manera mas adecuada; y sería el extremo de la injusticia y hacer agravio sumo á los árabes, á quienes debemos inmensos adelantamientos en las artes y las ciencias, despreciadas por los pueblos del Norte, suponer que sus construcciones eran toscas y groseras⁸. Idéntico argumento sería retomado en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando sobre la *Originalidad de la arquitectura árabe* (1859).

Al mismo tiempo, el medievalismo islámico encontraría en José Amador de los Ríos uno de sus más destacados paladines. El erudito cordobés, el primero en definir el fenómeno mudé-

⁵ *Ibidem*, pp. 38-39.

⁶ Cfr. V. MAESTRE ABAD, "Recuerdos y Bellezas de España: Su origen ideológico, sus modelos": *Goya 181-182* (1984) pp. 86-93.

⁷ Cfr. A. ZABALETA, "Arquitectura": *No me olvides* 12 (1837) p. 2.

⁸ F. ENRÍQUEZ FERRER, "Continua el discurso acerca de la historia é importancia de la arquitectura Árabes": *El Español* 17 (1845) p. 2.

jar, anunciaría la nueva visión sobre el sistema arquitectónico musulmán como consecuencia de la revolución ideológica operada por el Romanticismo:

“Consumada algun tanto la revolucion literaria que se está operando hace ya diez años, revolucion que no ha podido menos de afectar á las artes, natural parece sin embargo que nuestros arquitectos vuelvan la vista sobre ese precioso género de arquitectura que se ha anatemitado sin conocerlo, y que nuestros arqueólogos hagan algunos esfuerzos para estudiar la civilización mahometana en sus propios monumentos, ya que tantos y de tan diversas épocas se conservan todavía en nuestra patria”⁹.

En estas palabras vemos una llamada de atención a los arquitectos para que el estudio de los monumentos del pasado islámico en España condujese no sólo a su conocimiento, sino a la aplicación de sus principales aportaciones en la construcción moderna. Sin embargo, el posicionamiento de estos estudiosos no parece en ningún momento resultado de una evolución ideológica a partir del pensamiento arquitectónico contenido en los trabajos de Hermosilla, Jovellanos o Ceán Bermúdez, sino que la principal motivación para el estudio de las antigüedades árabes se hallaba en la reiterada admiración que su contemplación causó a los escritores y artistas extranjeros. Este sentimiento de celo patrio hacia los testimonios de un pasado que nos pertenecía en exclusiva, impedía cualquier intromisión extraña en su análisis. Esta situación se haría insoportable en la conciencia nacionalista, de ahí que pronto se abogase por la recuperación historiográfica y material de este importante legado:

“Cuando en las naciones vecinas se hacen diariamente plausibles ensayos para conocer este género de arquitectura; cuando multitud de viajeros llegan sin cesar a nuestras antiguas ciudades para estudiar los monumentos que el pueblo sarraceno dejó en ellas; cuando se carece entre nosotros de aquellas noticias mas necesarias para trazar la historia de esta arte maravillosa, vergüenza sería y mengua del presente siglo dejar sumidas en el olvido tantas preciosidades. En buen hora que se olvidasen los que han escrito de artes, animados de máximas exclusivas, de los edificios musulmicos, delante de los cuales pasaron sin dignarse echar sobre ellos una mirada; eso quiere decir que los estudios que se hagan presentaran mas novedad y podran ser mas provechosos”¹⁰.

La cuestión mudéjar

Amador de los Ríos dedicaría buena parte de su producción teórica al estudio y valoración de la arquitectura islámica a través de trabajos pioneros como la *Sevilla Pintoresca* (1844) o la *Toledo Pintoresca* (1845). La primera obra constituiría un verdadero hito al considerar los monumentos musulmanes de la capital andaluza dentro de un contexto histórico-artístico más amplio y completo que las románticas descripciones de los viajeros extranjeros, dedicando un amplio y exhaustivo capítulo a analizar la historia del Alcázar. El volumen dedicado a Toledo se beneficia de mayor erudición respecto del tema que centra la obra, esto es, el período musulmán y las realizaciones artísticas más sobresalientes, contando con la inestimable colaboración de Pascual de Gayangos en la traducción epigráfica. Tan sólo es reprochable el que identificase con el término de “mozárabe” lo que él mismo se encargaría de corregir como “mudéjar” catorce años después. La evolución del arte hispano-musulmán que establece De los Ríos abarca más allá de lo especí-

⁹ J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid 1845, p. VI.

¹⁰ *Ibidem*, p. 237.

ficamente toledano, siguiendo los estudios generalistas de Llaguno y Ceán, y las descripciones de Laborde, Murphy y, sobre todo el *Essai sur l'architecture des arabes* de Girault de Prangey.

La cuestión del mudéjar provocaría un verdadero seísmo entre quienes, de una u otra forma, habían advertido el carácter singular de una arquitectura que, en el mejor de los casos, y desde Eugenio Llaguno denominaban “mozárabe”. La repercusión que la definición del estilo mudéjar tuvo en el pensamiento arquitectónico de la época fue muy notable. En 1862, el escritor y académico granadino José Fernández Jiménez publicaba en *El Arte en España* un artículo sobre la arquitectura “cristiano-mahometana” donde planteaba:

“Hoy, pues, son conocidas gran parte de las fábricas llamadas góticas, como también sus anteriores y siguientes las románicas y platerescas, y aun empiezan á serlo las arábicas, quienes por cierto han alcanzado hasta el presente más fama que estudio; pero entre tanto las arquitecturas intermedias, los géneros meramente locales, y en especial el que nos ocupa, han quedado casi en el mismo abandono en que les tenía la clásica intollerancia”¹¹.

Venía a establecer Fernández Jiménez –cuyo discurso de ingreso en la Academia de San Fernando versó sobre la *Descripción histórica y artística de los Alcázares de Granada*– cómo en la España medieval, tanto cristianos como musulmanes fueron capaces de forjar una arquitectura nacional y propia, a partir del arte califal y del visigodo, sirviéndose para ello de influencias grecorromanas, bizantinas y sirias. Más tarde, el desarrollo de la conquista cristiana conllevó la aparición del colectivo mozárabe en el reino asturiano, proceso que coincidiría con la aparición de la arquitectura cordobesa en territorio cristiano, mediante la construcción y reconstrucción de iglesias y monasterios:

“En este primer período del arte mixto, que no sin razón pudiéramos llamar mozárabe, no hay verdadera formación de un nuevo estilo; hay cuando más degeneración de la arquitectura árabe debida al destino dado a los edificios ó las condiciones materiales de los distintos medios de construcción”¹².

Reducida al-Andalus al Reino Nazarí de Granada, el siglo XIII vería el nacimiento del mudéjar, el estilo verdaderamente mixto en que por igual pusieron sus elementos la arquitectura del Norte y Mediodía. Cuando una población era conquistada por las tropas cristianas, y dado que en la mayoría de los casos el proceso de destrucción era escaso, los repobladores debían asentarse en arrabales, empleando en las nuevas construcciones materiales propios de la tierra y la práctica edificatoria de la población autóctona.

Rodrigo Amador de los Ríos acertaría a destacar el origen y desarrollo del llamado “estilo mudéjar”, recordando la inapreciable contribución de José Amador de los Ríos en 1859, coincidente con la actuación de la Comisión Provincial de Monumentos y la edición de la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*:

“Dentro de la sociedad española, como consecuencia al fin del peregrino maridaje entre una y otra raza, como fruto legítimo de la situación especial en que se constituye la grey mudéjar respirando el ambiente de sus dominadores, brota aquel estilo espontáneo, gracioso y delicado, nutriéndose en unas partes, según acontece en Toledo, de las tradiciones degeneradoras del Estilo árabe-bizantino, aunque sin desdeñar por ello las

¹¹ J.FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, “De la arquitectura “cristiano-mahometana””: *El Arte en España* (1862) p. 12

¹² *Ibidem*, p. 16.

*influencias del mauritano, que llegan ya no con gran lozanía á las márgenes del Tajo, y asociándose como por instinto, cual la yedra al olmo, á las manifestaciones del Estilo ojival durante los siglos XIII y siguientes, mientras que en las regiones andaluzas, donde consigue bajo la dominación de los almohades aclimatarse el Estilo mauritano, donde á la sazón se hallaban perdidas por completo las tradiciones de anteriores tiempos, se nutre y alimenta el mudéjar de aquel estilo, asociándose al ojival y más tarde al del Renacimiento en muy vistoso enlace*³³.

Quedaba así el mudéjar vinculado de forma paralela al desarrollo del arte hispano-musulmán y al cristiano, en virtud del proceso de conquista castellano. Al mismo tiempo, se servía con testar la opinión según la cual “mudéjar” era sinónimo de “morisco” y “mauritano”. Pero en la base del pensamiento arquitectónico que pretendía la recuperación del medievalismo islámico como medio de salvaguarda de un patrimonio monumental único y justificador del nacionalismo hispano, y que por otra parte buscaba la regeneración de la arquitectura a través de la reiteración de soluciones formales y estilísticas pertenecientes al arte hispano-musulmán, hemos de establecer una serie de principios sobre los que se basaba el resurgimiento de la memoria histórica aludida: la discusión sobre la originalidad del arte árabe, el dominio absoluto del decorativismo sobre la construcción, su adaptabilidad al medio geopolítico, el contenido sensual y su valoración moral, la periodización del arte hispano-musulmán y, finalmente, el papel del neomusulmán en la regeneración de la arquitectura.

El principio de originalidad

La cuestión del origen de la arquitectura islámica constituiría la mayor preocupación de los estudiosos hasta el último cuarto del siglo XIX. Durante algo más de tres décadas se mantuvo vigente el debate sobre si ésta poseía un carácter original o si, por el contrario, bebía de fuentes anteriores; incluso entre los partidarios de entroncar la arquitectura musulmana con antecedentes orientales, habría dos tendencias, aquella que defendía el origen egipcio y la que abogaba por un ascendente siro-fenicio. La controversia alcanzó un nivel de militancia similar a la tesis acerca del origen sarracénico del arte gótico en el siglo XVIII³⁴. Entre los que señalaban que la arquitectura del Islam se había servido de elementos presentes en los monumentos de Siria y Fenicia se hallaban Francisco Enríquez y Manuel Cañete. La tesis acerca de los principios egipcios planteados en su momento por Chateaubriand, tendrían pronto eco en España, y sería mantenida por Amador de los Ríos, si bien apuntaría un doble influjo occidental de carácter greco-bizantino. Anteriormente, otros autores como el conde de Campo Alange o Francisco Pi y Margall habían destacado la potente filiación clásica a través del arte bizantino. Más tarde, Amador de los Ríos se desdijo de su teoría sobre los principios egipcios de la arquitectura islámica, reafirmando en la raíz greco-romana y siendo el primero en admitir la pervivencia del arte visigodo durante los primeros momentos del arte hispano-musulmán, contribuyendo sobremanera a la formación de su arquitectura. Por su parte, Caveda reconocía un indudable acento occidental, tomado del romano y del bizantino, al tiempo que recogía la tesis de Owen Jones sobre el origen natural de la arquitectu-

³³ R. AMADOR DE LOS RÍOS, “El estilo mudéjar”: *La Ilustración Española y Americana* (1855); R. AMADOR DE LOS RÍOS, “Estudios arqueológicos: La Sala de Arte Hispano-Mahometano y de estilo mudéjar en la sección segunda del Museo Arqueológico Nacional”: *Revista de España* 121 (1888) p. 397.

³⁴ Cfr. N. PANADERO PEROPADRE, *op. cit.*, pp. 372-383. Al mismo tiempo que se plantaba el problema sobre el origen del arte árabe, se debatía acerca de la determinación cronológica de sus primeras manifestaciones, pues algunos autores como Amador de los Ríos sostenían que su arquitectura era cosustancial al nacimiento del Islam, otros –como Cañete– afirmaban que era anterior a Mahoma.

ra islámica, que desde el siglo XVIII adivinaba el origen de la arquitectura clásica primero, y luego de la gótica, en la teoría de la cabaña rústica.

En 1859, Enríquez Ferrer disertaría en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando sobre la *Originalidad del arte árabe*, olvidando su postura a favor de la raíz siro-fenicia, e indicando el origen inmemorial de su arquitectura, “que no ha sido derivación de ningún otro arte antiguo conocido; que como medio y fin llena cumplidamente el objeto de sus construcciones, y es el resultado fiel de las necesidades de un pueblo originalísimo en sus hábitos y costumbres”¹⁵. Cavada desarrollaría, en la recepción a Enríquez, las razones en que apoyaba su oposición a este carácter original del arte árabe, por cuanto interpretaba la similitud estilística por las inevitables influencias recibidas por los árabes de los pueblos conquistados, así como por el empleo en las nuevas construcciones de mano de obra autóctona que aportarían su tradicional concepto del proceso constructivo; circunstancias ambas, no obstante, por las cuales no debían ser tildados de imitadores.

De cualquier modo, resultaba innegable el desarrollo original de la arquitectura musulmana, con o sin influencias claras, configurándose como un arte con personalidad propia perfectamente diferenciado, pues, a pesar de sus influjos egipcio y bizantino, como señalaban algunos estudiosos:

“No obstante se distingue de una y otra, y de todas las demás arquitecturas, por sus arcos de herradura, por la variedad y desigualdad de ellos en sus alférgas o patios, por el aximez o ventana de dos o tres arcos con una o dos columnitas en medio, por los almocárabes, axaracas o adornos de lazos, cintas, plantas y letras floreadas con que enriquecían los muros sus tarbeas o salones, sus alhamías o alcobas, y los alrededores de las puertas y ventanas, por los aliceres, azulejos u obras de alicatado con que vestían las paredes y los pavimentos, y en fin por el pomposo alfarge o artonado de sus techos redondos o piramidales. Estas circunstancias y el modo de edificar, que constituyen su peculiar carácter, la elevan al grado de original, y la presentan rica y llena de profusión en sus templos y palacios, robusta en sus castillos, fortalezas y atalayas, sencilla en las habitaciones comunes, y firme y duradera en los acueductos y algibes”¹⁶.

años más tarde la historiografía del pasado hispano-musulmán avanzó lo suficiente como para establecer la influencia que el foco artístico del Norte de África había tenido en el desarrollo de la arquitectura almohade. Adolfo Fernández Casanova, restaurador de la catedral de Sevilla y de la Giralda, disertaba en su discurso de ingreso en la Academia acerca de *¿Cuáles son los elementos generadores del potente arte mauritano, y cómo se verificó su desarrollo?* (1892), para lo cual se apoyaba en su conocimiento del antiguo alminar. El completo análisis que efectúa sobre éste, basado en un minucioso estudio arqueológico del mismo, le lleva a establecer cómo es en la capital andaluza donde el llamado arte mauritano alcanzaría su mejor definición. La contestación correspondió al arquitecto Lorenzo Álvarez Capra, destacado representante del medievalismo arquitectónico de inspiración islámica, quien suscribía por completo las tesis de su colega.

El dominio del ornato sobre la construcción

Los valores más apreciados como originales de la arquitectura islámica eran los decorativos, calificando de graciosos elementos estructurales como los arcos, y haciendo una sola men-

¹⁵ F. ENRÍQUEZ FERRER, “Originalidad de la arquitectura árabe”, en *Discursos pronunciados en la recepción pública del Sr. D. [...] en la Real Academia de Tres Nobles Artes de San Fernando*, Madrid 1859, p. 26.

¹⁶ “España Pintoresca: La Giralda de Sevilla”: *Semanario Pintoresco Español* 133 (1838) p. 735. Esta descripción de autor anónimo fue seguida casi de forma literal por Amador de los Ríos en su *Sevilla Pintoresca* (p. 34).

ción a la novedad espacial cuando se habla de la variedad de patios. Se trataba así de un cuerpo compacto y homogéneo que reunía las confusas ideas de mil diferentes estilos entretreídas en la forma de un encaje, según escribiera Gustavo Adolfo Bécquer en su incompleta *Historia de los Templos de España* (1857). Consideraciones como éstas perdurarían en el tiempo y en la base sobre la que se apoyan las principales realizaciones de la arquitectura neomusulmana en España. Pi y Margall señalaba ya en 1842 su paradójica unidad, pues “compuesta de miembros heterogéneos forma un cuerpo del todo compacto y homogéneo: en los detalles de sus monumentos quizás reconocerá el artista la columna de los griegos, el capitel bizantino, el abaco de los egipcios, el arco cimbrado de los romanos, la ojiva de los cruzados, el ornato de los arquitectos del bajo imperio; entre estos elementos heterogéneos verá campea el arco de herradura, el ultra-semicircular y el dentellado o de segmento, los almocarabes, las ajaracas ó adornos de cintas, plantas y letras floreadas, y otros objetos propios de los musulmanes; mas en el conjunto distinguirá solamente la arquitectura morisca”¹⁷.

En este proceso de recuperación de sus elementos definidores todos los autores harían hincapié en la importancia del ornato sobre otras consideraciones de índole constructiva, adobadas por lo general con figuras literarias, siempre en función del crítico que hiciera la valoración. Magia, minuciosidad, claroscuro, lujo, deleite y sensualidad serán, por tanto, constantes en la evaluación crítica de esta manifestación artística. Los testimonios son abundantes y la mayor parte de ellos adolecen de escasa originalidad al remarcar constantemente los aspectos citados. En algún caso surge la paridad entre estética y moral, de ahí que se llegue a identificar el exceso decorativo con el afeminamiento y la indolencia, lo cual no puede más que conducir al egoísmo y a la tiranía. La dualidad entre exterior e interior, entre austeridad y voluptuosidad, sería interpretada también en clave religiosa, resultado de la aplicación de severos preceptos coránicos que se mostraban ante el pueblo como signos del poder despótico de sus gobernantes. Caveda, siguiendo en esto a Owen Jones, declara:

“Otro contraste no ménos singular aparece, al comparar la parte exterior con la interior de los mejores edificios de este estilo. Como ha observado muy bien Owen Jones, en la primera se columbra el designio de ofrecer á la vista de un pueblo esclavo, la fuerza y el poder sin límites del déspota que le domina. Muros desnudos de toda ornamentacion le inspiran temor, y le ordenan la obediencia. Quien los habita es el que por la ley del islamismo dispone hasta de la existencia de sus súbditos, y es necesario que con la idea del predominio y de la fuerza les recuerde siempre la sumision servil y la autoridad absoluta, que ha recibido del cielo como descendiente del Profeta. Pero este le ha pronosticado tambien la felicidad sensible y material, que consiste en los placeres de la vida física: procurarla es, pues, un precepto religioso, el cumplimiento de una promesa sagrada. Y he aquí á la religion escitando la fantasia creadora de los árabes para decorar con toda la magnificencia del arte las estancias interiores de los palacios de sus Príncipes”¹⁸.

Sin embargo, a pesar de la prevalencia del concepto decorativista sobre la pureza arquitectónica, Francisco Enríquez sería uno de los primeros teóricos en valorar la funcionalidad de esta arquitectura, según el cual la decoración no servía para enmascarar la estructura del edificio, sino que era el resultado necesario de la construcción. De ello se desprendía un rasgo más de originalidad. El recorrido abarcaba las principales peculiaridades tipológicas del sistema edificatorio islámico:

“La disposición de sus mezquitas era grandiosa y acomodada á sus prácticas religiosas. Todo en ellas estaba calculado y previsto; patios espaciosos, rodeados de galerías

¹⁷ F. PI Y MARGALL, *España*, Barcelona 1842, pp. 189-190.

¹⁸ J. CAVEDA, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid 1848, pp 198-199.

*caladas, un estanque en el centro para las abluciones religiosas, espaciosos ámbitos: nada faltaba. Sus almarestanes ú hospitales ofrecían la sencillez indispensable en las casas de caridad, para no irritar con el lujo inoportuno las desdichas del pobre que se refugia en ella. Las albóndigas, casas de contratacion, de sedas y demás edificios públicos, presentaban también una distribución la más perfecta, con especialidad los baños, donde se conciliaba la comodidad con la hermosura; hasta sus raudas ó cementerios, de que aun se conservan varios, incluso el de los reyes árabes de Granada, presentan una sencillez de formas y una sobriedad de adornos que los recomiendan sobremanera*¹⁹.

Por el contrario, inmersos de lleno en la metodología positivista, se sustituiría la disertación del alhambrismo romántico por los planteamientos cientifistas. El propio director de la restauración de la Alhambra, Rafael Contreras, analizaría el monumento desde una visión empírica y romántica hasta 1870, fecha a partir de la cual defenderá valores de índole espacial y compositivo. Este alejamiento de la tesis ornamental como definidora de la arquitectura islámica será ampliamente expuesta en su obra *Del arte árabe en España manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales: La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita* (1875).

El principio de adaptabilidad

Otro de los aspectos valorados por la historiografía sería la perfecta adaptación a los factores físicos y espirituales que habrían de conformar toda una civilización. El conde de Campo Alange, desde las páginas de *El Artista*, elogiaba en 1836 la perfecta simbiosis entre arquitectura y medio de vida del pueblo islámico a propósito del Alcázar de Sevilla, y como “expresión evidente de las exigencias del clima, y del carácter magnífico y fastuoso de sus moradores”²⁰.

De igual modo, Caveda incidiría en este aspecto, poniendo el acento en la profunda espiritualidad de un pueblo que por fuerza tendría su reflejo en las manifestaciones arquitectónicas, tanto desde el punto de vista constructivo como tipológico. Por su parte, Enríquez afirmaba cómo el medio afectaba en efecto a cualquier expresión edificatoria, y en el caso de la árabe los medios de ejecución eran los apropiados al fin que se proponían; esto es, de conciliar la solidez con la economía, utilizando en general los materiales que ofrecía el país para sus fábricas²¹. En efecto, el determinismo geográfico resultaba fundamental a la hora de decantarse por unos modelos u otros en la construcción, pues la arquitectura arábigo española (...) había nacido sin duda donde abundaban poco el mármol y la piedra de cantería, por manera que su sistema de construcción estaba fundado en el empleo del ladrillo, argamasa, mampostería, y demás elementos constitutivos del aparejo pequeño, ó sea el que se compone de morteros y materiales menudos²².

El carácter sensual

Otra de las tópicas definiciones del arte islámico era aquella que lo identificaba con el amplio espectro de placeres sensoriales, consecuencia del lujo y la indolencia que caracterizaban la estética musulmana. Por supuesto sería éste el tema favorito de literatos y artistas que en muchos casos basaron su producción en el imaginario orientalista. Las posibilidades de evasión de la monotonía en que el burgués europeo se hallaba inmerso abrían una puerta hacia un mun-

¹⁹ F. ENRÍQUEZ FERRER, “Originalidad...”, p. 13.

²⁰ C. de CAMPO ALANGE, “Sevilla: el Alcázar”: *El Artista* 2 (1835) p. 241.

²¹ F. ENRÍQUEZ FERRER, “Originalidad...”, p. 16.

²² J. FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *op. cit.*, pp. 277-278.

do pleno de fantasía y exotismo. Las citas son innumerables entre las que destacaremos algunas por la autoridad que alcanzaron en su momento como la del político granadino José de Castro y Orozco, quien en 1839 contraponía la gracia de la arquitectura griega y la grandeza de la romana a la molicie de las construcciones musulmanas:

“La arquitectura árabe, por el contrario, toda es para los placeres, toda para los sentidos, toda para las ilusiones mas lisonjeras y voluptuosas. Misterio y molicie: ved aquí su única filosofía”²³.

Pedro de Madrazo subrayaría el poder de esta arquitectura para subyugar la fantasía y turbar nuestros sentidos, pues es generalmente sensualista y caprichosa; (...) estudia con detención cómo ha de sorprender los sentidos, y apela para alcanzarlo no solo al arte, sino á la vegetación, á la naturaleza²⁴. Para Enríquez, en los edificios sarracénicos no hay nada que no hable á los sentidos y á la necesidad de halagar y entretener la molicie de sus meridionales moradores²⁵. Por su parte, Pascual Madoz describía la Alhambra como el archivo de los árabes de España, donde está impreso todo su genio, su carácter y la imagen completa de su vida, dedicada á la gloria y á los placeres²⁶. De igual modo que antes nos referíamos a cómo los excesos del decorativismo islámico conducían al debilitamiento moral y a la decadencia, la sensualidad, como consecuencia del abuso ornamental, reportaba idénticas consecuencias. En efecto, ni siquiera sus edificios de carácter religioso podían competir con el más simple de los templos cristianos, ni siquiera inspirar el menor atisbo de espiritualidad. El Cristianismo aportaba dignidad y grandeza a sus iglesias, atributos de los que carecía la mezquita más suntuosa. Sobre la Mezquita del Cristo de la Luz, en Toledo, Patricio de la Escosura declaraba cómo tiene el santuario (...) cierto carácter de sencilla magestad que no le va mal á su objeto, aunque verdaderamente (...) no llegue á producir nunca en el alma efecto comparable con el de los lineamentos esencialmente católicos del arte goda, hallando la misma diferencia que hay de las invenciones y cuentos orientales á las leyendas cristianas de la edad media²⁷. El rigorismo de siglos precedentes sería de nuevo retomado por aquellos que, aun reconociendo los valores de la arquitectura islámica, negarían su carácter para mover la espiritualidad del mismo modo que ésta era consustancial al arte gótico, cayendo en descalificaciones y cotejando elemento por elemento estructuras tipológicas en modo alguno comparables.

La periodización del arte hispano-musulmán

Cuando hablamos de recuperación de la arquitectura islámica es evidente que hacemos referencia a un ámbito particular de la historiografía artística decimonónica, observando ciertas pautas estilísticas con una visión globalizadora. Ya señalaba Pablo Lozano, en el prólogo de la segunda parte de las *Antigüedades Árabes de España* (1804), cómo se había de tener cuidado y cautela al tratar de la cronología, en especial cuando se trata de las cosas de los moros que tan oscuras se encuentran en nuestra historia, lamentándose que este desconocimiento sea cada día mayor por la falta de monumentos que ha destruido el tiempo, o que la injuria a dexado perecer: daño irreparable, digno de sentirse.

²³ J. DE CASTRO Y OROZCO, *Bellas Artes en Granada*, Granada 1839, p. 15.

²⁴ P. DE MADRAZO, *Recuerdos y Bellezas de España*, VIII. Córdoba, Madrid 1855, pp. 8 y 11-12.

²⁵ F. ENRÍQUEZ FERRER, “Continúa el discurso...”, p. 3.

²⁶ P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. VIII, Madrid 1847 (ed. facsímil, Valladolid 1987, p. 155).

²⁷ P. DE LA ESCOSURA, *España Artística y Monumental*, 1842-1844, v. I, p. 45.

Aparte las descripciones literarias donde se hacía referencia casi exclusiva a rasgos determinantes del carácter islámico ya apuntados, surgirían las primeras aproximaciones donde quedaban fijadas las fases de su evolución. Ya Ceán, cuando hacía mención de los monumentos árabes de Granada, los incluía en la quinta época, que correspondía con el período de presencia musulmana en España²⁸. Desde el citado trabajo de Inclán Valdés, donde distinguía un primer momento de terrorismo al que siguió una etapa de perfeccionamiento y originalidad que culminaba en el Alcázar de Sevilla y en la Alhambra, el resto de clasificaciones seguirían este esquema evolutivo, desde unos presupuestos formales dominados por la sobriedad del arte califal hasta la exhuberancia decorativa del período nazarí, interpretado en clave de perfeccionamiento artístico²⁹.

Amador de los Ríos distinguía en el prólogo de su *Toledo Pintoresca* cinco etapas. Un primer “período árabe-bizantino o de imitación”, correspondiente a los siglos VIII al X, es decir, al desarrollo y esplendor del Califato de Córdoba. Un segundo período, llamado “de transición o árabe-mauritano”, entre los siglos XI y XII, sin fisonomía determinada y sin hacer grandes alteraciones en el arte. La llegada a la Península de tribus africanas provocó una suerte de revolución arquitectónica, caracterizando el “período árabe-morisco” mediante la combinación del arco de herradura semicircular con el apuntado. El “período granadino o árabe-andaluz”, es decir, el que corresponde al Reino Nazarí de Granada entre los siglos XIII y XV, es sin duda donde deben buscarse sus mayores prodigios, donde la arquitectura árabe brilló en todo su esplendor. Por último, menciona el “período mozárabe o morisco”, que responde a la época de decadencia política cuando la presencia del Islam en la Península está tocando a su fin.

Caveda establecería una clasificación de la arquitectura hispano-musulmana en la que seguía, en buena parte, el trabajo de De los Ríos, si bien confesaba haberse basado en Girault de Prangey y, sobre todo, en Batissier, pero sin echar en olvido las modificaciones, que en su decadencia durante el siglo XV ha sufrido la arquitectura árabe empleada por los mozárabes, y cuánto influyeron en su corrupción y desmedro las cualidades que adquiriera del arte cristiano, por su misma índole no bien avenidas con las puras y genuinas, que adoptaran los Príncipes Ommiádas³⁰. Esta periodización, fijada en tres períodos –“árabe-bizantino”, de “transición” y “árabe”–, sería la que mayor fortuna historiográfica alcanzase, pues se mantiene con ligeras variantes en la actualidad.

La repercusión de ambas periodizaciones fue muy significativa entre los estudiosos del arte hispano-musulmán. Algunos, como Pedro de Madrazo, distinguían tres períodos –“árabe-bizantino”, “secundario o mauritano” y “andaluz”–, siguiendo en ello a Caveda; si bien coincidía con Amador de los Ríos al considerar que la llegada de los almohades supuso la aportación del influjo egipcio y norteafricano. Otro de sus originales razonamientos sería el considerar la época del califato cordobés como el momento de máximo esplendor de la arquitectura hispano-musulmana, y no así el período nazarí que supone el punto culminante del proceso de decadencia. Lejos de esa apariencia de esplendor y seducción que el arte nazarí había impreso en los muros de sus edificios se escondía la evidencia de un agotamiento formal y la pobreza estructural que anticipaba el final de uno de los períodos más brillantes de nuestra arquitectura.

Una vez inmersos de lleno en la metodología positivista, se produciría una progresiva sustitución de la disertación sobre el alhambrismo romántico por planteamientos cientifistas, en los que ya no se asiste a una valoración restringida de la arquitectura musulmana. Curiosamente, José Amador de los Ríos, uno de los maestros de la moderna crítica, sería sustituido como académico por el arabista granadino Juan Facundo Riaño Montero, quien en 1880 pronunciaría su discurso de ingreso sobre los *Orígenes de la arquitectura árabe, su transición en los siglos XI y XII*,

²⁸ Cfr. E. LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid 1829, I, p. XXVIII.

²⁹ J.M. DE INCLÁN VALDÉS, *op. cit.*, pp. 37-38.

³⁰ J. CAVEDA, *Ensayo histórico...*, p. 203.

y su florecimiento inmediato, que fue nuevamente contestado por Pedro de Madrazo. En este trabajo, Riaño efectuaba una severa crítica de los juicios parciales emitidos por los románticos, testimonios que conocía bien a través de sus numerosos estudios sobre la Alhambra y las descripciones que de ella se hicieron a lo largo de la historia; al tiempo que, como Enríquez, volvía a denunciar la ausencia de estudios comparativos para establecer los orígenes y etapas del arte hispanomusulmán, junto al carácter poco científico de los teóricos de comienzos del siglo XIX.³¹ El florecimiento de la arquitectura musulmana, ya con características propias, se produciría a partir del siglo XIII cuando el sistema ornamental adquirió rasgos que lo hacían singular.

Rodrigo Amador de los Ríos, en 1888, seguía defendiendo el origen bizantino de la arquitectura califal, distinguiendo en esta etapa un período de iniciación durante el gobierno de Abderramán I, y un período de apogeo manifestado bajo el califato de Abderramán III. Al que seguiría un estilo de decadencia coincidente con el período de taifas, y la invasión de los almorávides y almohades, cuyas formas artísticas carecían de la grandiosidad y severidad del estilo califal, denominado como estilo “mauritano”. Al período final del Reino nazarí de Granada corresponde un estilo brillante y esplendoroso, lleno de originalidad y de elegancia, exuberante y pródigo en la forma, delicado y rico en los detalles, magnífico en el conjunto, llamado “árabe-granadino”, a pesar de tratarse de un estilo de decadencia³².

El medievalismo islámico y la regeneración de la arquitectura

La búsqueda de la arquitectura nacional llevaría a críticos y arquitectos a replantear como propios estilos del pasado sin relación alguna con la historia particular de los pueblos, promoviendo una corriente dentro del pensamiento arquitectónico coincidente con el movimiento eclectista del último cuarto del siglo XIX. En el primer número de *La Arquitectura Española*, Luis Céspedes destacaba el reflejo de la naturaleza indecisa y vacilante de la sociedad española en la arquitectura contemporánea, cuando afirmaba cómo el carácter de nuestra época es no tener ninguno y este es cabalmente el carácter de nuestra arquitectura; se discuten y se ensayan todos los sistemas sociales y todos se abandonan y desechan porque ninguno inspira la bastante fe; la Arquitectura, a su vez, discute, ensaya y por la misma causa abandona los estilos todos; si bien, se percibía ya el anuncio de una nueva era. Un ligero análisis de la arquitectura que a finales del período isabelino se hacía en Madrid arrojaba el siguiente resultado:

“No lejos de la Iglesia de San Gerónimo, pobre y pálida muestra del arte ojivo, se alza el palacio aun no concluido de Xifré, imitación feliz en sus detalles, ni feliz ni mucho menos en su conjunto de la maravillosa arquitectura arábiga. Junto a este último palacio se ve el de Medinaceli y dentro de él como accesorio la caricatura de un castillo feudal vestido a la usanza bizantina. Frente al de Medinaceli está el palacio del Congreso, el cual puede mirarse como una reminiscencia algo confusa de ese estilo sencillo y noble que en la segunda mitad del siglo XVIII resucitaron en España don Ventura Rodríguez, Sabatini y don Juan de Villanueva. Luego, diseminados acá y allá, en casas y en palacios ya particulares, ya públicos, el lápiz delicado de Mendivil, Gándara, Madrazo y varios otros, ha trazado algunos detalles bellísimos que recuerdan la época más brillan-

³¹ Cfr. J.F. RIAÑO, “Los orígenes de la arquitectura arábiga: su transición en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato”, en *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño, el 16 de mayo de 1880*, Madrid 1880, p. 6. Éste fue publicado por su autor, bajo el mismo título en la *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera* 7 (1880) pp. 102-111.

³² R. AMADOR DE LOS RÍOS, “Estudios arqueológicos”, pp. 387-392.

*te del arte griego. Finalmente, para hacer palpable la influencia francesa en nuestras costumbres, ahí están esas construcciones exóticas modeladas al estilo de las de París: construcciones que si en las orillas del Sena significan y valen algo, en las del Manzanares son un verdadero anacronismo, pudiendo alguna de ellas citarse como un perfecto modelo de extravagancia y de mal gusto*³³.

Poco después, Lluís Domènech publicaba en *La Renaixença* su célebre alegato *En busca de una arquitectura nacional* (1878), considerado el primer texto catalán que planteaba teóricamente el intento de una arquitectura auténticamente moderna, que podría seguir la estela de dos corrientes medievales de indudable carácter nacional como el románico y gótico catalano-aragonés y la arquitectura hispano-musulmana y mudéjar. En este artículo, su autor recoge todas las dudas y contradicciones del pensamiento eclectista, pero asimilando la fe en una definitiva renovación. Aparecía además como innegable que los factores geológicos, topográficos e históricos tenían una influencia natural, pero antes la arquitectura precisaba la fuerza de una idea fecunda en el seno de la sociedad que la reclama, estimula y juzga. Era preciso buscar una nueva arquitectura, de acuerdo con unas nuevas necesidades, si bien aprovechando la lección de los estilos del pasado³⁴.

La exaltación del eclecticismo se produciría con el discurso de ingreso de Juan de Dios de la Rada y Delgado en 1882 bajo el elocuente título de *Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura de nuestro siglo*, donde afirma cómo la arquitectura de todos los tiempos es el reflejo fiel de las condiciones propias de los pueblos donde se desarrolla. Sin embargo, en su recorrido por los diferentes estilos históricos De la Rada olvidaba conscientemente el arte hispanomusulmán, imbuido como estaba sobre el extraordinario valor de la arquitectura gótica como reflejo de la pureza del dogma cristiano, a pesar de que pasó sus primeros años de vida ante la incomparable Alhambra, fantástico sueño de un poeta oriental, inspirado en Persia, sentido en Bizancio, acariciado y realizado en Granada³⁵.

De forma paralela, en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, Leandro Serrallach Mas defendía la utilización del eclecticismo, cuya misión no es otra que la de iluminar las inteligencias, procurar la serenidad en los espíritus y ofrecer un terreno neutral donde puedan aunarse las fuerzas que se utilizarán cuando los pueblos, cansados de trastornos y desdichas, vuelvan los ojos y el corazón a los días de sus pasada grandezas em el orden moral y comprendan cuanto se han desviado y cuanto les interesa cambiar de rumbo³⁶.

A finales de siglo, Arturo Mélida planteaba de nuevo el acudir a repertorios historicistas para salvar la arquitectura de la situación de decadencia en que se hallaba. Su discurso de ingreso en la Academia serviría, no sólo para recuperar historiográficamente el barroco, sino plantear el arte que se produce en España durante el reinado de los Reyes Católicos, en torno a 1500 —es decir, el gótico isabelino, el mudéjar y el plateresco, tradición tan gloriosa como genuinamente española— como los parámetros estilísticos sobre los que tenía que inspirarse la construcción moderna. De este modo, el mudéjar debía inspirar las nuevas formas de la arquitectura, teniendo en cuenta las condiciones matéricas del hierro y las necesidades actuales de la edificación, pero

³³ L. CÉSPEDES, “Correspondencia entre la arquitectura contemporánea y nuestro actual estado social”: *La Arquitectura Española* 1 (1866) p. 4.

³⁴ Por motivos de exaltación nacionalista, en Cataluña habría de generarse una importante corriente de pensamiento renovador que conduciría a la asunción definitiva de los principios del Modernismo.

³⁵ J. de D. DE LA RADA Y DELGADO, *El carácter propio y distintivo de la arquitectura de nuestro siglo*, Madrid 1882, pp. 21 y 24.

³⁶ L. SERRALLACH MAS, “Observaciones acerca de las causas que influyen en el esado actual de la arquitectura”, en *Discurso pronunciado en la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona por el Sr. D...*, Barcelona 1884.

huyendo de reproducir en ese metal construcciones en piedra³⁷. La disertación de Mélida sobre la aplicación estructural de los estilos históricos a la moderna construcción en hierro hallaría favorable eco entre muchos de sus contemporáneos.

La opción medievalista, a través de la recuperación de las formas del período hispanomusulmán, se mantuvo vigente en España hasta bien entrado el siglo XX, si bien desde los comienzos de la centuria se hace cada vez más patente una reacción crítica hacia su utilización, y la de todos los historicismos. Una vez abandonado su esencia nacionalista, el neomusulmán se verá inmerso en la conciencia regionalista que le llevará con notable éxito hasta 1930.

³⁷ A. MÉLIDA ALINARI, "Causas de la decadencia de la arquitectura, y medios para su regeneración", en *Discursos pronunciados por el Sr. D. ... en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1899, pp. 21-23. El intento más característico de aunar los tres estilos sería el diseño de Mélida para el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1889. Como Ortiz de Villajos hiciera para la Exposición de 1878, Mélida concibió la obra como una gran fachada donde se exponían de forma ordenada elementos góticos, mudéjares y platerescos, si bien en el interior planteaba un escenario neomusulmán con grandes arcos de herradura. Su comparación con la Galería de Máquinas de Dutert o con la Torre Eiffel constituye la mejor muestra de los parámetros estéticos sobre los que se apoyaba el pensamiento arquitectónico a finales del siglo XIX.

LA IGLESIA DE GABIA LA GRANDE Y LOS HISTORICISMOS MEDIEVALISTAS EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA GRANADINA

*Esperanza Guillén Marcos
Universidad de Granada*

Adoptando como base argumental algunos documentos relativos a la construcción de templos en Granada en la segunda mitad del siglo XIX y centrándome especialmente en el caso de Gabia la Grande, en esta comunicación pretendo presentar el modo en que la práctica edificatoria se hace eco de debate teórico desarrollado en nuestro país, sobre la necesidad de definir una arquitectura adecuada al pensamiento y a los imperativos estéticos de su tiempo.

Los acontecimientos por los que atraviesa el proceso de construcción de la iglesia de Gabia a lo largo del siglo permiten constatar tanto el cambio experimentado en la consideración que merece a los poderes públicos la arquitectura religiosa, como una evolución del gusto, que determina el paso estilístico desde las formas de un clasicismo, depurado de referencias anecdóticas a los órdenes, hacia una expresión historicista de estilos medievales decididamente ecléctica.

En la justificación que lleva a cabo Juan Montserrat y Vergés en su memoria descriptiva de 1887 añade, a las necesidades materiales que condicionan el proyecto de este templo desde el punto de vista de su distribución, necesidades morales como determinantes en la elección del estilo.

El análisis que hace de este edificio Francisco de Paula Valladar pone una vez más de manifiesto que las fronteras que separan los historicismos del eclecticismo son completamente imprecisas en muchos de los juicios que se emiten sobre la arquitectura de su época y que sobre los valores estructurales, técnicos o formales pesan argumentos de carácter ideológico con un marcado matiz nacionalista.

Por encima del interés, nada desdeñable, que la arquitectura de la segunda mitad del XIX tiene desde el punto de vista constructivo, formal o tipológico, pesan razones de naturaleza semántica, ideológicas o morales, asociadas al más interesante debate suscitado en la Historia del Arte sobre la esencia de los estilos. La arquitectura de esas fechas no puede ser entendida sin tener presente la quiebra, largamente gestada, de los principios universales del clasicismo y su presencia casi exclusiva en la teoría y la práctica artísticas de la edad moderna; una quiebra que se vincula, como es bien sabido, a la revisión de la Historia que se produce en el seno de la Ilustración y del ulterior Romanticismo, relacionada, entre otras razones, a una intensificación de la necesidad de definir singularidades nacionales; lo que acarrearía una alteración sin retorno de las líneas rectoras del gusto artístico.

La pluralidad estilística o mejor, la revisión e interpretación de la pluralidad estilística conducirá a todos los historicismos y al eclecticismo, una vez admitida la legitimidad de realizar lecturas del pasado desde perspectivas que atiendan a las necesidades materiales y espirituales de los nuevos tiempos. Sólo así puede comprenderse cómo la función de los edificios determina la utilización de diversos códigos formales que son empleados idealmente sin necesidad de mostrarse ortodoxamente fieles a evidencias arqueológicas o a referentes histórico-artísticos específicos. No obstante, no podemos perder de vista el hecho de que la concepción que nosotros, historiadores de finales del siglo XX, tenemos de los estilos, sus formas y sus secuencias, poco o casi nada tiene que ver con la que tenían los arquitectos del siglo XIX.

El intenso debate que se inicia en España, con cierto desfase temporal con respecto a algunos países europeos y que ha sido profundamente estudiado por Angel Isac¹, se asocia al desconcierto generado por las cada vez más frecuentes evocaciones de estilos anteriores que hacen a algunos autores como José de Manjarres reclamar, en 1866, una arquitectura propia de su época: *se levantarán edificios de todos los tiempos menos del nuestro, del tiempo en que vivimos; tendremos todas las arquitecturas menos la del siglo XIX*². Pero es precisamente este tipo de arte que deplora el que caracterizará y definirá de un modo poderoso e intensamente rico, desde una perspectiva tipológica, estilística y constructiva, la imagen del ochocientos, convirtiéndose así en presencia visible del pensamiento.

Para constatar los resultados concretos que, en la práctica, tuvieron estas ideas, vamos analizar someramente algunos proyectos poco conocidos de obras religiosas, realizadas o no, en la provincia de Granada, centrándonos de modo particular en el templo parroquial de Gabia la Grande.

Durante el reinado de Fernando VII y buena parte del de Isabel II y en contraste con el riguroso control y la voluntad política de intervención y promoción de la arquitectura religiosa que caracterizará el período ilustrado, el desinterés hacia la construcción de nuevas iglesias en centros rurales es notable; lo que unido a la carencia de recursos económicos da lugar a edificios que, si por algo interesan, es por ser ejemplos manifiestos de una profunda miseria cultural. Habrá que esperar a 1861 para que, suprimida la Junta de Diezmos, el Ministerio de Gracia y Justicia comience a adoptar medidas legales para la reparación, reedificación y construcción de templos y conventos, creándose juntas diocesanas y juntas subalternas que serían las encargadas de gestionar este tipo de intervenciones. De acuerdo con el Concordato de 1851, se regularán los gastos ordinarios y extraordinarios destinados a los edificios eclesiásticos, según se establece en un Real Decreto de cuatro de Octubre de 1861 que entiende que los ordinarios, derivados del mantenimiento de los inmuebles, son competencia de los cabildos, párrocos, prelados y superiores de las órdenes, en tanto los extraordinarios, referidos a obras de mayor cuantía como la reedificación y la reconstrucción de templos catedrales, colegiales o parroquiales, seminarios conciliares y viviendas de comunidades de religiosos, serían financiados, en su mayor parte, por el Estado.

Las juntas diocesanas, presididas por un obispo o arzobispo, deben informar todos los expedientes de obras, custodiar los fondos enviados por el gobierno, nombrando un administrador encargado de cada edificio, estudiar los informes elaborados por las juntas subalternas, al menos una vez al semestre, repasar las cuentas remitidas por éstas, revisar el gasto invertido en las obras ya concluidas y enviar un resumen detallado al ministerio de Gracia y Justicia. Además, deben realizar una relación detallada de todas las obras que se estuviesen llevando a cabo en la diócesis y de aquellas cuya reparación debiera comenzar en un plazo breve de tiempo. Las juntas subalternas estarían presididas por el párroco e integradas también por el alcalde, el procurador síndico y los dos feligreses que hubieran contribuido en mayor cuantía a sufragar los gastos de las obras.

La cantidad presupuestada determinaba el procedimiento a seguir: si era inferior a cuatro mil reales y el edificio no tenía un interés especial desde el punto de vista histórico-artístico, no era preciso el concurso de un arquitecto, puesto que un alarife, maestro de obras o aparejador bastaba para realizar la tasación. Si la cantidad oscilaba entre cuatro y veintemil reales, se nombraría a un arquitecto para formar el plano y los pliegos de condiciones económicas y facultativas. Finalmente si el presupuesto era superior a veintemil reales, además de los informes del

¹ ISAC, Angel: *Eclecticism and architectural thought in Spain. Discourses, reviews, congresses. 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987.

² MANJARRES, José de: *Teoría estética de las artes del dibujo: comprende la teoría estética de la arquitectura*, Barcelona, Est. Tipográfico de Jaime Repus, 1874.

párroco y del alcalde, preceptivos en los casos anteriores, se precisaba otro del gobernador asesorado por el arquitecto provincial. Toda la documentación debía remitirse al Ministerio de Gracia y Justicia³.

Los proyectos de reparación, reedificación y construcción de iglesias redactados en la provincia de Granada a partir de estas disposiciones legales son muy numerosos. Por citar sólo algunos ejemplos, aparte de los trabajos de José Contreras, podemos mencionar los realizados por Enríquez y Ferrer para Calahonda, Pugnaire para Alhendín, Loja, Murchas y Cullar Vega, Ernesto Rodríguez para Tocón, Francisco Rabanal para el Colegio Máximo de Cartuja y la Iglesia del Sagrado Corazón, Pedro Vidal para las casas rectorales de Santa Cruz de Alhama y Jayena, Fabio Gago para Soportujar, Cecilio Díaz Losada para la reparación de San Jerónimo de Granada, Mariano Díez Alonso para Santa Catalina de Sena de Zafra, los reconocimientos practicados en la zona asolada por los terremotos de 1885 llevados a cabo por Enrique María Repullés y, especialmente la actividad desarrollada por el arquitecto diocesano Juan Montserrat y Vergés en Cacán y Turro, los conventos de Santo Tomás de Villanueva y Zafra de la capital o la construcción de las iglesias de Nuestra Señora de Montserrat y de la parroquial de Gabia la grande.

En muchos de los proyectos e informes se detecta una particular necesidad por definir las razones que mueven al arquitecto a elegir un estilo determinado y que denotan una más que peculiar interpretación de las secuencias fundamentales en el desarrollo de la historia arquitectónica. Así, en el informe facultativo redactado, en 1857, por Francisco Enríquez Ferrer para la construcción de una iglesia en la localidad costera de Calahonda, propone una planta de cruz latina *siguiendo las antiguas tradiciones de los templos católicos romanos. El género de arquitectura adoptado es el latino del siglo XIII, combinación arquitectónica que tuvo casi el mismo origen que el Bizantino, producto de las cruzadas, en la conquista de Tierra Santa y que resume a la par que su sencillez de forma y nobleza en sus proporciones, ese tinte religioso que no es fácil definir, pero que se observa en todas las construcciones cristianas de aquella época. El arte en dicho siglo, digámoslo así, se hizo católico y dio a sus formas y combinaciones bellezas desconocidas de la gentilidad y que hoy nos explicamos como el producto de la fe viva de nuestros antepasados.*

Su intención es la de recurrir a referentes anticlásicos para establecer una relación de armonía entre el edificio y *las exigencias del arte cristiano de nuestros días que repele todas las formas paganas usadas impropriamente por nuestros clásicos arquitectos de los dos últimos siglos*⁴. Por razones de tipo económico, los detalles ornamentales fueron suprimidos y el proyecto, a la muerte de Enríquez y Ferrer, había sufrido tales modificaciones que A. Díaz Losada, en 1871, se ve obligado, en su condición de profesor de arquitectura, a intervenir en la obra; enviando una encendida carta al arzobispado en la que realiza una temperamental crítica a las circunstancias que hacen a los ejecutores de las obras distanciarse de la fidelidad al proyecto original: *lo que me sulfuró hasta el extremo fue encontrarme que se están continuando las obras de un templo de estilo bizantino por el pobre y honrado albañil del pueblo, sin mas conocimientos ni mas planos que la instrucción que le ha dado desde Gualchos el cura párroco; tendrá trabajado según ellos dicen unos 25 días el oficial y cuatro peones, lo mismo que hay que derribar. No los arrojé del templo a latigazos porque los infelices no son mas que autómatas.* Bajo su responsabilidad, detuvo los trabajos y amenazó, si estos proseguían, con dirigirse *a la comisión de monumentos, a la Academia de san Fernando, al ministro de Fomento, a España entera... Nuestro digno prelado la cuestión de la malversación podrá resolverla con el tacto que en sí reclama, pero la cuestión artística no será necesaria, pero si lo fuese, bastaría yo por sí solo para luchar y celar por ella y no consentiría el menor atropello ni el menor escarnio al notable arte que profeso*⁵.

³ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Granada*, N° 859. Domingo, 3 de noviembre de 1861.

⁴ Archivo Eclesiástico de Granada. Proyecto de Francisco Enríquez Ferrer para la nueva iglesia de Calahonda. Madrid. 26 de noviembre de 1857.

⁵ A.E.Gr.:Carta de A. Díaz de Losada al Francisco Díaz. 19 de marzo de 1871.

En el proyecto de José Contreras para la reparación de la torre de la iglesia de San Gabriel de Loja, encontramos un claro testimonio acerca de lo que ya comentábamos al principio: los estudios de la historia de la arquitectura carecen aún, tanto de bases documentales que permitan establecer dataciones precisas, como de análisis de naturaleza filológica sobre los estilos y, cuando esto no es así, lo cierto es que muchos arquitectos y maestros de obras adolecen de un desconocimiento absoluto sobre la historia del objeto cuya intervención acometen. En sus proyectos suele estar ausente cualquier intención conservacionista o de respeto de los valores formales o tipológicos que singularizan los edificios. Por esto, no debe extrañarnos que José Contreras defina la iglesia renacentista de San Gabriel como *romano bizantina de los siglos XI y XII*, y que estime necesario simplificar algunos adornos de su torre y variar la forma de la cubierta *pues la actual pertenece al género gótico, la cual deberá convertirse en otra cubierta más en armonía con el resto del edificio*⁶.

En la misma ciudad de Loja, cuando por el incremento de la población se hace preciso recuperar la iglesia del convento de San Francisco, que se había visto convertido, tras la desamortización, en un hospital, Juan Pugnaire desestimará la reparación proponiendo una singular reedificación que, lógicamente, en estas fechas, no puede por menos que responder a los criterios de lo que se estima debe ser un buen edificio religioso; es decir, su estilo tiene casi necesariamente que ser gótico⁷. El proyecto que presenta, salvando la portada, que se mantendría, es un ejemplo claro de neomedievalismo decimonónico generado a partir de la planta original. Lamentablemente no se llevó a cabo; y digo, lamentablemente, porque hoy, absolutamente nada se conserva del edificio, que debió ser un templo de una sóla nave con una cubierta mudéjar.

Vamos a detenernos finalmente en la iglesia de Gabia la Grande porque las vicisitudes por las que atraviesa su construcción ponen claramente de manifiesto cual era el panorama real de la arquitectura religiosa en un núcleo rural de una zona periférica como la provincia de Granada.

En 1804, como consecuencia de los terremotos que asolaron muchas localidades del sureste peninsular, el primitivo templo parroquial de Gabia fue destruido. La crisis económica por la que atravesará el país, unida a un claro desinterés de los poderes centrales hacia la arquitectura religiosa harán que las solicitudes del pueblo, que aspira a contar con un nuevo edificio, sean desestimadas durante décadas. Finalmente, en 1858, el arquitecto del arzobispado, José Contreras, realizará un primer proyecto de templo de tres naves con la capilla mayor semicircular que luego, por falta de fondos, se verá obligado a reducir a una sola nave en 1860⁸. La construcción, ya iniciada, debió ser interrumpida en 1865 a causa de una epidemia de cólera cuando los obreros se negaron a trabajar en un lugar tan próximo al cementerio⁹. En 1867 se paralizaron definitivamente los trabajos¹⁰ abriéndose un expediente contra el director, Santiago Baglieto, y, especialmente, contra Luis de Cuellar; contratista acusado de haberse apropiado de maderas procedentes de la demolición de la antigua iglesia y, sobre todo, de haber cometido graves irregularidades en la obra, derivadas, por una parte de la impericia de los operarios y, por otra, de haberse sometido a las arbitrarias modificaciones del proyecto propuestas por el párroco: la apertura de hornacinas en los muros para colocar santos y el traslado del coro a un lateral para que los fieles no dieran la espalda al altar mayor cuando sonara la música¹¹.

⁶ A.E.Gr.: Informe de José Contreras sobre la reparación de la torre de la iglesia de san Gabriel de Loja. 19 de diciembre de 1864.

⁷ A.E.Gr.: Proyecto de Juan Pugnaire para la reedificación de la iglesia del convento de san Francisco de Loja. 31 de octubre de 1861.

⁸ A.E.Gr.:Proyectos de José Contreras para la nueva iglesia de Gabia la Grande, 1858 y 1860.

⁹ A.E.Gr.: Carta del arquitecto Santiago Baglieto al gobernador eclesiástico del arzobispado de Granada. 12 de octubre de 1865

¹⁰ A.E.Gr.: Informe de la Junta Subalterna de Reparación del templo de Gabia la Grande. 12 de marzo de 1867.

¹¹ A.E.Gr.: Carta del arquitecto director, Santiago Baglieto al secretario de la Junta de Reparación de Templos y Conventos de la diócesis de Granada, 4 de julio de 1867.

La obra, declarada ruinoso, quedó abandonada.

En 1887, el arquitecto diocesano, Juan Montserrat, firma un nuevo proyecto, esta vez definitivo. En él, justifica en primer lugar la necesidad de que sea llevado a la práctica, por ser una localidad de casi tres mil habitantes, entre cuyas actividades destaca, precisamente, la industria de materiales de construcción y por llevar más de ochenta años asistiendo a los divinos oficios sometidos a los rigores de la intemperie, a causa de las reducidas dimensiones de la pequeña ermita, situada en las afueras, donde desde entonces se celebra el culto.

El arquitecto determina la superficie en razón del número posible de fieles. Así, proyecta un templo para contener a *mil personas cómodamente que, calculando a cada una medio metro cuadrado, resulta una extensión libre de quinientos metros cuadrados, suficiente aun para los días de grandes solemnidades cuando la aglomeración puede ser mayor*¹². Calcula doscientos más para los muros, lo que da un total de setecientos metros cuadrados de planta. En cuanto al emplazamiento, justifica asimismo la elección del lugar, que finalmente ocupará el mismo solar que el antiguo templo, por ser céntrico, con viabilidad a su alrededor y práctico en su ejecución considerada desde el punto de vista económico, pues de hacerse en otro sitio sería preciso expropiar algunas casas particulares, lo que incrementaría notablemente los gastos. Además, el terreno escogido se considera *el lugar de más importancia del pueblo*; algo que no puede olvidarse si de lo que se trata es de prestigiar simbólicamente la imagen de la iglesia como centro aglutinador de la población.

La distribución y la disposición atienden a necesidades materiales, como la amplitud suficiente para los fieles, un presbiterio para colocar el altar donde celebre el sacerdote, una torre para que las campanas anuncien las ceremonias, una habitación para la pila bautismal, una tribuna para el coro, espacios en los que colocar diferentes altares, sacristía y cuarto para útiles: *A estas necesidades dependientes del destino se deben acompañar las que exige la higiene como son, la capacidad cúbica suficiente, la ventilación y la luz. Pero otras necesidades de un orden moral deben llenarse al propio tiempo; tratándose de un templo, deben satisfacerse necesidades del espíritu que desea que el edificio responda a la grandeza y a la magnificencia de su destino, que llame y atraiga a los fieles al recogimiento y a la oración y posea todo cuanto contribuye a dar carácter al edificio*. Es, pues, el estilo, lo que otorga carácter a la obra, ejerciendo sobre quien la mira una suerte de asociación que debe conducirle, desde la percepción de sus formas hacia la evocación de determinadas ideas que mueven su ánimo de un modo adecuado a la función del edificio. Puesto que son las formas del arte medieval las que a lo largo del siglo se consideran más aptas para elevar el espíritu a los principios de trascendencia religiosos, la presencia de rasgos que remiten visualmente al gótico será la más frecuente en las nuevas iglesias. Son pues necesidades morales las que determinan la elección del estilo.

La iglesia que proyecta es de cruz latina de tres naves con abside poligonal y bóvedas nervadas ojivales. A los pies y, avanzada, se sitúa la torre con la puerta principal y, a ambos lados de esta, dos cuerpos cilíndricos acogen las escaleras de acceso al campanario y a la tribuna del coro.

La desigualdad del terreno obliga a hacer cimientos banqueados. Los materiales utilizados son preferentemente locales: ladrillo que se fabrica en el mismo pueblo, piedra de Santa Pudía, armaduras de madera de pino, teja árabe ordinaria para las cubiertas *excepto la de la torre que se proyecta de cinc colocada a dilatación libre. Todos los muros irán revestidos y enlucidos. La solería se proyecta de losetas ordinarias del país y aunque el uso al que se destina exigiría otro material de mejores condiciones, sin embargo se adopta aquella con objeto de obtener una mayor economía*.

¹² A.E.Gr.: Proyecto de Juan Montserrat y Vergés para la iglesia de Gabia la Grande. 10 de abril de 1887.

El importe total establecido en el presupuesto general es de 153.207,46 pesetas, de las que deben deducirse mil quinientas peonadas ofrecidas por la población junto con el acarreo de materiales para la obra, siempre que no distaran más de un legua. Asimismo se deduce el importe de los materiales resultantes del derribo del antiguo templo. La reducción total que supondrá esta oferta al Estado es de 22.977 pesetas. El plazo previsto para la construcción es de cuatro años.

En 1900, en cuatro números de *La Albambra. Revista quincenal de artes y letras*, Francisco de Paula Valladar escribe sobre arquitectura contemporánea analizando la nueva iglesia de Gabia¹⁵. Elogiando la inteligencia de Juan Monserrat define el edificio como *gótico de la primera época, aunque en buen número de rasgos se acerca al período románico de transición al estilo ojival. La arquitectura de esa época y período y su fusión con el estilo mudéjar andaluz, parecierome...el único y posible estilo de construcción en nuestra época en que de una parte, el arte ojival se ha corrompido hasta producir esos tremendos errores que la nación vecina nos envía traducidos en espeluznantes retablos, y de otra, los órdenes de arquitectura clásica y su renacimiento caminan vaciando por la disparatada senda de eso que ha dado en llamarse estilo "neo-griego", o se afirman, en riña con la estética, valiéndose de los elementos de la "arquitectura férrea".*

Considerando ese barroquismo sui generis más pretencioso que el de la decadencia del siglo XVII, censura el alto número de seguidores con que cuenta en Francia y en las ciudades españolas más afrancesadas como Barcelona, Madrid, San Sebastián o Bilbao: *nadie ve que corroe y quema la inspiración de nuestros artistas, y que a los menos aficionados a esos delirios les inculca ideas de vacilaciones y eclecticismos, falta de fe en un ideal, cierto desdén por todo lo que es arte puro.*

Su concepción del eclecticismo, más que particular desde nuestra óptica si aplicamos parámetros de lo que hoy entendemos como tal, no se refiere a la selección y combinación de elementos procedentes de diversos estilos, sino que alude a la llegada a nuestro país de influencias extranjerizantes modernas. Por ello, con un acendrado sentido nacionalista, propio de buena parte del pensamiento finisecular, escribe lo siguiente: *De la unión de elementos del arte clásico, del ojival con sus antecedentes románicos, normandos y bizantinos; del mudéjar con los suyos orientales, especialmente, y del renacimiento, con su consecuencia natural, el estilo plateresco, be esperado –y espero– la creación de un arte arquitectónico español, mucho más racional y lógico que las fantasías de nuestros vecinos del otro lado del Pirineo.* Como ejemplo de lo que debe ser la tendencia más apropiada menciona el arco de entrada a la Exposición Universal de Barcelona, obra de Josep Vilaseca i Casanovas.

Este comentario, propio de quien identifica eclecticismo con falta de ideales y que paradójicamente defiende una singular fusión estilística, debe ser entendido en el contexto de la crítica y la teoría artística que, más adelante daría lugar al desarrollo del regionalismo de comienzos de nuestro siglo.

Para terminar, permítaseme un digresión: los historiadores hemos construido una especie de gran archivador en el que colocar cada estilo y, dentro de éste, las distintas manifestaciones que responden a las características que hemos establecido como propias de él. Pero, así, las hemos establecido nosotros, no los autores de las obras ni los que, en su época opinaban sobre ellas. Por eso, a veces, nos permitimos incluso zarandear el gran archivador, cuestionarnos su orden e incluso cambiar cosas de sitio; porque es nuestro. Pero sería ilógico considerar que los arquitectos del XIX operaban con conceptualizaciones similares referidas al pasado porque aún el gran archivador no estaba terminado, o con respecto a su propio presente, porque, como pusiera de manifiesto Mario Praz en *Mnemosyne*, es el tiempo el que desnuda la verdad y desde dentro de la transformación se carece de perspectiva suficiente como para ser plenamente conscien-

¹⁵ VALLADAR, F.de Paula: "Arquitectura Contemporánea. La iglesia de Gabia" en *La Albambra. Revista quincenal de Artes y Letras*. Nº 59-60-61 y 64. Días 15 y 30 de junio, 15 de julio y 31 de agosto de 1900.

tes de la novedad, particularidades o alcance real de las nuevas aportaciones. Y si eran conscientes lo eran de un modo más intuitivo de lo que generalmente suponemos. Quizá por ello, los términos con los que se expresan poseen un carácter polisémico mucho más intenso que el actual. Es legítimo y, más que legítimo necesario, que nosotros trabajemos con determinados conceptos como eclecticismo, historicismo neogótico, o neomodéjar porque de otro modo, sin haber establecido un consenso acerca de su significado, difícilmente podríamos entendernos; aunque esto no impide que, si lo que pretendemos es reactivar un tiempo pasado, recuperar su memoria y comprender cuales eran los mecanismos intelectuales que actuaban y que determinaban el quehacer artístico, no podamos perder de vista esto, que puede parecer una perogrullada pero que, con cierta frecuencia olvidamos.

MESA II

ARQUITECTOS, MAESTROS E INGENIEROS:
FORMACIÓN, COMPETENCIA Y LEGISLACIÓN

LA POLÉMICA ARQUITECTOS / INGENIEROS EN EL SIGLO XIX

*Antonio Bonet Correa
Academia Nacional de Bellas Artes, Madrid*

La figura del ingeniero moderno como profesional especializado en la construcción de las Obras Públicas pertenece al siglo XIX. Antes, a lo largo de los siglos la construcción de puentes, canales, presas y otras obras de ingeniería civil, las hacía los maestros de obras y los arquitectos. Vitruvio, en sus *Diez libros de Arquitectura*, además de los edificios y los órdenes clásicos, incluye las obras de ingeniería y de arquitectura hidráulica, junto con las fortificaciones y las máquinas de guerra. Al final de la Edad Media con el perfeccionamiento del arte de la guerra apareció la figura del ingeniero militar, altamente especializado en el arte bélico. En el Renacimiento se inició la diferenciación entre la figura del arquitecto y la del ingeniero militar, profesional este último cuya importancia culminó en Europa durante el periodo barroco. Con el advenimiento de la dinastía borbónica los ingenieros militares adquirieron en España un papel preponderante. Felipe V, al fundar en 1716 en Barcelona la Academia de Matemáticas destinada a la formación de los mandos y oficiales del Cuerpo de Ingenieros militares, que habría sido creado en 1711, dio un paso trascendental para la regeneración y modernización de la península ibérica. Los ingenieros militares, a lo largo del siglo XVIII, no sólo se ocuparon de las fortificaciones en España e Hispanoamérica sino también de las carreteras, los puentes, los canales, los faros y construcción de importantes edificios públicos como Ayuntamientos, pósitos, aduanas, hospitales, fábricas, etc... También se encargaron del trazado de nuevas poblaciones de colonización y la realización de arsenales y puertos marítimos. Su actividad urbanizadora y constructiva fue esencial para la mejora económica de un país que necesitaba equiparse en su totalidad.

Al fundarse, en 1744, la Real Academia de las Tres Nobles Artes, hoy Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, por primera vez España contó con un organismo para la formación de arquitectos y artistas directamente ligados a las directrices y al gusto de la monarquía ilustrada. En lo que respecta a la arquitectura, la existencia de la Academia fue fundamental. La enseñanza y el ejercicio de la arquitectura cambiaron en gran medida adquiriendo nuevas maneras y diferentes status social. Los profesores y los alumnos de la Academia no sólo gozaron de privilegios, que antes no tenía el personal dedicado a la construcción, sino que alcanzaron un prestigio profesional indiscutible. Frente a los maestros de obras y los arquitectos tradicionalmente sometidos a los gremios y hermandades y con encargos menores y de carácter castizo y popular, los titulados por la Academia, además de la nobleza personal galardonados por la excepcional prerrogativa de libertad profesional fueron altamente considerados como los portadores de una arquitectura culta y de alta categoría estética. El gusto cosmopolita de clacisismo, italiano o francés, fue su exclusiva. No era, pues, extraño que se sintiesen autosatisfechos. Constructores igual de palacios e iglesias, casas de campo que de puentes, cajas de agua, acequias o fuentes, por su formación y por el ejercicio de su profesión todavía no se diferenciaban de los ingenieros civiles. Precisamente la aparición de la figura del ingeniero civil se debe a Agustín Betancourt que tras haber estudiado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando encontraba que la for-

mación que se adquiriría en dicha institución era insuficiente y sin fundamentos sólidos y para paliar tal estado de cosas, fundó, en 1799, la Escuela de Caminos y Canales que, a imitación de la francesa *École des Ponts et Chaussées* de París, creada medio siglo antes, en 1744, podría suministrar buenos profesionales al entonces recién creado cuerpo de ingenieros de caminos y canales.

La primera Escuela de Caminos y Canales tuvo una breve existencia. La Guerra de la Independencia contra Francia y la marcha a Rusia de Betancourt fueron factores determinantes de su cierre. Abierta en 1821 fue clausurada en 1823 por el Rey Fernando VII a causa de razones políticas. Hubo que esperar a que muriese el horrible monarca absolutista para que se pudiese abrir de nuevo con el nombre completo de Escuela de Caminos, Canales y Puertos. En 1839, de manera definitiva volvieron a darse clases en sus aulas en donde se formaron personalidades tan relevantes como las de Lucio del Valle, Ildefonso Cerdá, Carlos María de Castro, Eduardo Saavedra, Leonardo Torres Quevedo, Alberto del Castillo y Pablo de Alzola. El cuerpo de ingenieros de caminos, con su disciplina puesta al servicio del Estado fue uno de los motores esenciales de la modernización de España bajo el régimen libertad durante el reinado de Isabel II. Comunidad técnicos, organizada y jerarquizada, que influirá en el desarrollo de la ciencia, de la economía y política del país muchos de los ingenieros serían progresistas su acción muy pronto fue utilizada a fondo por las autoridades administrativas. España, con su nueva división territorial en provincias, sus planes de mejoras de las comunicaciones por medio de la construcción de carreteras y red ferroviarias y la dotación de infraestructuras de todo tipo, pese a las guerras carlistas y demás avatares históricos, puesto, en gran parte gracias a los ingenieros, ejecutivos de élite, avanzar en su renovación y puesta al día en la medida de sus posibilidades. Al igual que en los demás países de Europa, en los cuales la revolución industrial hizo que los ingenieros fuesen a la vanguardia de la civilización, en España desempeñaron el papel de directores y protagonistas del progreso.

Los arquitectos, que desde la fundación de las distintas Academias Españolas de Bellas Artes habían tenido una situación privilegiadas, alarmados ante la preponderancia que cada vez tomaban más los ingenieros civiles comenzaron a sentirse molestos. En el año 1845, un año después de haberse creado la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, que quitó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando el control de la enseñanza del arte de edificar, se promulgó, con fecha de 10 de octubre, una Real Orden dando instrucciones para promover y ejecutar las Obras Públicas.

En virtud de ella este cuerpo de profesionales dependientes del Ministerio de Fomento, pasaba a ser el que controlaría la construcción civil. No sólo los ingenieros se encargarían de todas las Obras Públicas sino también podrían construir toda suerte de edificaciones. Muy pronto reaccionaron los arquitectos de todas las partes de España. Las protestas y alegaciones de los arquitectos de Valencia, Valladolid, León, Murcia, Granada, Sevilla, Barcelona y Madrid fueron unánimes.

Los arquitectos, que constituían un colectivo liberal, al socaire de los encargos de la clientela, fuese ya municipal, eclesiástica o particular, veían mermados no sólo los que consideraban sus derechos adquiridos sino también las posibilidades de trabajo en el futuro. En el escrito "Exposición que los académicos de mérito por la Arquitectura y los Arquitectos de Valencia, elevan a S.M. a consecuencia de la R.O. de 10 de octubre de 1845", publicado en el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* en Barcelona el 1 de abril de 1846, al indicar que los ingenieros acaparaban todas las atribuciones "que hasta el día habían estado los Arquitectos en posesión", añadían "¿Para qué entonces los arquitectos? ¿Qué queda a los arquitectos? Los numerosos artículos aparecidos en las revistas y los periódicos escritos por los arquitectos forma una antología del honor herido y de acusaciones contra los profesionales de la ingeniería a los cuales reproducen el haberles despojado de sus atribuciones profesionales y de doblar sus rodillas ante el poder. "de quemar incienso servil a los repartidores de empleos". En conflicto fue sólo en parte solucionado por el ministro Bravo Murillo al publicarse el 3 de febrero de 1848 una R.O. en virtud de la cual los archi-

tecos tenían derecho a realizar Obras Públicas urbanas como Casas Consistoriales, Cárceles, Puentes y otras edificaciones menores. En disposiciones anteriores se les había concedido también el poder proyectar y dirigir los caminos, puertos, canales de riego y demás obras de servicio particular y utilidad privada. Los arquitectos no contentos al ser tratados como ingenieros de segunda o tercera clase no cesaron en sus protestas. Los ingenieros a su vez ofendidos, pues a causa de sus reducidos estudios tocante “a la comodidad y belleza de los edificios” todo lo relativo a las artes, respondían poniendo en tela de juicio la nula formación técnica que tenían los arquitectos. No es aquí cuestión de relatar de manera pormenorizada toda la polémica mantenida y renovada, con altos y bajos, durante casi todo el siglo. Hasta el siglo XX, en el cual, en 1924, en la *Revista de Obras Públicas*, Vicente Machimbarrena señalaba la necesidad de colaboración entre el arquitecto y el ingeniero, teniendo en cuenta los defectos inherentes a la educación unilateral de unos y otros, perduró al debate, abierto hoy de nuevo a propósito del anteproyecto de Ley de la Edificación.

En realidad la polémica, que trataba en primer lugar de una cuestión de competencias e intrusismo profesional según, los arquitectos, fue un debate acerca de los deslindes y las delimitaciones de las distintas especialidades del arte de la construcción. De ahí que a los ingenieros se les asignase el trazado urbanístico de las ciudades y en cambio se les prohibiese toda clase de edificación de inmuebles incluidas las fábricas y demás construcciones industriales. La polémica, aunque muy poca veces tenía la altura teórica que requería el tema, sin embargo debe ser considerada como trascendente. El problema que planteaba era más hondo de lo que a primera vista parece. En el panorama internacional, en donde se produjo un debate similar, como muy bien advierte Argan “la polémica entre arquitectos e ingenieros se transformó en enfrentamiento entre arquitectura moderna como arquitectura de la sociedad y arquitectura de las instituciones”. Le Corbusier afirmó que los verdaderos innovadores fueron los ingenieros, los cuales con el empleo de nuevos materiales y con estructuras hasta entonces no utilizadas crearon nuevas formas arquitectónicas. El racionalismo y el funcionamiento del siglo XX se apoyará en una nueva estética en la cual la tecnología es prioritaria.

En el fondo, la polémica todavía no zanjada reprodujo en término modernos la clásica disputa de las Artes Liberales y las Artes Mecánicas. Convertida en la pretendida oposición Arte y Ciencia, avivó durante decenios el conflicto entre Pensamiento y Tecnicismo. Los arquitectos defensores del ornato y de la estética del pasado y los ingenieros del desarrollo económico y del equipamiento material del país, aunque se oponían en cuestiones de fondo sólo dirimieron sus diferencias en el plano o terreno de las reivindicaciones profesionales. En realidad reproducían antiguas querrelas gremiales. El verdadero problema del arte de construir adrede lo obviaron. Otro tanto sucede en nuestros días cuando se trata de dilucidar quienes son los verdaderos constructores.

LA ARQUITECTURA DE LOS INGENIEROS

*María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares,
Madrid. UNED*

Cuando abordamos el estudio y la reflexión sobre la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XIX, además de la figura del arquitecto y del maestro de obras, tenemos que referirnos de manera imprescindible a los ingenieros civiles, esos profesionales para los nuevos tiempos que aportaron al patrimonio arquitectónico de nuestro país unas construcciones nacidas de las demandas de una sociedad deseosa de renovación y progreso.

El 30 de Abril de 1835 un Real Decreto establecía de forma definitiva el Cuerpo de Ingenieros Civiles, una categoría de funcionarios que asumía de manera genérica la tarea de acometer las obras públicas. El decreto ponía así fin al largo camino emprendido en el siglo XVIII por Agustín de Betancourt, ardiente defensor de la idea de crear un cuerpo profesional que, con la adecuada formación científica y técnica, pudiera acometer con garantías la tarea de construir los caminos y las obras públicas del reino¹. Desde ese momento los ingenieros civiles, cuya primera promoción salió de la Escuela en 1839, asumieron la nueva política liberal en las obras públicas del gobierno de Isabel II. Frente a esta nueva clase de profesionales, los arquitectos aparecían con una formación técnica insuficiente y un conocimiento escaso respecto a las obras públicas entonces en marcha.

El Real Decreto de 10 de octubre de 1845, "Ilustración para promover y ejecutar las Obras Públicas", deslindó las competencias de arquitectos e ingenieros, sin acallar las protestas de los primeros, que se encontraban marginados a la hora de recibir los encargos del promotor más importante, el Estado. La situación obligó al Gobierno a publicar un nuevo decreto, el 25 de noviembre de 1845², habilitando a los arquitectos para construir cárceles, edificios que con anterioridad, y al tratarse de unas obras públicas, edificaban los ingenieros; también se les permitía la construcción de caminos, puentes y canales, siempre que fueran de promoción privada.

Por su parte los ingenieros quedaban competentes para trabajar en aquellas obras que les eran propias como ser puentes, puertos, canales, faros, etc. y, desde luego, los anteproyectos de ensanches de ciudades. Así, el cuerpo de ingenieros se convierte en instrumento al servicio del Estado, abanderado del progreso y promotor de las obras más importantes para la modernización del país.

¹ La historia de los ingenieros del siglo XVIII hasta la creación del cuerpo de Ingenieros Civiles está perfectamente recogida en la obra de Antonio RUMEU DE ARMAS: *Ciencia y Tecnología en la España Ilustrada. La Escuela de Caminos, Canales y Puertos. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, Madrid, 1980. En la misma línea el artículo de Fernando SÁENZ RIDRUEJO: "Los primeros ingenieros de Caminos (1799-1839)" en *Revista de Obras Públicas*, mayo 1983.

² El problema de competencias y la resolución está planteado en el libro, ya imprescindible, de Antonio BONET, Fátima MIRANDA y Soledad LORENZO: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, Madrid, 1985.



Fig. 1. Viaducto sobre el río Golmayo. Ferrocarril Torralba-Soria (1892).

Bajo estas premisas los ingenieros se convierten en profesionales para los nuevos tiempos y miembros activos de lo que se llamó “regeneración nacional”. El ingeniero Pablo de Alzola (1841-1912) uno de los redactores del proyecto de ensanche de Bilbao, alcalde de esta ciudad durante un tiempo y Director General de Obras Públicas, les denominó “soldados del progreso”, “consagrados” al servicio del Estado³, sin duda como reflejo del sentimiento de su propia identidad.

En la Revista de Obras Públicas que aparece en 1853 como órgano de difusión del cuerpo de ingenieros, éstos fueron publicando las obras más notables que se emprendían, y desde 1876 en Anales de la Construcción y de la Industria, se divulgaron numerosas colaboraciones acerca de las novedades en el mundo industrial, lo que viene a poner de manifiesto el afán por estar al día y por dar respuesta desde el punto de vista técnico a las transformaciones que impulsaba el crecimiento industrial (Fig. 1).

Es algo ya generalmente admitido la excelente formación de los ingenieros que les preparaba para unos cometidos muy determinados, centrados en la infraestructura de las obras públicas. Buscaban crear una red de caminos y vías de comunicación que pusieran en contacto los distintos puntos del país y realizarlos además con un perfecto conocimiento de las propiedades de los nuevos materiales. Resulta evidente la similar formación entre los ingenieros españoles y franceses salidos de la École Polytechnique y de la École Central des Arts et Manufactures, porque buena parte de los textos que utilizaron los estudiantes de ingeniería españoles eran franceses⁴. A la viceversa, textos redactados por relevantes ingenieros españoles también tuvieron amplia difusión en Francia como puede ser el Manual del Constructor práctico (1869) de José Antonio Rebolledo (1833-1895), libro que se tradujo al francés y del que se hicieron varias ediciones⁵. También era constante la relación profesional de ingenieros franceses y españoles porque muchos de ellos vinieron a España para llevar a cabo proyectos de gran novedad en los que se empleaban los últimos medios técnicos.

Como nos estamos refiriendo a la arquitectura, parece adecuado entrar a analizar qué tipo de arquitectura hacen los ingenieros. Las estructuras ingenieriles muchas veces no fueron

³ Pablo de ALZOLA: Las Obras Públicas en España. Estudio Histórico. Imp. Casa de Misericordia, Bilbao, 1899, pág. 30. Hay ediciones modernas del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de 1979 y 1994 con estudios introductorios de Antonio Bonet Correa.

⁴ José M. LÓPEZ PIÑERO ed.: La Ciencia en la España del siglo XIX. Ayer, Madrid, 1992, págs. 72-73.

Respecto a la abundancia de textos escritos por ingenieros interesa mencionar el artículo de Antonio BONET
⁵ CORREA: “Libros de ingeniería y libros de ingenieros”. *OP. El patrimonio de las obras públicas, II*. Barcelona, nº 41, 1997, págs. 30-33.

comprendidas por un público que las considera alejadas de las propuestas estéticas de la arquitectura tradicional. Hay que tener presente que los ingenieros del siglo XIX se encontraron con nuevos materiales que fueron variando sustancialmente sus posibilidades técnicas y, por supuesto, estéticas: el hierro desde el siglo XVIII, primero fundido, luego forjado y más tarde el acero que formaba el esqueleto de las construcciones; el cemento Portland que produce hormigones más resistentes que los empleados tradicionalmente desde la época romana y, a finales del siglo XIX, el hormigón armado, amplían el repertorio de posibilidades técnicas de las que el ingeniero puede echar mano. Pero estas innovaciones también exigieron de los profesionales análisis teóricos muy importantes para conseguir los métodos de diseño y de cálculo de las nuevas formas⁶. Este planteamiento trajo como consecuencia el desentendimiento de los ingenieros de aquellos aspectos que tuvieran que ver con la estética de las construcciones, lo que Fernández Casado resume perfectamente en la frase: "La belleza de una obra de ingeniería reside en su utilidad".

La funcionalidad de la obra de ingeniería hizo que diera la espalda al arte y que, como José Antonio Fernández Ordóñez dice, el "arte oficial" también a su vez diera la espalda a estas realidades estéticas extraordinarias que eran las obras de ingeniería civil. Esta circunstancia no impedía que notables ingenieros de la generación del último tercio del siglo XIX, como Eduardo Saavedra, Echegaray o Sagasta, aspirasen a lograr el equilibrio entre ciencia y arte⁷.

Bajo estas premisas los ingenieros van a poner en práctica un tipo de proyecto arquitectónico en el que, sobre otras consideraciones, primará la funcionalidad, un funcionalismo directamente surgido de las enseñanzas de J. N. L. Durand quien, en sus lecciones dictadas en la École Royale Polytechnique de París y recogidas en *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805), plantea un sistema de composición basado en el empleo de un módulo fijo que se puede repetir y combinar hasta el infinito y que rompe con el canon antropométrico salido de la tradición clásica. El empleo de un módulo permite la elaboración de piezas en serie que sólo adquieren su sentido en el montaje final.

No obstante, de la tradición neoclásica los ingenieros recogen el principio de simetría que no sólo produce armonía, sino que incluso encaja a la perfección con las necesidades derivadas del cálculo de resistencia de los materiales.

Los ingenieros trataron de escapar de la repetición de modelos arquitectónicos historicistas y despreciaron el ornamento como aditamento innecesario en sus construcciones. Fernández Ordóñez observa que los ingenieros se mueven en una especie de eclecticismo controlado, siguen formas y tipologías que se imponen por razones económicas, constructivas o de fabricación de materiales, además de imitar las formas creadas por los grandes maestros de la materia⁸. Por todo ello, hasta que la técnica no avanzó un buen trecho, no fueron capaces de crear un nuevo lenguaje, no un estilo arquitectónico nuevo, la aspiración de toda la arquitectura del siglo XIX, sino uno nacido de las propiedades y necesidades de los nuevos materiales.

No es el momento de hacer un catálogo de obras de ingeniería, pero sí tal vez de mencionar algunas tipologías representativas de la ingeniería decimonónica; todas ellas se asocian en nuestro pensamiento a la labor de estos profesionales, superadas desde el punto de vista técnico, pero que son muestras del progreso de una época.

⁶ La arquitectura de los ingenieros con sus planteamientos formales y técnicos está ex-puesta con todas sus peculiaridades en el texto de Carlos FERNÁNDEZ CASADO: *Estética de las Artes del Ingeniero*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, discurso leído el 21 de noviembre de 1976 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Luis Moya Blanco.

⁷ José Antonio FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ: El pensamiento estético de los ingenieros. Funcionalidad y belleza. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, discurso del académico Excmo. Sr. D. ... leído en el acto de su recepción pública el día 25 de marzo de 1990 y contestación del Excmo. Sr. Duque de Alba, Págs. 17-19.

⁸ FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ: Op. Cit. pág. 39.

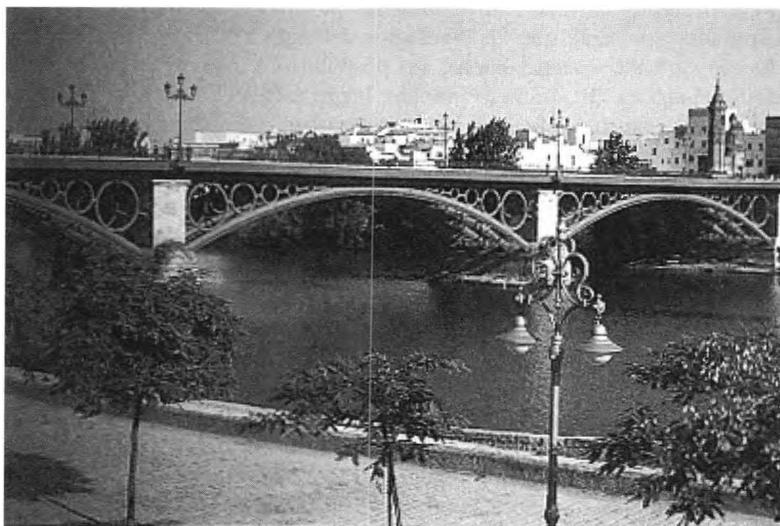


Fig.2. Puente de Isabel II, Sevilla (1852).

Entre todas ellas, quizá sean los puentes las piezas de ingeniería más significativas. El mejoramiento de las vías de comunicación y sobre todo el nacimiento y expansión del ferrocarril, demandaron una gran cantidad de construcciones de este tipo. Son necesarios puentes para salvar los desniveles y obstáculos naturales y para tender los caminos férreos que comu-

nican pueblos y países. En especial el puente metálico se convierte en una imagen unida habitualmente al ferrocarril.

En la construcción de puentes la técnica tenía primacía sobre las cuestiones de tipo arquitectónico; en ellos las dificultades técnicas superan a la necesidad de conseguir una determinada imagen arquitectónica. Los avances y mejoras de los elementos estructurales son los que hacen variar su tipología a lo largo del siglo.

Uno de los primeros puentes metálicos que se construyen en España fue el sevillano de Isabel II, que comunica el casco antiguo de la ciudad con el barrio de Triana. Tiene en la actualidad un notable valor desde el punto de vista tipológico, cuando ya ha desaparecido su modelo francés, el puente del Carroussel y los anteriores ejemplos ingleses. Sus autores fueron los franceses Fernando Bernadet y Gustave Steinacher, que llegan a Sevilla en 1844 como especialistas en este tipo de estructuras (Fig. 2). El puente de Triana se inauguró en 1852 ya bajo la dirección del ingeniero español Canuto Corroza y está realizado en hierro colado con el sistema desarrollado por el ingeniero Polonceau (1834) en París. En el puente francés se empleó por primera vez un nuevo sistema de cercha, como si se tratara de una armadura a dos aguas con tirantes quebrados y pares subdivididos en una o más bielas. El ejemplo sevillano tiene apeos de sillería y arcos metálicos con alma de madera y aros tangentes, además de tener metálico el tablero. Tiene el puente de Triana un valor añadido para la ingeniería española y es que sus piezas metálicas fueron fundidas en el taller sevillano de Narciso Bonaplata. Los franceses Bernadet y Steinacher también construyeron el puente sobre el río San Pedro en el Puerto de Santa María (Cádiz), con la ayuda del también ingeniero francés Rouhault de Fleur⁹.

En 1860 se diseñó el llamado puente colgante de Valladolid sobre el río Pisuerga, según proyecto del ingeniero y arquitecto Lucio del Valle (1815-1874), que había sido nombrado el 7 de octubre de 1860 presidente de una comisión encargada de formular los proyectos de puentes de hierro e informar de las ofertas de los distintos fabricantes¹⁰. En él se empleó el sistema bowsting,

⁹ J. M. SUÁREZ GARMENDIA: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1987, pág. 144.

¹⁰ Fernando SÁENZ RIDRUEJO: *Ingenieros de caminos del siglo XIX*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1990, pág. 164.

dos cuchillas de hierro semicirculares y paralelas con el tablero formado por vigas transversales. Apoya sobre piedra por medio de estribos de hierro. Las piezas se fundieron en Birmingham y luego se transportaron y montaron en 1864 en su destino final por los ingenieros Carlos Campuzano y Antonio Borregón.

También se construyeron auténticos puentes colgantes, suspendidos de cables de acero o cadenas al modo de los franceses de Jules Seguin, cuya empresa levantó en España varios puentes de este tipo, con materiales y técnicos llegados de Francia; todos ellos tuvieron una vida breve. En España aún se mantiene un ejemplo tardío y no obstante muy espectacular, el puente de Amposta sobre el Ebro (1914), heredero de la técnica constructiva de José Eugenio Ribera (1864-1936).

De patente española es el puente transbordador de Portugalete en Bilbao que ideó en 1888 el arquitecto e ingeniero Alberto de Palacio (1856-1939), similar al sistema empleado luego por el francés François Arnodin para los puentes de Rouan, Nantes o Marsella. El ejemplo bilbaíno comunica Portugalete con Las Arenas por medio de una estructura que apoya en el suelo a través de pilares de celosía de doble base. Sobre ellos va la pasarela de la que está suspendida la gabarra que traslada de un lado a otro las mercancías por medio de una grúa. Se inauguró en 1893.

Otra tipología típica de los ingenieros es la de los faros costeros, de entre los que tan sólo voy a mencionar el de la isla de Buda en Tarragona, según el proyecto de Lucio del Valle (1815-1874). Este faro, junto a los otros dos de la desembocadura del Ebro, forman parte del plan general de Alumbramiento de las Costas y Puertos Españoles que se había aprobado mediante el Real Decreto de 13 de Septiembre de 1847, con el que se pretendían erigir 105 faros por todo el litoral. El modelo se presentó a la Exposición Universal de Viena de 1873 en donde tuvo un gran éxito¹¹. El faro de Buda se puso en funcionamiento en 1864 y se arruinó definitivamente en 1961. Tenía 58 metros de altura y su estructura troncopiramidal de planta octogonal, era totalmente metálica. Los pilotes de cimentación eran de rosca y estaban en los vértices del octógono, además de contar con uno central (Fig. 3). El faro no hacía concesiones a la arquitectura historicista y respondía a una armónica distribución de todos los elementos sin adornos innecesarios.

Otro apartado de la arquitectura ingenieril lo ocupan las estaciones ferroviarias, una imagen asociada a la idea de progreso, además de ser una tipología nueva y por tanto un hito en las poblaciones. Una gran parte de las primeras estaciones de España fueron obra de ingenieros y arquitectos extranjeros, ingleses y franceses principalmente, que explotan las diferentes líneas y que emplean en los ejemplos españoles los mismos modelos ya desarrollados en anteriores encargos.

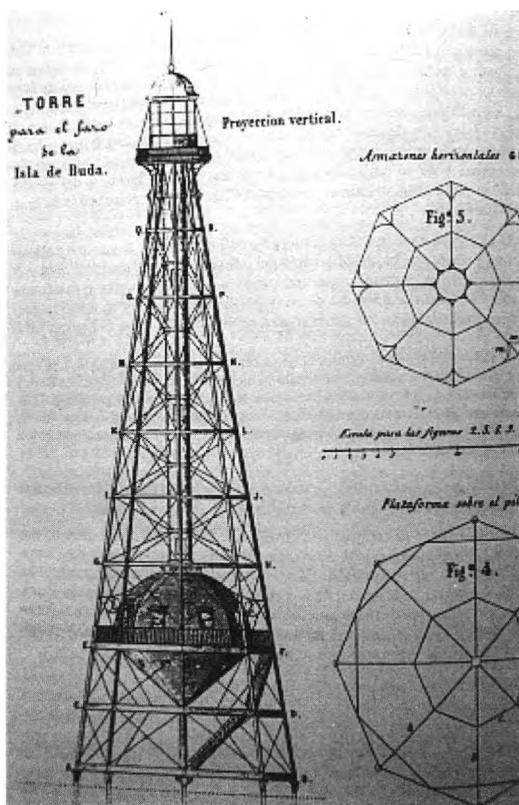


Fig. 3. Faro de Buda, Tarragona (1864).

¹¹ SÁENZ RIDRUEJO: Op. Cit. pág. 169.



Fig.4. Estación de Atocha de Madrid (1888).

Una muestra de esta transmisión de modelos se puede aún recordar en la Estación de Delicias de Madrid (1879), hoy convertida en Museo Ferroviario, con el mismo sistema de cubierta realizado por Henri De Dion en la Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París de 1878 donde había obtenido un gran éxito. Fue levantada según el proyecto del francés Émile Cachelievre con la

colaboración de los ingenieros españoles Bonifacio Espinal, Enrique Ulierte y Eduardo Gutiérrez Calleja; este último ocupó la Cátedra de Ferrocarriles de la Escuela de Ingenieros. En Delicias se aúnan el avance tecnológico con un proyecto arquitectónico claramente ingenieril¹².

La estructura metálica de la estación madrileña sustenta toda la obra, apreciándose en los paramentos de ladrillo que cierran los huecos, los apeos de toda la estructura. La armadura es del modelo De Dion, con sus cuchillos unidos a los pilares como si se tratase de una estructura continua que llega al suelo, con sus piezas perfectamente ensambladas. En ella podemos ver con mucha claridad la arquitectura desarrollada a partir de un módulo fijo, que se multiplica y que tan sólo adquiere sentido en el ensamblado final y que permite una gran diafanidad.

Alberto de Palacio construyó la Estación de Atocha de Madrid (1888), con una carena espectacular, situada entre pabellones de ladrillo, pero arquitectónicamente más tradicional; en ella la estructura de acero laminado se integra perfectamente con la arquitectura de ladrillo, plagada de finos detalles ornamentales que le proporcionan un empaque monumental. En la misma línea está la estación sevillana de Plaza de Armas (1899), hoy centro cultural, pero en la que el eclecticismo vagamente francés de Atocha ha dado paso a un mudejarismo en lo decorativo que incluso se traslada a las formas de la carena metálica. Según pasan los años se aprecia en estos productos de los ingenieros un contagio de las modas arquitectónicas del momento (Fig. 4).

Pero es sin duda la proyección de los ensanches urbanos una de las actividades en la que los ingenieros volcaron una buena parte de su formación técnica. Desde que Ildefonso Cerdá codificó el término "urbanización" como "la materia de mayor importancia de cuantas pueden surgir en el seno de las sociedades", el planteamiento de la ciudad apareció como una tarea científica, artística y hábilmente combinada, sin respetar las tradicionales concepciones que veían la ciudad como el resultado de la configuración caprichosa del tiempo. Pero lo que es verdaderamente novedoso es la metodología empleada para la urbanización.

¹² Pedro NAVASCUÉS: *Arquitectura Española (1808-1914)*. Summa Artis, vol. XXV. Espasa Calpe, Madrid, 1993, pág. 408.

El proceso se inicia con una vasta recogida de datos estadísticos, antecedentes del problema y, sobre todo, el levantamiento de planos topográficos¹³. El paso siguiente es proyectar un ensanche, un sistema de urbanización que objetivamente no conoce límites; se ha producido una ruptura con la escala antigua para emplear en su lugar una unidad de medida diferente, una malla que engloba las estructuras existentes y que puede extenderse a voluntad. Este modelo de malla ortogonal se ha venido identificando con la obra de los ingenieros, aunque de ella ya teníamos antecedentes en la antigüedad, en la teoría renacentista o en las ciudades americanas. Cerdá, Castro, Amado Lázaro o Alzola, proyectaron ensanches que trataban de contribuir a la regeneración urbana de las ciudades y de hacer frente a los problemas de la ciudad industrial.

Ahora que vuelven a surgir los debates por competencias entre arquitectos e ingenieros, el recuerdo de la arquitectura pionera de estos últimos, parece un paso ineludible en esta reflexión sobre la arquitectura de nuestro siglo XIX. Las obras de los ingenieros deben ser también conocidas para poder ser protegidas, su puesta en valor es, pues, un deber inexcusable pues el mismo sentido de utilidad que las hizo nacer, las convierte en vulnerables al pretender su sustitución por otras estructuras más novedosas y prácticas.

¹³ M^a Dolores ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: "Los ingenieros urbanistas en la España decimonónica". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, nº10, 1997, pág.217-236. UNED, Madrid.

LOS MAESTROS DE OBRAS EN EL CONTEXTO DEL SIGLO XIX

Juan Ramón Cirici Narváez
Universidad de Cádiz

Al igual que arquitectos e ingenieros, los maestros de obras constituyen a lo largo del siglo XIX un grupo relevante y de gran interés arquitectónico tanto desde el punto de vista individual como colectivo. Desde los encargos particulares y los puestos públicos, ayudantías y sustituciones temporales –en muchos casos en cometidos de superior responsabilidad, caso de J. Echamoras y C. Vélez en Sevilla y P. Olivares en Cádiz en que asumen la vacante de Arquitecto Mayor de Ciudad–, los maestros de obras cumplimentarán, y no sólo en ciudades menores, decorosamente y, en algún caso, superarán la propia actividad de los arquitectos.

Pese a la alta cualificación de los maestros de obras provenientes del siglo XVIII y a la importante labor constructora desarrollada por éstos durante las primeras décadas del nuevo siglo, los enfrentamientos profesionales, atribuciones, competencias y prerrogativas, con los nuevos, y cada vez más numerosos, titulados arquitectos se sucederán dando lugar a un largo contencioso tanto legal, normativas y disposiciones, planes de estudios, como pleitos y alegatos particulares, escritos y manifiestos, en lo que puede entenderse como fuego cruzado a partir de tribunas, revistas, publicaciones e instituciones propias, afines o interesadas. En este ambiente de debate, un, aparentemente nimio, incidente, al firmar el maestro de obras Marcial de la Cámara como “profesor de arquitectura”, llevará en 1870 a la acentuación de la polémica, destacándose, especialmente, en los ataques y argumentaciones la revista “El Eco de los Arquitectos”, por parte de éstos, y “El Artífice” –publicación mensual de la Junta de Artesanos de Valencia– y la “Revista de Caminos Vecinales”, por los maestros, y al propio implicado a la edición de un documentado compendio de cartas, artículos de prensa y disposiciones legales intitulado *Los Profesores de Arquitectura*. Cartas que dicen lo que estos son para que no se extravíe la opinión pública, y disposiciones que fijan sus atribuciones, por Marcial de la Cámara, socio honorario del Centro de Maestros de Obras de Cataluña, autor del Tratado Teórico-Práctico de Agrimensura y Arquitectura Legal etc., etc¹. El trabajo constituye, sin duda, la más completa y esclarecedora argumentación sobre la polémica y sus extremos.

Hasta el plan de estudios de 1844, los maestros de obras adquirirían la titulación con relativa facilidad. Debido a la urgencia de “que se proveyese al público de los maestros de obras que exigía la necesidad de restaurar o levantar de nuevo tantos edificios particulares como quedaron arruinados en la pasada guerra”, refiriéndose a la de la Independencia, las disposiciones ministeriales de octubre de 1817² no establecían unos estudios fijos y homogéneos. El acceso a la profesión se obtenía tras una breve carrera, dos años en una Academia de Bellas Artes o acreditando

¹ Valladolid, 1871.

² Estudios profesionales, Instrucción Pública, Ministerio de Fomento, Madrid, 11 de octubre de 1817. Recogido por Marcial de la Cámara, obra citada, p. 9.

dos años de rigurosa práctica con un académico de mérito o arquitecto, en cuyo defecto y dada la escasez de profesores autorizados en provincias, haciéndola constar “por el testimonio de las obras que haya ejecutado y su buen desempeño en ellas”. Seguidamente se procedía a un doble examen consistente en la presentación de un proyecto “de un edificio de segundo orden y de su invención, diseñado en plantas, fachadas y cortes, bien entendidos y manchados, con exactitud de los esbaticimientos, como también el informe facultativo y cálculo detallado de su coste”, que admitido y censurado por la Comisión de Arquitectura y dada cuenta a la Junta Ordinaria de la Academia fernandina, al igual que se hacía con los arquitectos, daba paso a la prueba de repente, sobre un asunto elegido entre tres al arbitrio del pretendiente. El contenido de dicho concurso “será siempre la comparación de la obra presentada con la prueba de repente sobre la aritmética, geometría elemental y práctica y sobre cuanto tenga relación a los principios fundamentales y casos prácticos de la profesión, singularmente los que de la una y de la otra obra se deduzcan como de la medida y tasación de los edificios y también acerca de las obras hidráulicas, comunes y particulares”.

Los Maestros de Obras titulados por este procedimiento se hallaban autorizados “para medir, reconocer, tasar, proyectar y dirigir toda clase de edificios comunes y particulares, en lo civil e hidráulico en todos los dominios de esta monarquía; pero se le prohíbe el que verifiquen ninguna de estas operaciones en los edificios y obras públicas, santas iglesias, templos parroquiales o de comunidades religiosas, a no ser en clase de segundo director” Sin embargo, y debido a la carestía de arquitectos titulados, estos maestros quedan habilitados para ocupar los destinos de Arquitectos o Maestros Mayores en “ciudades y villas subalternas” previo informe y conocimiento de la Real Academia de San Fernando³.

Pese a esta aparente complejidad, los maestros de obras surgidos al amparo de esta normativa serán puesto en tela de juicio por el consiliario y académico José Caveda en sus *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*, “La facilidad con que estos últimos adquirirían su título, después de una breve carrera y muy cortos dispendios, aumentó su número considerablemente; y como por otra parte sus atribuciones eran en realidad muy superiores a los conocimientos que adquirirían para desempeñarlas, con tanta más facilidad se apoderaron de todas las obras públicas y particulares de las provincias, cuanto que por una retribución muy inferior a la del verdadero facultativo prestaban sus servicios”⁴, en una argumentación en la que se entiende mejor la segunda parte que la primera.

Titulados bajo este régimen de estudios y atribuciones, a los que hay que añadir algunos procedentes del siglo XVIII y otros que efectuaron su homologación en el año de prórroga previo a la reforma de las enseñanzas de 1845, encontramos un activísimo grupo de maestros de obras en la ciudad de Cádiz. A una intensa y dilatada labor constructora unen la transición estilística de un primer clasicismo, purista y riguroso, a un tardoclasicismo ecléctico y dinámico, punto de partida del romanticismo isabelino y de otros historicismos de la segunda mitad del siglo XIX. En esta nómina caben destacar a Liberato Delgado, José Gabarrón, Torcuato J. Moreno, Domingo Alvarez, Antonio Ximenez, Francisco Cofiño, Juan de la Cueva, Juan Lorenzo Benjumea, Juan Serafín Manzano, Juan de Arduña, Diego Filguera, José Armario, Cayetano Bravo, Pascual Olivares, Manuel Pomar, Juan de Dios Machorro, Pablo J. de Arduña y José Rodríguez, entre otros⁵.

Pero como apuntaba Caveda, “vaga y somera hasta entonces la enseñanza del maestro de obras, no general y uniforme”⁶, se hacía necesaria una reordenación de los estudios de la profesión. Dentro del plan general de reformas que afectaban a las enseñanzas de la arquitectura se

³ Idem, ps. 10 y 11.

⁴ Obra citada, T. II, Madrid, 1867, ps. 285-6.

⁵ Juan R. Cirici Narváez, *Juan de la Vega y la arquitectura gaditana del siglo XIX*, Cádiz, 1992, ps. 88-107.

⁶ Obra citada, p. 286.

establece con fecha de 28 de septiembre de 1845 un nuevo plan de estudios para los maestros de obras, de cuatro años de duración y que podía ser cursado en las Academias Provinciales. Puesto en práctica constaba de las siguientes asignaturas o materias:

–Primer año. Parte oral. –Aritmética: Geometría elemental. Parte gráfica. –Dibujo lineal y topográfico.

–Segundo año de Agrimensores. Parte oral. –Trigonometría rectilínea, Topografía, Agrimensura y aforos: parte legal que comprende a los mismos. Parte gráfica. –Copia de planos topográficos a pluma y a la aguada.

–Segundo año de Aparejadores. Parte oral. –Nociones sobre la teoría de las proyecciones: principios generales de construcción: conocimiento de materiales: su manipulación y su uso. Parte gráfica. –Resolución de problemas sobre intersecciones de superficies y su desarrollo.

–Tercer año. Parte oral. –Construcciones de tierra, ladrillo, mampostería, piedra labrada, madera, y hierro: estudio del hierro como auxiliar y como elemento de construcción: monte aplicada a la cantería, carpintería y obras de armar. Parte gráfica. –Ejercicios sobre las trabazones de toda clase de fábricas, despiezos de cantería y trazado de carpintería de armar.

–Cuarto año. Parte oral. –Fábricas mixtas: replanteos y obras subterráneas: andamios, cimbras, apeos y enlucidos: medición de toda clase de obras, y parte legal a ellas relativa. Parte gráfica. –Copia de detalles de construcción, planos de plantas, fachada y cortes.

En cuanto a las atribuciones fijadas para los maestros de obras creados en 1845 eran ostensiblemente menores y quedaban en clara desventaja frente a los arquitectos. De manera genérica estaban supeditados a los planos y dirección de los mismos sólo permitiéndoseles “proyectar y dirigir por sí” construcciones particulares en pueblos con menos de 2000 vecinos y en aquellos en los que no hubiese. Igualmente se especificaba la prohibición de ocupar “las plazas de titulares de capitales, iglesias mayores, corporaciones y tribunales” y de las cátedras de los citados estudios que se reservaban para los arquitectos, “cuyo ejercicio no tiene limitación alguna”⁷.

Sin embargo, y en la práctica, no parece que quedaran plenamente delimitadas las funciones de unos y otros ya que, entre otras cuestiones, la disposición se refería a los nuevos o “modernos” maestros, dejando al margen a los anteriores a 1845. Ante “la multitud de quejas”, especialmente de los arquitectos, en septiembre de 1855 el Ministerio de Fomento nombra una, primera, comisión⁸ con la finalidad de establecer y deslindar las atribuciones y competencias de arquitectos, ingenieros y maestros de obras y en la que se destaca la ausencia de representantes de estos últimos. Abierta la polémica entre ambas profesiones y trasladada a la opinión pública, se nombra una segunda comisión, 1863, en la que los ingenieros cuentan con cinco delegados y uno los arquitectos⁹.

Por su parte, y para los maestros titulados en 1864, el Ministerio de Gobernación, oída la Academia de San Fernando, promulga, mediante Real Decreto firmado por Antonio Cánovas del Castillo¹⁰, un “Reglamento sobre atribuciones de los arquitectos, maestros de obras y aparejadores”. El reglamento hace diferencia entre arquitectos y maestros de obras y, dentro de estos, entre antiguos, o examinados con anterioridad a la reforma de 1845 y su prórroga, y modernos, o examinados en las Academias a tenor y con posterioridad a la citada reforma. Los maestros de obras antiguos “pueden proyectar y dirigir toda clase de edificios particulares, pero no los que sean costeados por los fondos públicos o de corporaciones, ni tampoco aquellos que, aunque de propie-

⁷ Ministerio de la Gobernación, Sección de Instrucción Pública, Madrid, 28 de septiembre de 1845. Marcial de la Cámara, obra citada, ps. 11-12.

⁸ La comisión estaba formada por Carlos M^a de Castro, Antonio de Zabaleta, José de la Llave, Lucio del Valle, José Almazán y José J. Ibarrola.

⁹ Clementina Díez de Baldeón, *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, 1986, p. 86-87.

¹⁰ Real Decreto de 22 de julio de 1864, M. de la C., obra citada, ps. 13-18.

dad particular tengan un uso público, como capillas, hospitales, teatros, etc. También pueden medir, tasar y reparar interior y exteriormente las mismas obras y con las mismas excepciones". Los maestros de obras modernos "ejercerán libremente su profesión en los pueblos que no lleguen a 2000 vecinos, siempre que no sean capitales de provincia, entendiéndose en los proyectos y construcción de edificios particulares, de uso privado, y en la medición, tasación, y reparación de los mismos. En las capitales de provincia y en los pueblos donde haya arquitecto se limitarán a la construcción de edificios con sujeción a los planos y bajo la dirección de los arquitectos, y estos intervendrán en la medición, tasación y reparación de los edificios". Por su parte, los aparejadores y prácticos de albañilería "trabajarán siempre bajo la dirección de arquitecto y sólo podrán ejecutar por sí mismos los blanqueos, retejos, cogimiento de goteras, recomposición de pavimentos y en general reparos de menor cuantía en los que no se altere la disposición de las fábricas y armaduras ni el aspecto exterior de las fachadas". Finalmente, "todo el que obtenga un título superior se supone que posee implícitamente todos los inferiores", así los arquitectos eran de hecho directores de caminos vecinales y éstos y los maestros de obras agrimensores. Como manifiesta Clementina Díez de Baldeón resultaba "esclarecedor que en el fondo de esta sociedad clasista se considerase una injusticia imperdonable el intrusismo de una clase inferior en otra superior, como en el caso de los maestros de obras con los arquitectos, mientras que era absolutamente lógico que las clases superiores invadieran el campo de competencias y atribuciones de las consideradas inferiores"¹¹.

Tan claras disposiciones no tardaron en ser rechazadas por el colectivo de maestros y al año siguiente, 1865, un nuevo Real Decreto¹² las deja inaplicables a todos los titulados con anterioridad a la fecha de su promulgación extendiéndose, incluso, a los que entonces hubieran principiado la carrera profesional¹³. La complejidad, y confusión, aumenta al establecerse tres categorías de maestros de obras: los antiguos o titulados antes de 1845, los nuevos o procedentes de la reforma de 1845 y los novísimos o graduados con posterioridad a 1864.

Finalmente, otro Real Decreto, de 8 de enero de 1870¹⁴, firmado por el entonces Ministro de la Gobernación Práxedes Mateo Sagasta, deroga el Reglamento de 1864 y, sin distinción de antiguo o moderno, fecha de titulación o procedencia, autoriza a cualquier maestro de obras a ejercer libremente la profesión quedando capacitado para "proyectar, dirigir, medir, tasar y reparar" todo género de construcciones de uso y propiedad particular. No obstante, quedan inhibidos, a no ser como segundos o ayudantes de los arquitectos, en los proyectos y construcciones, que al margen de la procedencia de los fondos y propiedad particular, tengan carácter público, como los destinados a "culto, instrucción, beneficencia, espectáculos públicos u otro objeto análogo". Igualmente, les quedaban vedadas las plazas de arquitectos o maestros mayores de catedrales o colegiatas, diputaciones, ayuntamientos, tribunales y corporaciones públicas cualquiera que fuera el número de vecinos de la localidad.

Suprimida en el curso 69-70 la enseñanza oficial de los estudios de maestros de obras, una Real Orden de marzo de 1871¹⁵ recoge los derechos a la titulación de los alumnos matriculados en las escuelas oficiales hasta la fecha y declara la validez de los estudios y títulos expedidos por las escuelas de enseñanza libre. Entre las escuelas oficiales abolidas se encontraban las de Barcelona, Sevilla, Cádiz, Valencia, Valladolid y Madrid.

¹¹ Obra citada, p. 94.

¹² Ministerio de la Gobernación, 31 de julio de 1865, firmado por José de Posada Herrera. M. de la C., obra citada, p. 19.

¹³ Real Orden del Ministerio de la Gobernación de 23 de octubre de 1866, firmada por Luis González Bravo. M. de la C., obra citada, p. 20.

¹⁴ Ministerio de la Gobernación, Madrid, 8 de enero de 1870. M. de la C., obra citada, ps. 22-26

¹⁵ Ministerio de Fomento, Real Orden de 27 de marzo de 1871, firmada por Manuel Ruiz Zorrilla, Director General de Instrucción Pública. M. de la C., obra citada, p. 27.

Mientras tanto, en la calle, seguía suscitándose la polémica entre los arquitectos y los maestros de obras. Por una parte, los arquitectos denunciaban la intromisión de los maestros en proyectos y ciudades, y, por otra, los maestros cuestionaban la cualificación y estudios de los arquitectos. Es el momento de recordar el incidente, ya reseñado al principio, en el que quedaba implicado el maestro de obras Marcial de la Cámara quien se erigirá en abanderado de los suyos. Enfrente tendrá al arquitecto Enrique Berrocal, entre otros. Un nuevo Decreto del Ministerio de Fomento¹⁶, firmado, en este caso, por el ministro Manuel Ruiz Zorrilla en mayo de 1871, parece poner fin al contencioso y “deslindar exactamente las atribuciones del arquitecto y del maestro de obras”. Afirma la superioridad técnica y profesional del arquitecto y especifica que “El maestro de obras sólo debe ser el ayudante a aparejador del arquitecto, encargado de realizar en las construcciones el pensamiento y los planos del artista bajo las órdenes y la responsabilidad de éste, y desde tal punto de vista la enseñanza del maestro de obras debe continuar fuera de la esfera oficial que antes tenía, y ha de quedar libre el ejercicio de esta profesión como lo es el de las demás artes y oficios, salvo siempre los legítimos derechos de los que en época anterior obtuvieron el título oficial, con la garantía de ciertos privilegios que no pueden anularse sin dar a las disposiciones generales carácter retroactivo”. De la misma manera establecía tarifas más reducidas para los segundos y se anulaba el polémico título de “profesor de arquitectura”.

Decreto, éste último, que parece poner fin a la virulencia de los enfrentamientos y da paso al período más estable de la Restauración.

En Cádiz, como en el resto del Estado, la falta de maestros de obras y personal cualificado para “la restauración arquitectónica de la ciudad”¹⁷ llevará a finales del siglo XVIII a la solicitud por parte del Ayuntamiento de titular maestros a partir de los estudios en la Escuela de Bellas Artes gaditana. Consideraba el Consistorio, junto a la suficiencia de dicha Escuela, un mejor conocimiento de la práctica y arquitectura local así como de los materiales en uso. Articulada la propuesta en el apartado de “Recibimiento de Maestros de Obras” de las Ordenanzas de Policía Urbana de 1792 obligaba a los aspirantes a la certificación de los estudios por parte de la Escuela gaditana o un examen de aptitud por parte de los profesores de arquitectura de la misma. Enviado el expediente de las Ordenanzas para su aprobación a la Academia de San Fernando madrileña en abril de 1793, la proposición será rechazada tanto por la Comisión de Arquitectura como por la Junta Académica de la misma, reservando el derecho de titulación, en exclusiva, para las Reales Academias de San Fernando y la valenciana de San Carlos. Pese a ello la provincia de Cádiz contará con un nutrido y activo grupo de maestros de obras que desarrollarán su labor a lo largo de todo el siglo XIX. Si los titulados con anterioridad a 1845, o antiguos, marcan el paso del neoclasicismo hacia formas más variadas y eclécticas, los modernos, o posteriores a la fecha, incorporarán plenamente los repertorios historicistas iniciándose en el campo de los nuevos materiales.

Tomemos como ejemplo de esta diligencia y representación al maestro de obras gaditano Carlos Requejo. A caballo entre la primera y segunda mitad del siglo, parte de una formación puramente neoclásica para ir asumiendo un mayor eclecticismo tanto en la organización formal y ornamentación de sus alzados como en la incorporación y uso de los nuevos materiales. El primer dato sobre su actividad lo encontramos en el año 1832 en el que aparece como segundo ayudante de las obras de conclusión de la Catedral Nueva gaditana bajo las órdenes del arquitecto Juan Daura. A partir de esta fecha y hasta finales de los años setenta su labor será prolífica e ininterrumpida. De su maestría y prestigio da muestra el hecho de ser elegido Arquitecto Mayor de Ciudad por la Corporación Municipal en 1860, no haciéndose efectivo el nombramiento al carecer de la correspondiente titulación de arquitecto¹⁸.

¹⁶ Ministerio de Fomento, Madrid, 5 de mayo de 1871. M. de la C., obra citada, p. 57.

¹⁷ Ricardo Anguita Cantero, *Ordenanza y Policía Urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, Granada, 1997, ps. 163-171.

¹⁸ Cabildo 6 de marzo de 1860, Libro de Actas Capitulares año 1860, Archivo Mpal. Cádiz.



Lámina 1. Plaza de San Antonio nº 2.
Cádiz. Domingo Álvarez. 1808.

perfiles e inspiración bizantina¹⁹. Mismas características que repite en la calle San José nº 23 esquina a Cervantes²². Nuevamente amplios ventanales acristalados dan lugar a un espacio recogido y agradable a la vez que abierto y de hermosas vistas. Finalmente, y para acabar con la serie de torres-miradores, en abril de 1862²³ construye para la finca nº 10 de la plaza de Mina una esbelta torre de tres plantas, las dos primeras cuadradas y la tercera, más pequeña y recorrida poligonal. Madera y cristal cierran el octógono que se corona con una falsa bóveda trasdosada de pizarra.

Si bien desde 1846 encontramos proyectos de viviendas firmados por Carlos Requejo será en la década de los sesenta cuando estos adquieran su mejor identidad. Pese a ello hay que citar dos antecedentes: la casa nº 11 de la calle Celestino Mutis²⁴, de nueva planta y donde hace explicación precisa de las distintas dependencias y sus funciones, y la reforma de la casa de la calle

Siguiendo las Ordenanzas Municipales de 1845 en las que por razones de seguridad, e incluso de ornato, se mantenía la prohibición de construir torres-miradores en la parte superior de las edificaciones¹⁹, permitiéndose, posteriormente, de estructuras y materiales ligeros. Requejo levanta en 1851 una interesantísima torre-mirador en la calle de la Torre nº 201²⁰ teniendo la madera como material base. A ésta seguirán otras que, ajustándose a la nueva normativa, nos ofrecen un concepto renovado del tema. Frente a la mampostería, uniformidad y carácter utilitario de las torres dieciochescas, que cargaban las azoteas y que, indudablemente, constituían uno de los elementos más característicos del paisaje urbano gaditano, las nuevas torres se elevan gráciles y transparentes, incorporando los nuevos materiales, estructuras de hierro y madera y cerramientos de azulejos y vitrales, y tornándose en privilegiadas atalayas y lugares de recreo. En la plaza de la Constitución –hoy San Antonio– nº 24 construye en septiembre de 1856 una torre-mirador de dos pisos. El primero, de planta cuadrada y decoración exterior de pilastras toscanas, contiene una escalera de caracol que conduce al segundo, de trazado octogonal, con amplias cristaleras y rematado en su parte superior con una cúpula encamionada y estrangulada en su centro de

¹⁹ Orden de Policía, Ordenanzas Municipales de la Ciudad de Cádiz de 1792, Libro de Actas Capitulares año 1792, fs. 578-609, Archivo Mpal. Cádiz.

²⁰ Sección Planos, Libro 16, Archivo Mpal. Cádiz.

²¹ Idem, libro 17, 16 de septiembre de 1856.

²² Idem, Libro 18, 19 de junio 1858.

²³ Idem, Libro 18, 21 de abril 1862.

²⁴ Idem, Libro 17, 17 de julio 1856.

de las Descalzas –Montañés– esquina a Columela²⁵ donde ya ofrece un avance de su preocupación por el eclecticismo ornamental de los exteriores.

A los años sesenta corresponden la reforma de la finca nº 22 de la calle Isabel la Católica²⁶, presentando una novísima decoración del exterior, que trasladada también al patio, a base de molduras, herrajes y vitrales, destacando la solución del ángulo de la esquina con la calle Fermín Salvochea al volar los balcones de los pisos y prolongarlos por ambas fachadas; la casa nº 10 de la calle del Calvario –tramo de la plaza de Mina– esquina a Puerto –Zorrilla–²⁷, auténtico modelo de casa isabelina gaditana donde la proporción y armonía de los volúmenes juegan con los detalles ornamentales y motivos historicistas; la reforma de la casa de la calle Sopranis nº 9²⁸ en la que respeta, y asume, un magnífico pórtico barroco de mixtilíneas molduras y movida ornamentación sobre la base de mármoles italianos: la reforma de la casa nº 33 de la calle Murguía –Cánovas del Castillo–²⁹, propiedad de la familia Moreno de Mora y en la que eleva un piso más la construcción que el arquitecto Juan de la Vega había levantado unos años antes; la finca de nueva planta de la calle de la Zanja –Benjumeda– nº 34-36³⁰, de cuatro pisos de altura y donde la monumentalidad y el orden se suaviza con los detalles de las molduras; la reforma de la casa nº 10 de la calle de San Francisco Javier³¹; y la casa nº 20 de la calle Vestuario –Barrié–³², con doble fachada y artísticos y llamativos herrajes. En todas estas construcciones Requejo deja constancia de su bien entendido eclecticismo, de lo proporcionado y armonioso de sus alzados y de una elegante ornamentación que partiendo del neoclasicismo, pilastras adosadas, cartelas de grutescos, ménsulas, cornisas y guardapolvos, abraza los nuevos tiempos en la alternancia y juego de las superficies y elementos y en la incorporación decisiva de los herrajes y cristaleras.

Resta por último su aportación en las obras de la Catedral Nueva gaditana, primero bajo las órdenes del arquitecto Juan Daura y, luego, de Juan de la Vega. Según Antón Solé se le adjudican, si bien no existen hoy planos o documentación que lo certifique, los trabajos del exterior del coro donde levanta un cuerpo de orden dórico en piedra blanca de Mahón y líneas clásicas³³.

Su hijo, Eduardo Requejo González, continuará en la profesión como agrimensor y maestro de obras con algunas construcciones que se sitúan en el último cuarto del siglo XIX.

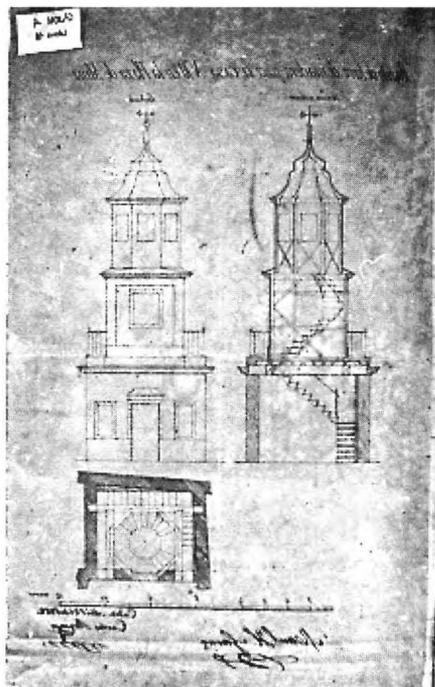


Lámina 2. Plaza de Mina, n.º 10, Cádiz.
Carlos Requejo, 1862.

²⁵ Idem, Libro 18, 20 de enero 1858.

²⁶ Idem, Libro 18, 6 de septiembre 1861.

²⁷ Idem, 10 de febrero de 1862.

²⁸ Idem, 25 de noviembre de 1863.

²⁹ Idem, 10 de septiembre de 1863.

³⁰ Idem, 9 de agosto de 1864.

³¹ Idem, 5 de mayo de 1869.

³² Idem, 25 de octubre de 1869.

³³ *Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo Catedralicio*, Cádiz, 1976, p. 27.

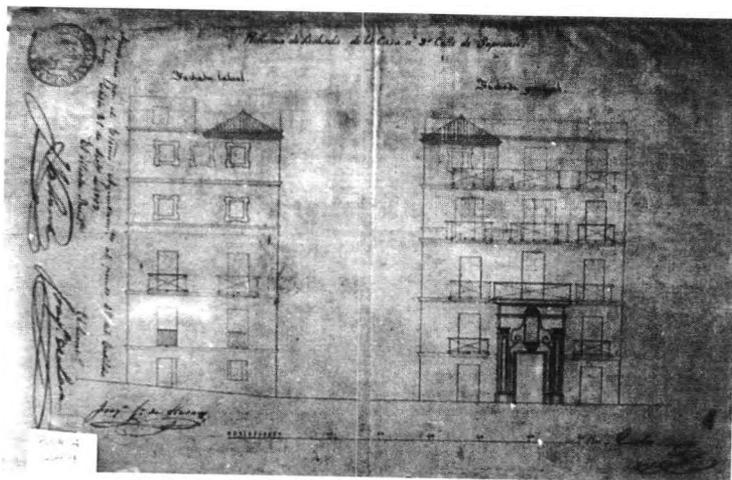


Lámina 3. Calle Sopranis, nº 9, Cádiz. Carlos Requejo.

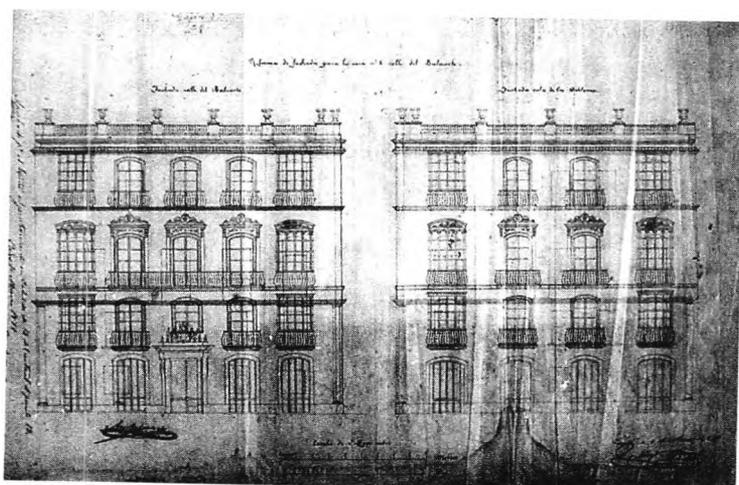


Lámina 4. Calle Baluarte, nº 8, Cádiz. José Luis Muñoz, 1871.

ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS EN LA CIUDAD DE SORIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Montserrat Carrasco García
I.E.S. Ferrari. Valladolid

Entre 1845 y 1898 es muy escaso el número de profesionales de la arquitectura que desarrollaron su labor en la capital soriana. Ello obedece a muy variadas razones, entre las que destaca ante todo el reducido mercado constructivo que la ciudad ofrecía. Tan sólo encontramos arquitectos que desempeñan su trabajo en organismos oficiales, y en raras ocasiones alguno que ejerció libremente la profesión; o de forma aún más esporádica, arquitectos que acuden para realizar obras al servicio de clientes muy determinados.

El reducido número de encargos, generado por la atonía demográfica y económica de la localidad, nos explica por otra parte la llegada de profesionales recién titulados o con escasas ambiciones, que realizarán su trabajo en condiciones bastante precarias; lo que provocará a veces la inmediata renuncia, una mínima continuidad en el cargo, o graves dificultades a las Corporaciones locales a la hora de cubrir la plaza de arquitecto cada vez que ésta deba proveerse o salir a concurso.

Pero a pesar de tal escasez cuantitativa y cualitativa, pueden advertirse también, aunque en pequeña escala, diversas facetas significativas en la actuación de los distintos profesionales, e incluso la polémica suscitada por la cuestión de la delimitación del territorio profesional entre ingenieros, ayudantes de Obras Públicas, maestros de obras y arquitectos.

Los *ingenieros* no van a tener un gran protagonismo desde el punto de vista arquitectónico, ya que su labor irá principalmente dirigida al campo de las infraestructuras, y tan sólo intervinieron en casos muy puntuales, sin que ninguno de ellos nos ofrezca una repercusión estilística en la arquitectura local. Cabe destacar a *Joaquín Núñez de Prado*, ingeniero de Caminos, Canales y Puertos y Obras Públicas de la provincia, que se ocupa en el trazado y mejora de carreteras o en practicar trabajos de reconocimiento de traída de aguas a la ciudad a mediados del siglo¹. *Eduardo Saavedra*, también ingeniero de Obras Públicas de la provincia, elaboró en 1852 el proyecto definitivo de la travesía de la carretera de Soria a Navarra, con un trazado que afectaba a las principales vías del centro urbano². Su continuador, *Eduardo Godino*, combina la actividad en el ámbito de las infraestructuras de comunicaciones —se ocupó del ramal de la travesía hacia la carretera de Logroño, ya estudiado por Núñez de Prado— con informes puntuales en torno al ornato y transformación de la plaza de San Esteban, o dictamina sobre el emplazamiento del proyecto de mercado en la plaza de Teatinos³.

Años más tarde se ocuparán principalmente en el estudio de las posibles mejoras respecto al deficiente abastecimiento de aguas de la ciudad. Así, *Antonio Blanco Caballero*, ingeniero hidráulico,

¹ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 21 de Octubre de 1848.

² Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 15 de Enero de 1853.

³ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 26 de Noviembre de 1853 y 18 de Agosto de 1855.

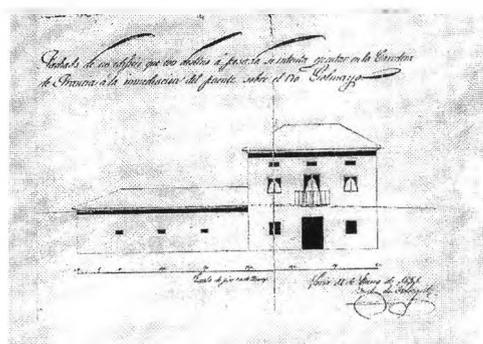


Fig. 1. Fachada de edificio para posada. Basilio de Ordozgoiti, 1851. (AMS. ED, caja 129)

puntuales en el campo arquitectónico. De entre ellos podemos destacar a Basilio de Ordozgoiti, también director de Caminos Vecinales, aparejador y ayudante de Obras Públicas, del que sabemos revisa el Teatro de la Casa de los Linajes en 1849, proyecta un edificio destinado a posada en las inmediaciones del puente sobre el río Gormayo en 1851 (figura 1), presupuesta las obras de la atarjea de la carretera de Madrid o informa sobre el arreglo de diversas cañerías de abastecimiento de agua⁷.

Félix Martialay y Perlado interviene desde 1878 en el reconocimiento de los manantiales para la traída de aguas, practica aforos en el Duero, estudia el desvío de la cloaca conocida como Arroyo de la ciudad y elabora por otra parte un plano —junto con el también ayudante Manuel Navarro Murillo— de la capital. En alguna ocasión firma los proyectos de intervención en determinados edificios, lo que le supondrá entablar polémica con el arquitecto Saturnino Martínez, que le acusa de no sujetarse a los planos y de construcción peligrosa⁸.

En 1882 envía a la Sociedad de Socorros Mutuos de Obreros, creada dos años antes en Soria, una *Memoria sobre las condiciones de vida* de la clase menesterosa y obrera, en la que describe las pésimas condiciones de vida de la clase trabajadora soriana y la ínfima habitabilidad de sus viviendas. Incluía además en la misma un proyecto de plano-tipo y presupuesto que podría servir para la formación de un barrio obrero. Imbuido del enfoque paternalista dominante en el recién celebrado Primer Congreso Nacional de Arquitectos de 1881, Martialay se decanta por la alternativa más conservadora —defendida, entre otros, por Álvarez Capra—; mostrándose partidario de implantar la barriada en el propio casco urbano, o bien aumentando el radio de éste. En el proyecto se advierte un claro deseo de reducir los gastos mediante el máximo aprovechamiento del suelo, una elemental construcción, dimensiones reducidas, una gran sencillez distributiva interior y exterior, siendo los únicos elementos compositivos de las fachadas la puerta y ventana en la planta inferior, y el balcón y la ventana en la superior⁹ (figura 2).

⁷ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 30 de Julio de 1875, 22 de Agosto de 1876, 18 de Septiembre de 1878 y 18 de Marzo de 1879.

⁸ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 6 de Septiembre de 1878 y 18 de Marzo de 1879.

⁹ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 16 de Enero, 17 de Marzo y 15 de Diciembre de 1883, y 5 de Enero de 1884.

⁷ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 12 de Abril de 1851; y Archivo Histórico Provincial de Soria. Obras Públicas, caja 17698.

⁸ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 10 de Mayo de 1878, 16 de Enero de 1883, 23 de Agosto de 1886, y Expedientes Diversos, cajas 71 y 78. Archivo Histórico Provincial de Soria. Obras Públicas, caja 17698.

⁹ Archivo de la Diputación de Soria, caja 365.

Nicasio Martialay y Sanz también se ocupa del asunto del abastecimiento de aguas a la capital e incluso es designado de forma interina para la dirección de Obras Municipales el 30 de Noviembre de 1891, al producirse la vacante por cese del arquitecto municipal Mariano Medarde y no haberse presentado ninguna solicitud al concurso para cubrir la plaza de arquitecto municipal¹⁰.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX serán los *maestros de obras* los verdaderos artífices de la arquitectura soriana. Dos maestros trabajaron en la ciudad en este período: *Manuel de Ibarra*, natural de Soria, que realizó numerosas intervenciones al servicio del Ayuntamiento hasta 1846, fecha de su jubilación o fallecimiento¹¹; y *Dionisio Badiola*, natural de Canales, provincia entonces de Soria, que trabajó igualmente en bastantes ocasiones para la Corporación Municipal hasta 1852. Entre los principales encargos recibidos por éste último cabe destacar la confección del plano geométrico de la ciudad¹².

Ya en la segunda mitad del siglo, el maestro de obras más importante que trabaja en Soria será sin duda *Zacarías Benito Rodríguez*, que acredita poseer títulos de agrimensor, maestro de obras y director de Caminos Vecinales; siendo elegido por la Diputación para este último cargo en 1862¹³. A partir de este momento desplegará una intensa labor no sólo al servicio de la Diputación Provincial, sino que también colaborará asiduamente con el Ayuntamiento. Sus trabajos son enormemente variados; ya que redacta, por ejemplo, un proyecto de Ordenanzas de Policía Urbana, interviene en la alineación de edificios, se le encargan plano y presupuesto de reforma del Cementerio,

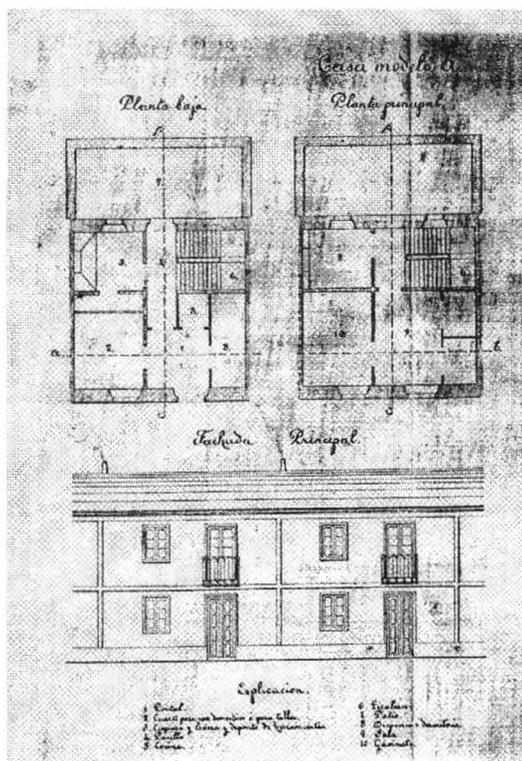


Fig. 2. Vivienda modelo para clases obreras. Félix Martialay. 1882 (ADPS, caja 365)

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Soria. Obras Públicas, caja 17698. Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 12 de Octubre de 1878 y 30 de Noviembre de 1891.

¹¹ Aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 19 de Julio de 1829. RABASF, *Libro de Registro de los Maestros de Obras*, folio 6. Archivo Municipal de Soria. Sociedad Económica de Amigos del País, legajo 12: Expedientes Diversos, caja 130.

¹² Aprobado de Maestro de Obras en 9 de Mayo de 1819. (RABASF, *Libro de Registro de los Maestros de Obras*, folio 4). Muy ligado a la ciudad y a la Sociedad Económica de Amigos del País, por la que fue pensionado en Madrid, y con la que colaboró como profesor en la Escuela de Dibujo de la Sociedad desde 1819, o en la posterior cátedra de Aritmética, Geometría y Dibujo creada en 1843 (Archivo Municipal de Soria. Sociedad Económica, legajos 9 y 12). Poseía también el título de agrimensor desde 1836 y era asimismo perito agrónomo de Montes de la provincia.

¹³ Archivo de la Diputación de Soria. Actas y Acuerdos, 18 de Agosto y 2 de Noviembre de 1862. Sin embargo no aparece registrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ni como maestro de obras, ni como arquitecto, agrimensor o director de caminos vecinales. Tampoco en la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, de la que él se considera maestro de obras académico.

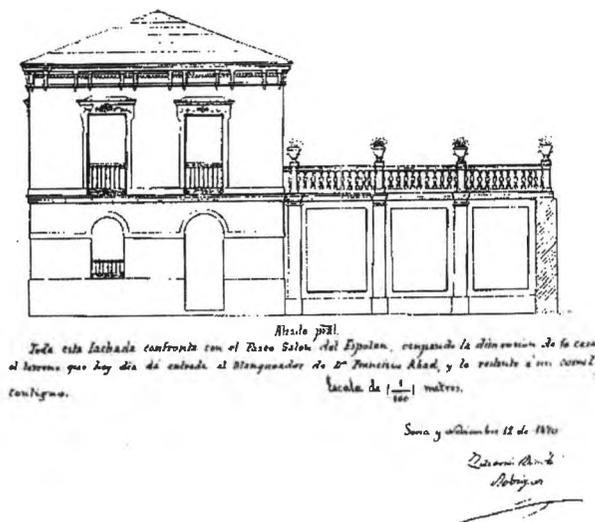


Fig. 3. Casa para Francisco Abad en el paseo del Espolón. Zacarías Benito, 1870 (AMS.ED, 71)

conflictos que se desarrollarían entre las clases profesionales relacionadas con la arquitectura en España, especialmente entre maestros y arquitectos; ya que los maestros estaban bien preparados técnicamente, y en ocasiones disfrutaban de mayor clientela al resultar sus honorarios más reducidos que los de los arquitectos.

Así, por ejemplo, en 1869 el Ayuntamiento nombra a Zacarías Benito maestro de obras titular con el haber de doscientos escudos anuales, lo que le habilita para formar proyectos, dirigir obras por cuenta del municipio, realizar reparaciones, emitir dictámenes facultativos, etc.¹⁵. Pero con la llegada en 1872 del arquitecto Santiago Castellanos al servicio de la Diputación y del Ayuntamiento, quedará reducido al puesto de auxiliar del mismo. Es a partir de este momento cuando se observan de forma clara los roces entre arquitecto y maestro de obras por cuestiones de competencias¹⁶. Sin embargo, en los años siguientes aún dirigirá diversos proyectos, sobre todo desde el momento en que Castellanos es cesado por la Corporación como consecuencia de su mala gestión al frente de las obras de la fuente del Campo¹⁷.

práctica reconocimientos de manantiales para el suministro de aguas a la ciudad, traza diversos planos de obras particulares, etc. Es patente su preocupación por la arquitectura y su integración en la ciudad, llegando a plantear el proyecto de creación de una sociedad –denominada La Protectora Numantina– para la construcción y reparación de edificios, con el objeto de mejorar las condiciones de los mismos¹¹.

Su trayectoria profesional es un fiel reflejo de los avatares provocados por el abundante cuerpo legislativo promulgado en la segunda mitad del siglo XIX, derogando o rehabilitando la titulación de los maestros de obras, así como de los numerosos conflictos

¹⁴ Archivo Municipal de Soria. Expedientes Diversos, caja 78.

¹⁵ Tal nombramiento debió realizarse por la desaparición del arquitecto provincial Epifanio Martínez de Velasco, y porque las amplias atribuciones de estos profesionales habían vuelto a restablecerse en 1857. Además el decreto de 18 de septiembre de 1859 suprimió los arquitectos provinciales y permitió a los Ayuntamientos y Diputaciones nombrar a sus propios técnicos, por lo que los citados maestros volvieron a cobrar importancia como clase constructora y sus competencias fueron incrementándose.

¹⁶ Así por ejemplo con motivo de la dirección de las obras en el viaje de aguas de la fuente del Campo, argumenta el arquitecto que éstas son llevadas por persona no competente, por lo que han de ser suspendidas cumpliendo lo legislado. Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 4 de Agosto y 13 de Septiembre de 1874.

¹⁷ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 9 de Julio de 1875.

Con la llegada a Soria en 1877 de Saturnino Martínez Ruiz, nuevo arquitecto provincial y municipal, la actividad de Benito en la ciudad disminuye notablemente. Uno de los escasos trabajos que acomete es rechazado por el arquitecto al no ajustarse a lo marcado en las Ordenanzas Municipales. Pese a todo su labor, aun siendo escasa, continúa, y curiosamente llama la atención el sentido corporativista que posee Zacarías Benito, ya que en el acta municipal que recoge la sesión de 30 de Julio de 1881 se alude a la instancia que han enviado los maestros de obras de la Real Academia de la Concepción de Valladolid –Zacarías Benito y Nicomedes Encabo–, solicitando que no se admitan en el Ayuntamiento planos de obras particulares que no vayan suscritos por arquitectos o maestros de obras académicos, ni se permita intervenir a las personas “que no se hallen adornadas con dichos títulos con arreglo a las RR.OO. de 23 de Enero de 1872, 14 de Marzo de 1878 y artículos 147, 151 y 157 de las Ordenanzas Municipales, la Real Orden de 23 de Febrero de 1863 y Decreto de 8 de Enero de 1870”.

Será éste un tema constante de preocupación para Zacarías Benito, pues nuevamente insiste en él unos años después, rogando a la Corporación Municipal que no se permita la redacción de planos y dirección de obras mas que a personas facultativas, citando expresamente a los intrusos: ayudantes de Obras Públicas, delineantes de la misma oficina en la ciudad, agrimensores y carpinteros. Vuelve a manifestar, además, el gran perjuicio que esto supone a sus derechos profesionales y al ornato público.

A lo largo de los años 1886 y 1887 su actividad parece nuevamente incrementarse, pero no sin roces y polémicas con el arquitecto Saturnino Martínez¹⁸. Los últimos datos de que disponemos sobre él se refieren a la solicitud de la plaza de segundo jefe de las obras municipales, tras quedar vacante la plaza de arquitecto municipal, que le fue denegada¹⁹. Todo hace suponer que se ausenta de Soria en 1892, aunque no debió abandonar totalmente su profesión, pues sabemos que en 1893 proyecta y realiza en Barbastro un sencillo kiosko²⁰.

En resumen, nos encontramos pues ante uno de los profesionales de la arquitectura de mayor relieve para la ciudad a lo largo del siglo, tanto por el considerable número de intervenciones realizadas (figura 3), como por su prolongada estancia en la misma –desde 1862 a 1891, que sepamos con seguridad–, la aceptable calidad de sus proyectos, las medidas que propone en favor de la mejora de la arquitectura local, e incluso el *orgullo profesional* de que hace gala en repetidas ocasiones, que le lleva a disputar criterios a los arquitectos y a defender ardorosamente sus atribuciones.

Otros maestros desarrollaron también su actividad a lo largo de la segunda mitad del siglo en la capital, pero con actuaciones de menor importancia. Podemos reseñar a *Nicomedes Encabo* maestro de obras y ayudante de Obras Públicas²¹, que desde 1859 interviene en diversos edificios, reconociendo inmuebles o formando planos. Colabora también en el proyecto de abastecimiento de aguas a la ciudad, se suma a las peticiones contra el intrusismo profesional de Zacarías Benito, interviene en proyectos de reforma o de nueva planta de viviendas particulares –hasta su muerte en 1892–, caracterizadas generalmente por la sobriedad de sus fachadas, dentro de un discreto tono medio.

¹⁸ En el acta de la sesión municipal de 11 de Junio de 1887, Saturnino Martínez Ruiz alega que la reforma efectuada en el edificio de la calle del Campo, 18 resulta peligrosa y la desaprueba, por lo que el Ayuntamiento hubo de solicitar del Juez Instructor el nombramiento de perito tercero para que informase, concretamente el arquitecto municipal Mariano Medarde.

¹⁹ Archivo Municipal de Soria. Antecedentes de Sesiones, legajo 22; Actas y Acuerdos de 16, 20 y 30 de Noviembre de 1891.

²⁰ MARTÍNEZ VERON, 1993:199.

²¹ Archivo Histórico Provincial de Soria. Obras Públicas, caja 17697.

²² Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 9 de Diciembre de 1865.

Maestro de obras de fortificaciones y edificios militares de la ciudad fue hasta 1891, año en que fallece, *Ponciano Martialay Lacal*. Intervino en diversas obras relacionadas con los restos del recinto amurallado de la ciudad, como la demolición del arco del Postigo²³, en las remodelaciones de la Cárcel Pública, y en proyectos de alcantarillado y asfaltado de aceras, siendo contadas sus intervenciones en el campo de la arquitectura civil²⁴.

El último maestro de obras de cierta relevancia del que tenemos constancia es *Francisco Hompanera Aparicio*. De su vida y obra poseemos pocos datos. Sabemos que reside fuera de nuestra ciudad, y parece que trabajó en Soria de forma esporádica. Sus escasos proyectos localizados datan de entre 1888 y 1894, siendo un buen ejemplo de su trabajo la casa que construye junto al puente sobre el Duero (figura 4). En el análisis de sus planos se percibe una factura rústica y reiterativa, lo que unido a la ubicación de su obra en zonas marginales de la población denota su escaso protagonismo. A la vista de los mismos se pregunta el arquitecto Mariano Medarde: ¿Tiene título legal para proyectar y dirigir obras particulares?²⁴

Asistimos pues, todavía, a los últimos coletazos de la polémica vivida en cuanto a las atribuciones profesionales. Pero a finales del XIX ya no volvemos a encontrar más titulados de este tipo, pues como sucede en el resto del país, irían desapareciendo por fallecimiento, y serían sustituidos poco después por los aparejadores con unas competencias ya perfectamente definidas.

Los *arquitectos* no adquieren protagonismo en Soria hasta mediados de siglo, momento a partir del cual el Ayuntamiento parece interesado en crear la plaza de arquitecto dotada con 5.000 reales anuales, aunque con la condición de suprimir la de fontanero entonces existente, sin duda debido a la precariedad de medios del Consistorio soriano²⁵. Mas durante varios años los intentos debieron resultar vanos y las gestiones para lograr tal objetivo continuaron²⁶. Bajo el man-

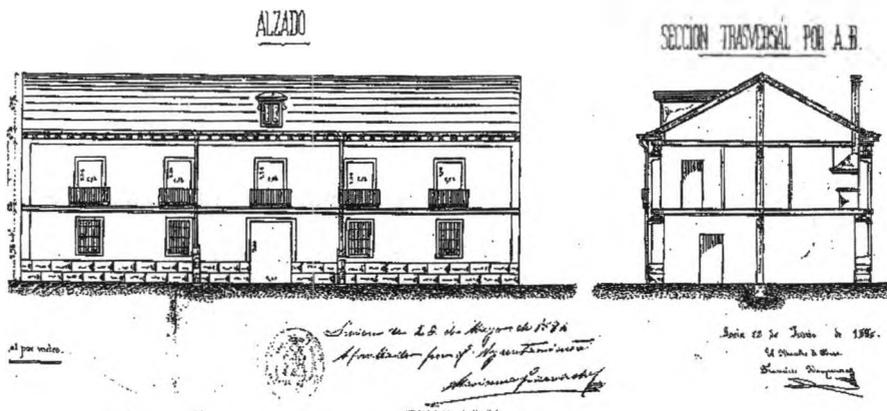


Fig. 4. Casa para Pedro Gimenez en las Afueras del Puente. F. Hompera, 1890 (AMS. ED, 71)

²³ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 2 de Noviembre de 1877; Antecedentes de Sesiones, legajo 21.

²⁴ Archivo Municipal de Soria. Obras Públicas, legajo 37; y Expedientes Diversos, cajas 71 y 77.

²⁵ Archivo Municipal de Soria. Expedientes Diversos, caja 130, 8 de Febrero de 1851.

²⁶ Curiosa nos parece la respuesta que da en 17 de Enero de 1854 el alcalde de Logroño a la misiva que en 10 de Enero del mismo año le había enviado el Alcalde de Soria, respondiéndole acerca de las competencias de su arquitecto municipal. Entre otros puntos le indica que gana 8.000 reales, que dirige la escuela gratuita de dibujo, que forma los proyectos de obras locales, los dirige e inspecciona; que emite su parecer acerca de los planos de reparación o reedificación presentados, que es el perito tasador de la población, reconoce edificios en mal estado, denuncia los ruinosos, marca alineaciones de calles, etc. Archivo Municipal de Soria. Expedientes Diversos, caja 130.

dato del alcalde Lorenzo Aguirre, y en sesión municipal de 24 de Enero de 1854, se acuerda por unanimidad crear la citada plaza, y se inician trámites ante la Real Academia de San Fernando para su provisión²⁷. La Corporación, ante los informes favorables que concurrían en *Félix María Gómez*, le nombró finalmente arquitecto. Toma posesión de su destino en 23 de Abril de 1854, aunque el 3 de Junio del mismo año alega que por razones particulares no puede continuar desempeñando el cargo²⁸.

Pocos días después, en sesión municipal de 6 de Junio de 1854, se nombra nuevo titular, con el mismo sueldo y condiciones, a *Benito de Barrenechea*. Alude el Ayuntamiento a que sus títulos ya estaban registrados, porque en 1852 había solicitado la misma plaza, y que su práctica era conocida en el país. Pero sin duda debido a la exigua retribución que se le ofrecía, y a las mínimas perspectivas laborales, este arquitecto renunció como su antecesor prontamente al cargo, y en los años siguientes las actas municipales nos hablan de la ausencia de dicho técnico.

En 1858 varios factores confluyeron para lograr el nombramiento de un nuevo arquitecto en la ciudad, ya que tanto la Diputación Provincial como el Ayuntamiento precisaban un técnico que dirigiera e inspeccionara sus respectivas obras, por lo que comienzan a incluir en sus presupuestos sendas consignaciones, con objeto de que unidas, formasen una dotación digna, con el fin de crear una plaza de arquitecto sin perjuicio de los honorarios que pudieran procurarles los encargos de los particulares²⁹. Por otra parte, mediante Real Decreto de 1 de Diciembre del mismo año se crea el cuerpo de arquitectos provinciales, dependientes del Gobernador Civil, cuya finalidad sería la de asesorar a éste en materia de policía urbana, además de un considerable número de atribuciones, como proponer mejoras en cuanto a salubridad y ornato, levantar planos de población y de edificios públicos, etc.

Al fin, por Real Orden de 5 de Agosto de 1859 es nombrado *Fabio Gago*, con el sueldo anual de 12.000 reales, tomando posesión como arquitecto provincial y municipal, cargo en el que permanecerá hasta 1867, y que abandonará para trasladarse a desempeñar las mismas funciones en la provincia de Huelva. Natural de Granada, fue aprobado por la Real Academia de San Fernando en 1847³⁰. Antes de su llegada a Soria trabaja en Granada en funciones de perito segundo³¹, y posteriormente en Almería, en donde traza varios proyectos de viviendas con fachadas de diseño aún muy clásico y academicista, junto a otras que reúnen ya alguna de las características propias de la arquitectura ecléctica de la segunda mitad del siglo³².

Al servicio de la Diputación soriana, tal vez su trabajo más importante fuera el proyecto de habilitación y presupuesto para instalar las dependencias de los diputados y la Escuela Normal en la casa adquirida con tal fin³³. Realizará también numerosas obras para el Ayuntamiento, como determinados informes sobre edificios ruinosos –Hospicio de la Sociedad Económica, portada de la iglesia de San Nicolás, derribo del arco del Postigo, viviendas en ruinas, etc.–, levanta el plano

²⁷ Al no recibir respuesta de la Real Academia de San Fernando, el alcalde comprende la dificultad de que los profesores quieran sujetarse a la ejecución de una oposición para obtener tan sólo 5.000 reales de sueldo, y comunica a la Academia que suspenda el encargo de la misma. Tal decisión fue reprobada por la Academia que insiste en que se precisa su autorización para conferir la plaza al aspirante que creyera más digno.

²⁸ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 14 y 25 de Marzo, 8 y 23 de Abril, 13 de Mayo y 3 de Junio de 1854; Expedientes Diversos, caja 130.

²⁹ Archivo de la Diputación de Soria. Actas y Acuerdos, 8 de Mayo de 1858. Archivo Municipal de Soria. Expedientes Diversos, caja 129.

³⁰ RABASF, Libro Registro de los Maestros Arquitectos, folio 47.

³¹ ANGUIA CANTERO, 1997:300.

³² VILLANUEVA MUÑOZ, 1983:297-309 y 381-382.

³³ Archivo de la Diputación de Soria. Actas y Acuerdos, 21 de Abril, 7 de Octubre, 11 de Diciembre de 1865 y 5 de Febrero y 18 de Abril de 1866. Colaboró con Gago el ya citado director de caminos vecinales Zacarías Benito.

para una nueva cárcel e informa sobre su emplazamiento o sobre la ubicación de una plaza de mercado. En 1865 proyecta y elabora los planos correspondientes a las importantes y pioneras alineaciones de la ciudad en su arteria principal, la calle del Collado.

Su visión de la arquitectura no es comprendida o a veces parece resultar incómoda a la Corporación, o a los propios clientes. Fabio Gago intenta modernizar y regularizar la arquitectura de la ciudad, apoyándose para ello en la normativa vigente. Para ello inicia una política de denuncias referidas a construcciones irregulares, incumplimiento de los planes autorizados por el Ayuntamiento, e introducción de novedades constructivas o estilísticas, que al no ser siempre entendidas y compartidas por vecinos o ediles; le supusieron enfrentamientos de consideración, constituyendo sin duda una de las principales causas de su marcha de la ciudad.

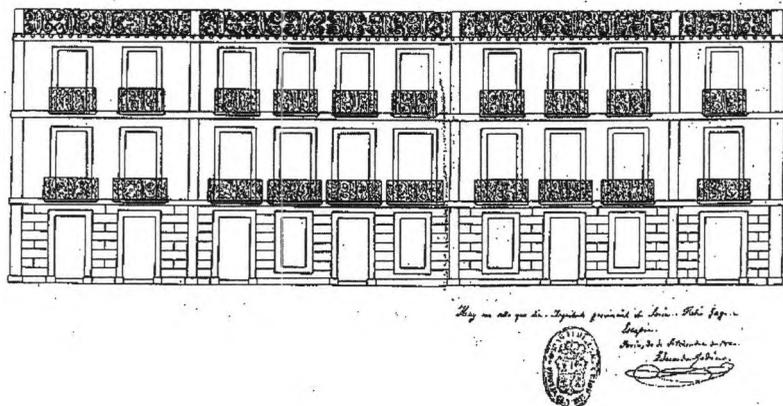


Fig. 5. Proyecto de nueva línea de fachada en la plaza del Campo.
Fabio Gago, 1860 (AHPS, Obras Públicas, caja 17776)

Así, por ejemplo, en 1860, con motivo de la expropiación forzosa llevada a cabo en los edificios existentes en los Portales del Rastro situados en la plaza del Campo, se hizo necesaria la reedificación de las casas (figura 5), entablándose una fuerte polémica entre los propietarios y el arquitecto a causa de las mayores alturas proyectadas y el remate en azotea, frente a las preferencias de los vecinos que se decantaban por tres pisos y cubierto, según era costumbre en la ciudad. Ante las críticas recibidas, contesta Gago que no son atendibles, porque las alturas observadas en la población son raquíscas y desproporcionadas y no pueden servir de tipo para las construcciones futuras; añade además, que careciendo la ciudad de Ordenanzas Municipales se ha regido por las que se aplican en Madrid a las calles de primer orden³⁴.

Tras la marcha de Fabio Gago a la provincia de Huelva, le sustituye *Epifanio Martínez de Velasco*, titulado en Madrid el 19 de Julio de 1848. Residió en Valladolid, donde fue nombrado arquitecto municipal de la ciudad en 1856 y provincial en 1859, cargo que dejaría vacante para trasladarse como arquitecto provincial interino de Soria³⁵. Al servicio de la Diputación se encarga de proseguir las obras iniciadas por Gago en la casa Palacio de esta institución³⁶. Además, llevó a cabo para el municipio diversos reconocimientos de viviendas ruinosas y se encargó de su reconstrucción, realizando por otra parte informes sobre el mal estado de las fuentes de la ciudad.

³⁴ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 1 de Septiembre, 3 y 17 de Noviembre de 1860.

³⁵ VIRGILI BLANQUET, 1979:375.

³⁶ Archivo de la Diputación de Soria. Actas de las sesiones de 1 de Julio y 9 de Noviembre de 1867 y 30 de Julio de 1868.

Su paso por Soria fue muy breve, y podríamos decir que apenas dejó huella. El 9 de Enero de 1869 la Corporación Municipal, como ya hemos señalado, nombra maestro de obras titular a Zacarías Benito Rodríguez, y en la sesión de 3 de Junio se alude a la orden recibida de Dirección General de la Administración disponiendo que "si ha fallecido el funcionario (arquitecto) que desempeñaba la plaza se declare vacante si a juicio de la Corporación fuera ya necesario cubrirla".

Un nuevo arquitecto provincial llegará en 1872 a Soria. Se trata de *Santiago Castellanos y Urizar*, natural de Madrid, y titulado en 1869¹⁷. Se encargará también de la dirección de las obras municipales, teniendo como auxiliar o segundo al maestro de obras Zacarías Benito¹⁸. Realiza numerosos informes de proyectos, como el de Cementerio Civil, reformas de aceras, o en las conducciones para la traída de aguas a la capital. Pero el joven arquitecto, posiblemente no muy cómodo en la ciudad, se presenta pocos meses después, a finales de 1872, como candidato al concurso para cubrir la plaza de arquitecto de Avila, a la que acuden ocho aspirantes, y para la que sería nombrado Manuel Pérez González¹⁹.

En los años siguientes continúa trabajando en la renovación de aceras, reforma del Cementerio, y las obras de fortificación en la torre de la Iglesia del Espino y el fuerte de Santa Clara, ante el temor de un posible asalto de las fuerzas carlistas. Firma diversos planos de obras particulares, se encarga de la reforma de la Escuela Práctica Agregada a la Normal, denuncia la falta de seguridad del Teatro, etc. Pero los enfrentamientos con el maestro de obras Zacarías Benito son frecuentes, viéndose obligado el Ayuntamiento —como ya apuntábamos— a cesar a este último.

En 1875 Castellanos se presentará a un nuevo concurso, el convocado para proveer la plaza de arquitecto de la ciudad de Sevilla, pero será elegido Francisco de Paula Álvarez²⁰. Puede que el deseo de trasladarse de destino estuviera relacionado con su cese como arquitecto municipal, que llegará a causa de su citada actuación en las obras de la fuente del Campo, ya que el Ayuntamiento le acusa de haber ocasionado cuantiosos gastos sin haber logrado a cambio traer agua a las fuentes²¹. Su estancia en Soria nos muestra la obra de un arquitecto muy novel todavía, que tiene que bregar además con los maestros de obras mucho más experimentados. Sin embargo su promoción posterior debió de ser considerable, pues a principios del siglo XX son varios los cargos oficiales que ostenta²².

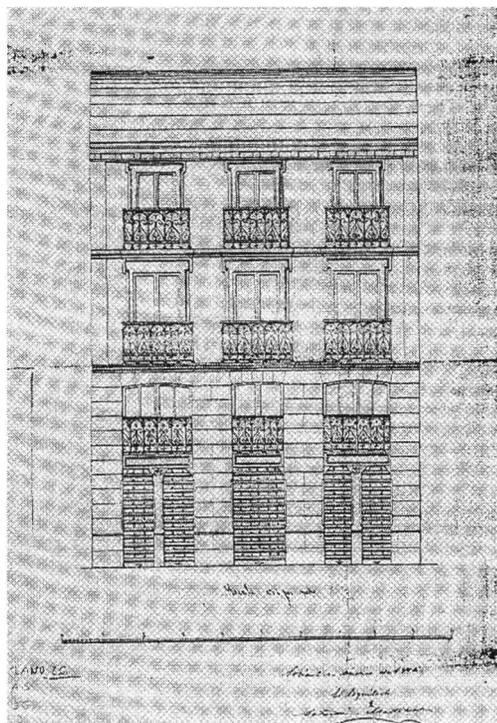


Fig. 6. Casa para Joaquín Vicén en la plaza del Olivo. Saturnino Martínez. 1884 (AMS. AS. 7)

¹⁷ RABASE. Libro Registro de los Maestros Arquitectos, folio 90.

¹⁸ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 12 de Abril de 1872.

¹⁹ GUTIERREZ ROBLEDO. 1985:119.

²⁰ SUAREZ GARMENDIA. 1986:245.

²¹ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos de 9 de Abril y 9 de Julio de 1875.

²² COAM, Listas Generales de Arquitectos de 1909 y 1913.

La aportación de los arquitectos provinciales a la definición arquitectónica de la ciudad parece diferir poco de la comentada para los maestros de obras. En ello influía tanto su falta de experiencia, como los escasos incentivos económicos que se les ofrecían, y los sencillos parámetros en que se movían los encargos de una clientela que no demandaba complejas ni novedosas construcciones. Si recordamos además que su ámbito profesional era muy amplio y las múltiples ocupaciones que su cargo como arquitecto provincial y municipal implicaba, entenderemos el por qué de la escasa huella que dejaron casi todos ellos. Sin embargo, lógicamente se aprecia en sus proyectos, comparados con los de los maestros de obras, superiores conocimientos técnicos y una mayor elaboración formal; y en alguno de ellos, que permaneció más tiempo en la ciudad, incluso podemos hablar de una impronta más acentuada en su arquitectura.

Tal es el caso de *Saturnino Martínez Ruiz*, natural de Calahorra; y titulado, como su antecesor Castellanos, en 1869⁴³. Residió en la ciudad de Logroño, donde realizó obras de urbanismo y algún edificio de viviendas⁴⁴, pero posiblemente dado que allí trabajaban ya varios arquitectos, con la consiguiente escasez de encargos, se traslada a Soria, donde tras el cese en 1876 de Castellanos la Corporación Provincial le contrataría como nuevo arquitecto, siendo, al igual que en los casos anteriores, autorizado para prestar sus servicios también al Municipio⁴⁵.

A lo largo de estos años su actividad será muy amplia: se ocupa de los proyectos de asfaltado, pavimentación, alcantarillado, o reparación de aceras de distintas calles de la ciudad; del abastecimiento de aguas, del reconocimiento de casas ruinosas, traza la alineación de la calle del Instituto, diseña mejoras en el Cementerio, en la ermita de San Saturio, en la de Santa Bárbara, etc. Proyecta diversos edificios para viviendas en los que combina el academicismo con un cierto gusto por el ornato que da prestancia y una cierta ostentación a sus fachadas (figura 6), aunque tal vez el proyecto más interesante que lleva a cabo en sus primeros años de estancia en la ciudad sea el del nuevo Matadero (1880-1882)⁴⁶.

A pesar de tan abundante trabajo, o tal vez por ello, Saturnino Martínez intenta como Castellanos abandonar su cargo, y decide presentarse al concurso convocado en Mayo de 1882 para cubrir el cargo de arquitecto municipal de Guadalajara, participando junto a él los arquitectos Villasanté y Medarde. Sería éste último el elegido; y, como veremos, años después se convertiría a su vez en arquitecto municipal de Soria⁴⁷. La actividad soriana de Saturnino Martínez proseguiría, y a lo largo de los años siguientes desplegó un trabajo constante, en cuanto a obras de urbanismo o de arquitectura. Se ocupó del ensanche y alineación de la calle de los Estudios, de la reparación de la cañería del manantial de la Verguilla, o en el estudio de la elevación de aguas del Duero. Repara edificios ruinosos, proyecta viviendas en los solares del Campo de la Concepción o una plaza de mercado; dirige las obras para la instalación de la sucursal del Banco de España en la ciudad, etc.

En 1886, nuevamente se plantea el tema de las muchas ocupaciones del arquitecto, por lo que la Corporación se ve obligada a encargar el estudio de la desviación del Arroyo de la ciudad al ayudante de Obras Públicas Félix Martialay. Sin duda este motivo, y posiblemente también los continuos problemas que surgían entre los distintos profesionales por cuestiones de competencias, especialmente con el maestro de obras Zacarías Benito⁴⁸, llevarían al Consistorio a con-

⁴³ RABASF, Libro de Registro de los Maestros Arquitectos, folio 93.

⁴⁴ CERRILLO RUBIO, 1993:222.

⁴⁵ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 14 de Mayo de 1877.

⁴⁶ Archivo Municipal de Soria. Obras Públicas, legajo 31.

⁴⁷ BALDELLOU, 1989:216.

⁴⁸ Podemos citar como ejemplo representativo el que se recoge en las Actas del Ayuntamiento de 3 de Septiembre de 1887, cuando el arquitecto Saturnino Martínez alega que no merecen su aprobación profesional las obras de consolidación efectuadas por el maestro de obras Zacarías Benito en la casa 18 de la calle del Campo, creyendo el arquitecto que era indispensable la reconstrucción. La Corporación hubo de acordar solicitar al Juez de Instrucción nombramiento de un perito tercero que informara sobre tal estado.

vocar una plaza estrictamente de arquitecto municipal, que cubriría en 21 de Diciembre de 1887 Juan Alejandro Múgica.

De todos modos, Saturnino Martínez todavía continuaría en nuestra ciudad a lo largo de los meses siguientes, en los que se lamenta de no tener la dirección de ninguna de las obras cuyos planos ha elaborado⁴⁹, por lo que indica que en lo sucesivo en los planos que levante estampará como antefirma si se encuentra encargado de dirigir la obra. Es posible que esta alusión llevase implícita una acusación al nuevo arquitecto municipal. Pero Múgica abandonará muy pronto Soria, por lo que hasta la llegada de su sucesor, Mariano Medarde, Saturnino Martínez volverá a colaborar con el Ayuntamiento, reconociendo la Colegiata y la ermita del Mirón; y al denunciar el estado de un edificio de la calle del Collado, entablará nuevamente polémica con Zacarías Benito por causa de su presunta inminente ruina.

Su siguiente destino sería la ciudad de Burgos, donde culminaría una importante carrera, algo que no le había permitido nuestra ciudad. En esta última etapa de su vida, realizará numerosas obras, inspiradas unas en el eclecticismo reinante, mientras que en otras se decantará por el modernismo, aunando tradición y modernidad⁵⁰.

Es a partir del último cuarto del siglo XIX cuando aparece en Soria la figura del *arquitecto municipal* propiamente dicho –aunque realice sus funciones en ocasiones también para la Diputación–, que se convertirá en el verdadero protagonista de las intervenciones en la arquitectura de la ciudad. Su ámbito profesional será amplísimo, ya que habrá de realizar todos los proyectos de reparación o de nueva planta que el Ayuntamiento les solicite, tanto respecto a las edificaciones públicas como a obras de infraestructura y urbanismo –alcantarillado, abastecimiento de aguas, alineaciones o ensanches– que en ocasiones alcanzarán notables proporciones. Entre sus numerosas tareas se encontraba también la de redactar las Ordenanzas, revisar la demolición de los edificios y efectuar la tasación de fincas o inmuebles. Y junto a tan variopintos trabajos, es de destacar ante todo, el de informar las solicitudes de obras particulares, desde la apertura de un simple vano, hasta la construcción de edificios de nueva planta.

Los honorarios, a pesar de la sobrecarga de trabajo citada, nunca fueron elevados⁵¹. Sin duda tan bajos salarios nos explican las frecuentes incomparecencias de los escasos candidatos a los concursos para su provisión; o el que las solicitudes pertenecieran normalmente a profesionales muy jóvenes o con poco prestigio, así como el escaso tiempo de permanencia en el puesto y su pronto traslado a otro lugar. En ocasiones la compensación económica provenía de la colaboración entre las Corporaciones municipal y provincial, lo que incrementaba los haberes percibidos. Al no ser grande el volumen constructivo, apenas posibilitaba el trabajo constante de varios profesionales, por lo que no se planteó en nuestra ciudad la prohibición de simultanear los trabajos particulares con las tareas municipales. No aparece en Soria, como ocurrió en otras poblaciones de mayor entidad, el problema de las compatibilidades.

Pero junto a la escasa remuneración económica podemos también constatar un ambiguo comportamiento de la Corporación, a veces de admiración, a veces de despotismo, en cuanto a la estima y respeto personal del arquitecto. Se observa esto a través de la concesión de permisos o vacaciones, que eran otorgados con dificultad y que debían siempre razonarse detalladamente⁵². No eran tampoco adecuados los medios materiales, bastante precarios, con los que contaban para

⁴⁹ Archivo Municipal de Soria, 4 de Febrero de 1888.

⁵⁰ IGLESIAS ROUCO, 1979:269, y 1984:146-147.

⁵¹ En 1887 Juan Alejandro Múgica fue nombrado con un sueldo anual de 3.000 pesetas, Andrés de Lorenzo en 1903 seguirá percibiendo la misma cantidad, y todavía cobrará lo mismo el arquitecto José María Rodríguez en 1915. Hasta 1927 no se aumentará el sueldo del arquitecto municipal, de tal forma que Ramón Martiarena percibirá ya unos honorarios de 7.000 pesetas anuales.

⁵² Por ejemplo, los reiterados problemas por cuestiones de salud que José del Villar alega para solicitar permiso en Febrero, Marzo y Septiembre de 1901.

el desempeño de su trabajo, y son frecuentes las dimisiones presentadas por los arquitectos, casi siempre motivadas por un correctivo o descuento anterior⁵⁵. Parecían pues existir importantes contradicciones en la situación de unos técnicos preparados para desempeñar un trabajo intelectual y específico bastante complejo enfrentados a la disponibilidad de unos medios y una valoración bien distintos de los que suponían las expectativas de su preparación profesional.

En cuanto a su formación, prácticamente todos ellos obtuvieron su titulación en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, con la excepción de José del Villar y Lozano, que se tituló en Barcelona. Tal vez ello nos explique la adscripción al eclecticismo, estilo que dominó el panorama regional, y la tímida y tardía repercusión del Modernismo. Pese a todo es francamente difícil detectar un estilo concreto que predomine en la ciudad de forma clara, puesto que los arquitectos municipales, mediatizados por la clientela o el ambiente socioeconómico imperante, desarrollan tareas de mera práctica constructiva, sin intenciones artísticas, resultando harto complicado identificar una clasificación estilística en su obra.

Juan Alejandro Múgica y Echeverría fue el primer arquitecto estrictamente municipal nombrado en la ciudad. Natural de Tolosa, llega a Soria recién obtenida su titulación el 8 de Agosto de 1887⁵⁶; y es nombrado con la condición de interino y unos haberes anuales de 3.000 pesetas. Tomó posesión en el mes siguiente, si bien tan sólo prestó sus servicios durante unos meses, pues el 12 de Mayo de 1888 presenta la dimisión, con motivo de haber sido designado en Tolosa para el mismo cargo⁵⁵.

A lo largo de esos meses se ocupó de diversos proyectos, como el de desviación del Arroyo de la ciudad, o la reforma de la casa del Ayuntamiento; reconoce el estado ruinoso en que se encuentra la armadura de cubierta de la iglesia Colegiata de San Pedro, las grietas que existen en la ermita del Mirón, y se le autoriza por el Arciprestazgo de Osma para reconocer los templos de la ciudad⁵⁶. Firmó además diversos proyectos de obras para particulares.

Le sucede *Mariano Medarde y Lafuente*, natural de Calatayud y titulado en 1869⁵⁷. Había desempeñado anteriormente el puesto de arquitecto municipal de Ronda –entre 1869 y 1882–, posteriormente obtuvo la misma plaza en Guadalajara entre 1882 y 1888, pero dimitiría al no aceptar la decisión del Ayuntamiento de rebajarle el sueldo⁵⁸. El 30 de Junio de 1888 acepta el cargo de arquitecto municipal interino de Soria, que desempeñará hasta su dimisión en Octubre de 1891, al ser nombrado para el mismo cargo en Gijón. Su vacante será cubierta temporalmente por el Ayudante de Obras Públicas Nicasio Martialay, si bien poco después, Diputación y Ayuntamiento acuerdan, como en pasadas ocasiones, convocar la plaza de arquitecto provincial y municipal⁵⁹.

⁵⁵ Son numerosos los ejemplos que podemos aportar: a Mariano Medarde, por ejemplo, se le rebaja el sueldo en el Ayuntamiento de Guadalajara y dimitte por ello; Rodolfo Ibañez es suspendido de empleo y sueldo por un enfrentamiento con la Comisión de Obras y una acusación de negligencia ante un incendio, por lo que decide dimitir como arquitecto municipal. Otro tanto le ocurre a José del Villar, quien por un retraso en la entrega del proyecto de excavación de tierras en 1903 es acusado asimismo de negligente y se le descuentan quince días en sus haberes, por lo que también dimitte, etc.

⁵⁶ RABASF, Libro Registro de los Maestros Arquitectos, folio 132.

⁵⁷ En la ciudad de Tolosa permanecería hasta su fallecimiento. COAM, Listas generales de Arquitectos de 1909, 1913 y 1935.

⁵⁸ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 21 de Abril de 1888. Se encarga al arquitecto que junto al inspector de Policía Urbana proceda a reconocer los edificios públicos y particulares: se había hundido parte de la iglesia de la Merced, el 9 de Abril.

⁵⁹ RABASF, Libro Registro de los Maestros Arquitectos, folio 90.

⁵⁸ BALDELLOU, 1989: 214 y 226.

⁵⁹ Se decidió que el Ayuntamiento aportaría una gratificación de 2.000 pesetas con tal fin. Archivo Municipal de Soria. Antecedentes de Sesiones, legajo 23, 23 de Febrero de 1892.

Medarde se encargó durante su estancia en Soria de diversos trabajos en el ámbito de las infraestructuras, principalmente de la reparación del viaje de aguas de la Verguilla⁶⁰, de los proyectos de reparación de varias aceras en la ciudad, de alcantarillado, etc.; pero también se ocupa de las alineaciones de las calles de Santa María y del Calaverón, informa sobre edificios ruinosos, trabaja en las obras de mejora de la fachada principal del Ayuntamiento, en las de la Cárcel y Audiencia, estudia la ampliación del Cementerio Civil, elabora el proyecto para la división y adquisición de solares y edificaciones en el Espolón y por otra parte informa y firma diversos proyectos de obras para particulares.

En Marzo de 1892 llega a la ciudad *Rodolfo Ibañes y Fernandez*, natural de Rosas y vecino de Murcia, titulado en 1882⁶¹. Al servicio del Ayuntamiento desplegará una amplia labor, informando y dirigiendo numerosas obras públicas y privadas: Casa Consistorial, reparaciones en la escuela de niñas agregada a la Normal, proyecto de cementerio civil y ampliación del católico, declaración de ruina de inmuebles en varias calles, informe y elaboración de proyectos de edificios particulares.

En toda su obra se advierte una gran regularización en las fachadas, cuidando particularmente la simetría y el tratamiento de huecos, siendo de destacar la desornamentación y las embocaduras de gran sencillez (figura 7). En 1897, por discrepancias con la Corporación y tras haber sido suspendido de empleo y sueldo, presenta Ibañes la dimisión como arquitecto municipal, aunque continuó en la ciudad desempeñando el cargo de arquitecto provincial y firmando diversos proyectos de obras particulares en los años siguientes, hasta 1912⁶².

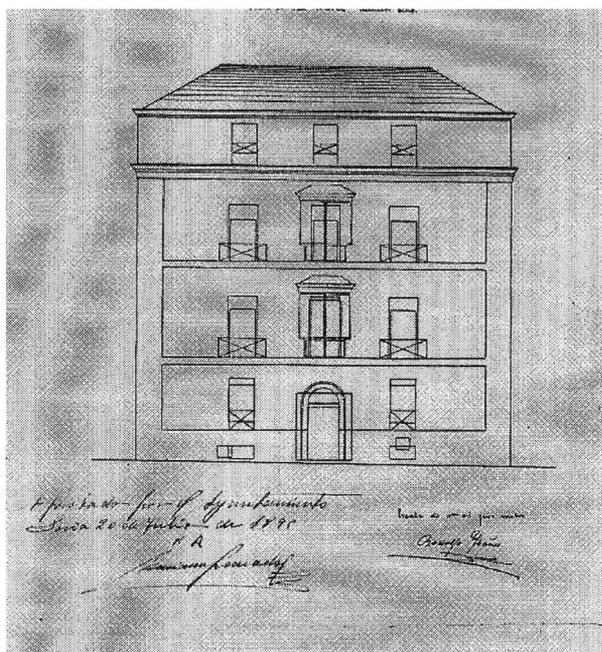


Fig. 7. Casa para el marqués de Vadillo en la plaza de San Sebastián. Rodolfo Ibañes, 1895 (AMS. ED. 71)

⁶⁰ Este asunto le ocupará a lo largo de toda su estancia en Soria. En el mes de Junio de 1889 se produjo un desgraciado accidente, por causa de un hundimiento de tierras, en el que murieron seis hombres, por lo que Medarde debió comparecer en juicio.

⁶¹ RAFASF. Libro registro de Maestros Arquitectos, folio 123.

⁶² La comisión de Obras del Ayuntamiento le acusó de "haber faltado a la consideración que dicha comisión merece", ya que el arquitecto había promovido un altercado en la vía pública a causa de la nueva línea de edificación en la calle de los Estudios. Es muy probable que la dimisión estuviera también relacionada con las acusaciones de actuación negligente que contra Ibañes se vertieron con motivo del incendio del palacio del marqués de la Vilueña, asunto sobre el que se abrió un expediente. Archivo Municipal de Soria, Antecedentes de Sesiones, legajo 29; y Actas y Acuerdos, 17 de Abril de 1897.

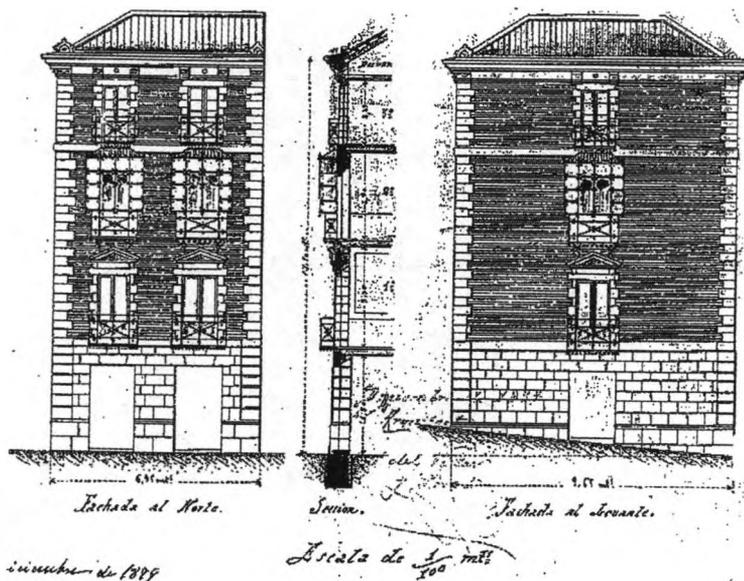


Fig. 8. Casa para Angel de Nicolás en la plaza Mayor. José del Villar, 1899 (AMS. OP, Leg. 25)

El arquitecto que delimita la transición entre los siglos XIX y XX en Soria es *José del Villar y Lozano*, nacido en Calasparra (Murcia) y titulado en 1890 en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. En su solicitud para acceder a la plaza de arquitecto municipal acredita haber prestado servicios de práctica bajo la dirección del arquitecto Francisco del Villar y Carmona por un período de dos años hasta 1893; así como haber desempeñado las funciones de arquitecto municipal en Teruel desde Noviembre de 1895 hasta Mayo de 1896. Tras varias dudas e indagaciones, y a falta de otras solicitudes, el Ayuntamiento decide su nombramiento en Julio de 1897⁶³.

En los años en que ocupó la plaza de arquitecto municipal de Soria, la labor de Villar y Lozano fue bastante intensa: denuncia de numerosas fincas ruinosas, proyecto de ensanche y urbanización de la plaza de San Esteban, de demolición y reedificación de la Casa de los Linajes, proyecto de reforma de la fachada de la sede del Banco de España en la plaza de Aguirre, así como numerosos informes sobre obras de particulares, algunas de ellas proyectadas por él mismo, en las que se manifiestan ciertas cualidades en cuanto a sus ideas constructivas (figura 8).

Su salud, así como sus relaciones con la Corporación municipal, parecen irse deteriorando con el tiempo. En 1901 solicita licencia para tomar aguas termales por prescripción facultativa –aquejado de reuma articular agudo–, proponiendo al arquitecto Ibañes como sustituto⁶⁴. No se ve libre tampoco Villar de acusaciones de negligencia en relación con determinados casos de

⁶³ Archivo Municipal de Soria. Actas y Acuerdos, 3 y 17 de Julio de 1897; Antecedentes de Sesiones, legajo 29. Es posible que estuviera relacionado con el famoso arquitecto Francisco de Paula Villar Lozano, asimismo murciano, director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona entre 1889 y 1900, a quien se encargó el primer proyecto para el templo de la Sagrada Familia de Barcelona. Por otra parte, se refiere a él sin duda Martínez Verón, aunque citándole erróneamente, al identificarle como José del Villar Navarro: MARTINEZ VERON, 1993:282.

⁶⁴ Varios permisos solicitados no le son concedidos, hasta que finalmente el 20 de Marzo la Corporación accede a ello. Los problemas de salud hicieron que Villar continuara solicitando permisos para ausentarse de la ciudad en repetidas ocasiones los meses siguientes.

reforma o declaración de ruina en inmuebles, y finalmente el 22 de Abril de 1903, tras serle impuesta una sanción, renuncia al cargo con carácter irrevocable. Desde Soria marcharía a Logroño, para desempeñar el cargo de arquitecto municipal de Haro.

Referencias bibliográficas

- ANGUITA CANTERO, Ricardo. *Ordenanza y policía urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España*. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- BALDELLOU, Miguel Angel. *Tradicón y cambio en la arquitectura de Guadalajara (1850-1936)*. Guadalajara: Colegio Oficial de Arquitectos, 1989.
- CERRILLO RUBIO, Inmaculada. *La formación de la ciudad contemporánea. Logroño entre 1850 y 1936*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1993.
- GUTIERREZ ROBLEDO, José Luis. *Sobre los arquitectos municipales de Avila en la segunda mitad del siglo XIX*. Cuadernos Abulenses, 3 (1985) págs. 103-136.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina. *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1979.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina. *Aspectos modernistas en la arquitectura burgalesa (1900-1930)*. Masburgo, II (1984) págs. 141-152.
- MARTINEZ VERON, Jesús. *Arquitectura aragonesa: 1885-1920*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993.
- SUAREZ GARMENDIA, José María. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial, 1986.
- VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio Angel. *Urbanismo y Arquitectura en la Almería moderna (1780-1936)*. Almería: Ed. Cajal, 1983.
- VIRGLI BLANQUET, María Antonia. *Desarrollo urbanístico y arquitectura de Valladolid (1851-1936)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1979.

LOS MAESTROS DE OBRAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD. BILBAO 1876-1910*

Nieves Basurto Ferro.
UNED, Portugalete (Vizcaya)

El significativo crecimiento que sufrió la población de Bilbao en el curso de las tres últimas décadas del pasado siglo como consecuencias de la progresiva industrialización de la zona y el consecuente desarrollo de la edificación que siguió a este incremento¹ atrajeron a la Villa a buen número de profesionales relacionados con la construcción, entre ellos los conocidos como Maestros de Obras.

Eran estos Maestros de Obras técnicos, de titulación de grado medio los que durante un dilatado período y de forma paralela realizaron tareas muy similares a las de los arquitectos, titulados superiores, con quienes mantuvieron siempre una relación de competencia no exenta de tensiones, según tendremos ocasión de ver.

Las atribuciones de ambos eran, en principio, diferente pues mientras que los arquitectos podían proyectar e intervenir en cualquier tipo de construcción, se reservaba a los Maestros de Obras asignaciones de nivel inferior. En una Real Orden dictada en 1817 podemos leer: "(...) *todo Maestro de Obras se halla autorizado para medir, reconocer, tasar, proyectar y dirigir toda clase de edificios comunes en lo civil e hidráulico en todos los dominios de esta monarquía, pero se le prohíbe el que verifique ninguna de las operaciones en los edificios y obras públicas, santas iglesias, templos parroquiales o de comunidades religiosas, a no ser en clase de segundo director*".

Conforme avanzaban los años estas atribuciones se fueron haciendo más ambiguas, cuando no más restrictivas para los maestros de obras, quienes además debieron soportar la zozobra de un futuro incierto. De hecho, desde la histórica fecha de 1754, momento en que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando plantea la necesidad de establecer unos estatutos que rigieran la formación de los Maestros de Obras junto a la de los tasadores y medidores de obras, hasta 1871, fecha en la que un Comunicado del Ministerio de Fomento anuncia la supresión definitiva de dicha titulación, la historia de esta práctica se vio jalonada por varios intentos de hacerla desaparecer.

En realidad se había creado una sub-especie de arquitectos, una clase de prácticos medios, buenos conocedores de las artes de la construcción, y necesarios en un momento en el que desarrollo social y económico del país había disparado la demanda en el sector de la construcción, demanda que superaba con mucho la oferta de titulados superiores sobre todo lo que hacía referencia a las provincias. De hecho la primera vez que se suprimió la titulación de

¹ Sobre esto ver AA.VV., *Bilbao en la Formación del País Vasco contemporáneo. Economía, población y ciudad*. Bilbao, Fundación BBV, 1995.

² Real Orden Restableciendo el Título de Maestro de Obras, comunicada por la Real Academia de San Fernando en 11 de octubre de 1817. El documento está fechado en 20 de octubre de 1817. A.A.B.A.S.F. 15-5/2.

maestros de obras, se hizo a través de las Academias de Zaragoza y Valencia, ya que los desperfectos causados por la Guerra de la Independencia requerían una intervención urgente y se carecía de personal especializado³. Por su parte el Reyno de Valencia exponía la necesidad de seguir satisfaciendo las necesidades que reclamaban sus 657 pueblos y que mal que bien habían ido superándose gracias a los Maestros de Obras formados bajos la tutela de su Academia local, la Academia de San Carlos, hasta la prohibición⁴. Posteriormente, ya en 1865, serán los mismos arquitectos quienes deberán reconocer la necesidad de maestros de obras para atender las edificaciones en las poblaciones de corto vecindario aunque, insisten, “sobre todo en lo que se refiere a construcciones particulares”, ya que para atender las necesidades de las obras públicas estaban los arquitectos provinciales (creados por Real Decreto en 1858)⁵, cuya acción podía alcanzar la aldea más remota. Esta concesión debe entenderse en un momento en que, según datos facilitados por Juan Bautista Peyronnet, en 1869 el número de arquitectos en España no superaba los 400 y de éstos muchos, afirmaba, no ejercían y eran muy pocos los que habitaban fuera de las capitales de provincia⁶.

³ Se dice desde esta Academia de San Luis que tras los desastres que una guerra tan cruenta ha ocasionado, la supresión de los Maestros de obras hacía imposible la reedificación de los edificios “*con aquella destreza y exactitud que tanto interesa al engrandecimiento y prosperidad de las Bellas Artes*”. En las misma capital no existían sino 2 arquitectos y de 4 a 6 maestros de obras, de los de antes de que se suprimiera este título. Pero en las ciudades subalternas, cabezas de partido, apenas se hallaba uno que otro de esta última clase, insuficientes para atender a la dirección de las obras. “*Como por todas partes se encuentran inmensas ruinas hay mucho que reparar y no habiendo personas inteligentes para idear y dirigir, resulta que estas funciones las desempeñan alarifes que únicamente tienen algunos conocimientos prácticos pero que están muy distintas aún de los pocos que poseen los antiguos Maestros de obras*”. Desde esa Academia se pide que, aunque de una forma provisional, por espacio de seis años por ejemplo, se restablezca esta titulación ya que, por otro lado y dado que en la guerra mucha juventud tomó las armas, podría ser un aliciente reincorporarse a la sociedad civil dedicándose a esta profesión. Los documentos vienen firmados en diciembre de 1815. A.A.B.A.S.F. 15-5/2.

⁴ Insiste esta Academia en las numerosas enviadas a la Academia de San Fernando que con la prohibición se había aumentado el problema no tanto en la capital sino en los pueblos, en los que se seguía construyendo pero ahora sin control, ya que con la abolición del título y la conversión de todos en simples albañiles sin necesidad de estudios, las irregularidades eran aún mayores. Se dice que, en principio, cuando la Academia de San Fernando reclamó un censo y un control de las construcciones del Reyno de Valencia, desde San Carlos se hizo el esfuerzo y muchos pasaron por la Academia para poner en orden sus titulaciones. Ahora eran continuas las reclamaciones por parte de estos técnicos quienes pedían les fueran respetadas sus facultades. En definitiva, dadas las necesidades y el empeoramiento de la situación sobre todo en los pueblos, se pedía la restitución del título de Maestros de obras con las restricciones que se juzgaran oportunas. Los documentos vienen firmados entre los años 1814 a 1816. A.A.B.A.S.F. 15-5/2.

⁵ El 1 de diciembre de 1858 se creó la figura del arquitecto provincial, para evitar las intromisiones del Cuerpo de Ingenieros no sólo en la construcción civil sino también en lo tocante a las tareas de policía urbana y ornato de las poblaciones que habían sido asignadas a los arquitectos. El trabajo de asesorar al gobernador, levantar planos de poblaciones, hacer presupuestos, ejecutar tasaciones y proponer mejoras convenientes en la salubridad, recreo y ornato de las poblaciones y edificios públicos correspondía a estos nuevos funcionarios que limitarían las intervenciones de los ingenieros en trabajos que se consideraban de su competencia.

Con la revolución de 1868 cuando se proclamó la libertad de las artes y las profesiones, se suprimió esta clase de arquitectos argumentándose que las Diputaciones podían nombrar los arquitectos que creyesen necesarios para dirigir las construcciones civiles. Tomado de Bonet Correa, A., Miranda, F., y Lorenzo, S., *La polémica Ingenieros-Arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid, 1985, pág. 35.

⁶ Estas afirmaciones las realiza Juan Bautista Peyronnet, secretario de la sección de arquitectura de la R.A. de BB.AA. de San Fernando, en su Proyecto de Reforma del Reglamento de 22 de julio de 1864 sobre atribuciones de arquitectos, maestros de Obras, directores de Caminos Vecinales, aparejadores y Agrimensores. 11 de noviembre de 1869. A.A.B.A.S.F. 26/7/2.

En esta situación, en la práctica profesional, a pesar del intento de establecer atribuciones diferenciadas, las delimitaciones entre ambos técnicos fueron desdibujándose especialmente en algunos campos. Sucedió así, en el mismo Bilbao, que algunos de los Maestros de Obras adquirieron un prestigio y una clientela y sobre todo un volumen de encargos que en nada tenían que envidiar a la de los arquitectos, hecho que generó más de un malestar entre estos últimos pues los honorarios tampoco debían marcar diferencias sustanciales⁷. Situándonos ahora entre 1876 y 1910, fecha que hemos establecido como los límites de nuestro trabajo, de la dilatada nómina de maestros de obras y arquitectos que trabajan en Bilbao y que situaríamos en torno a los ochenta, casi una treintena⁸ corresponden a maestros de obras. No obstante, durante unos años de la cantidad de licencias de obras solicitadas por uno y otro sector ante el Ayuntamiento y que hemos podido revisar⁹, se puede afirmar que la balanza se inclina claramente hacia los titulados medios.

Con todo, aquella beneficiosa situación no dejaba de ser una especie de fuego fatuo llamado a extinguirse pues es preciso recordar que, mientras la titulación de maestro de obras era drásticamente eliminada en 1871 como titulación oficial¹⁰, las promociones de arquitectos¹¹ que iban

⁷ Los maestros de obras (y los arquitectos) no tenían fijos los honorarios que habían de percibir por ejercicio de su profesión y si bien se propuso por parte de la Academia de San Fernando un proyecto de tarifa, no fue aprobado por el Gobierno. Fue no obstante una reivindicación de los maestros de obras defender la igualdad de derechos de ambas profesiones sobre todo en las operaciones en que actuaban con las mismas atribuciones y carácter como, por ejemplo, las que derivaban de la arquitectura legal. Argumentaban que dicha asignatura tenía el mismo tratamiento, incluso el mismo profesorado, empleándose en su estudio las mismas horas.

Finalmente fue la misma Academia de San Fernando la que estableció que en los trabajos de tasación, medición y valoración de solares y fincas urbana, la tarifa debía ser única y la aprobada por R.O. del 24 de marzo de 1854. Ver al respecto Marcial de la Cámara, *Tratado Téorico-Práctico de Agrimensura y Arquitectura Legal*. Valladolid, 1871, págs. 268-269.

⁸ Respecto a estos números debemos decir que en ellos incluimos los nombres de todos aquellos arquitectos y maestros de obras que fueron surgiendo en el curso del trabajo de revisión de una numerosa documentación que hace referencia a estas fechas que van entre 1876 y 1910 aproximadamente. Sin embargo algunos de los técnicos incluidos representan un escaso volumen de obras, bien debido a su veteranía, o a su juventud, o a que, por los motivos que fueran, su actividad en la ciudad fue escasa o puntual. De cualquier forma en la fecha intermedia de 1896 fueron 16 los arquitectos e igualmente 16 los maestros de obras que se hacían anunciar en las páginas de la *Guía Artístico-Comercial de Bilbao y sus cercanías*, debido a Gerardo de la Peña y publicada en Bilbao en 1897.

⁹ Hemos tenido la oportunidad de consultar al menos 500 expedientes en el Archivo Histórico Municipal de Bilbao justo antes de las inundaciones acaecidas en agosto de 1983 que interrumpieron nuestras investigaciones. No obstante, consideramos este número de expedientes suficiente para establecer una serie de conclusiones.

¹⁰ Un Real Decreto de 5 de mayo de 1871 así lo expresaba en su Artículo 1º, donde puede leerse literalmente: “Se declara libre el ejercicio de la profesión de Maestro de obras y Aparejador”, aunque en su Artículo 2º se añade: “Se reserva su derecho a los que actualmente poseen título oficial de esta carrera, a ocupar los destinos retribuidos de fondos generales, provinciales y municipales, correspondientes a su clase, declarar en juicio y proyectar y dirigir obras con arreglo a las prescripciones actualmente vigentes”. (Martínez Angel, M., y Oyuelos y Pérez, R., *Tratado de Arquitectura Legal con arreglo al Derecho vigente y a lo preceptos del Código Civil*. Madrid, 1894, Tomo I, págs. 186-187).

¹¹ La responsabilidad de acometer las primeras obras del Ensanche hubo de ser así compartida entre los maestros de obras y, en principio, aquellos arquitectos que podíamos llamar los viejos maestros. Nacidos en torno a la década de los 40 finalizaron sus estudios hacia los años 60. Entre los nombres destacaremos a Severiano Achúcarro (Bilbao 1841, Madrid 1866), Julián Zubizarreta (Bilbao 1846, Madrid 1867), Julio Saracibar (Vitoria 1841, Madrid 1867), Joaquín Rucoba (Laredo 1844, Madrid 1869) o Atanasio Anduiza, cuyo nacimiento en Bilbao en 1823 (Madrid 1847) lo sitúa entre los más veteranos arquitectos del Ensanche.

saliendo, primero de la exclusiva Escuela de Arquitectura de Madrid (1845, una vez que la Academia le cedió la facultad de extender los títulos), luego también la de Barcelona a partir de 1871 pero sobre todo a partir de 1875¹², iban siendo cada vez más nutridas, de modo que de una forma natural el desembarco paulatino y escalonado de arquitectos iría desplazando a los maestros de obras que envejecían sin relevo. Como consecuencia, el momento más propicio para la vida profesional de los maestros de obras en nuestra ciudad habría que situarlo entre los años 1877-1878 y, aproximadamente, el de 1905. Algunos datos pueden ilustrar estas afirmaciones: así, de los 43 proyectos de obras presentados en el Ayuntamiento para conseguir el consiguiente permiso de edificación con fecha 1879 (uno de los años en el que su número fue más elevado debido a que pudieron ir acumulándose los de años anteriores), 29 pertenecían a maestros de obras; pero es que diez años después, en 1889, ese porcentaje seguía manteniéndose, incluso mejora 1899 donde de las 26 solicitudes recogidas nada menos que 18 pertenecen a maestros de obras¹³. Sin embargo, apenas un año después, en el fronterizo año de 1900, se observa un cambio en la dirección y de los 38 proyectos recogidos tan sólo 15 están firmados por maestros de obras. A partir de este momento y hasta 1910 se observa un estancamiento y progresivo retroceso de éstos, de modo que ya serán los arquitectos quienes obtengan un mayor número de encargos. Estancación primero, entrada en vía muerta después, su actividad entraba irremediabilmente en un proceso inverso al de sus correligionarios.

Por otro lado, a pesar de la citada aceptación que como indicábamos conocieron estos técnicos en nuestra ciudad, aquella se vio mediatizada desde un principio por claras restricciones de tipo legal, ya que en la última regulación en materia de competencias elaborada desde el Ministerio de la Gobernación en 1870 se especificaba con más precisión sobre *"el derecho de los maestros de obras para proyectar, dirigir, medir, tasar y reparar edificios que no fuesen públicos, entendiéndose por estos no sólo los costeados por fondos públicos, estatales, provinciales, etc., sino los privados de uso público, como los dedicados al culto, beneficencia, instrucción, espectáculos públicos..."*¹⁴. Así en la conformación del nuevo Bilbao que siguió a la aprobación del mencionado proyecto de ensanche de 1876, la traza y ejecución de edificios como el Ayuntamiento, el Palacio de

Tras esta generación otra importante y más nutrida remesa de arquitectos se irá incorporando. Es la formada por los nacidos entre 1850-1860 y que finalizan sus estudios en década de los 80. Entre ellos Luis Aladrén (Zaragoza 1852, Madrid 1878), José M^a Basterra (Bilbao 1859, Madrid 1887), Federico Borda (Begoña 1860, Madrid 1886), Enrique Espalza (Bilbao 1860?), Fidel Uturria (Tolosa 1861, Madrid 1886), Luis Landecho (?).

Pero avanzado el tiempo la competencia se hizo aún más dura con la incorporación de aquellos arquitectos que nacidos en la década de los 60-70, finalizaron sus estudios en la de los 90. Son lógicamente más numerosos y su actividad profesional sobrepasa ya el tiempo de los maestros de obras. Entre ellos se cuentan Alfredo Acebal (Bilbao 1862, Madrid 1890), Luis Arana (Abando 1862, Barcelona 1892), Pedro Basterra (Bilbao 1867, Madrid 1893), Cecilio Goytia (Portugalete 1868, Madrid 1893), Gregorio Ibarreche (Bilbao 1864, Barcelona 1892), Federico Ugalde (Bilbao 1873, Madrid 1898), Adolfo Gil (Bilbao 1873, Barcelona 1897) o Raimundo Beraza (Bilbao 1873, Madrid 1899).

No vamos a citar a las generaciones que finalizan sus estudios una vez iniciado el presente siglo pues su actividad coincide en muchas menor medida respecto a la de los maestros de obras que la de sus antecesores.

Datos tomados del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

¹² Sobre esto ver Colectivo dirigido por Fernández Alba, A., *Ideología y enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid, 1975.

¹³ Es preciso apuntar que estas cifras que se indican corresponden a las de los expedientes que hemos podido consultar referentes a esos años ya que, oficialmente, en 1899 se edificaron 11 casas sencillas y 25 dobles y en 1900 fueron 19 casas sencillas y 25 dobles según el cuadro comparativo de la marcha de edificaciones durante el quinquenio del 96 al 900 que se encuentra en el Archivo Municipal de Bilbao.

¹⁴ Artículo 3º del Decreto del 8 de enero de 1870 firmado por P.M. Sagasta. A.A.B.A.S.F. 26/7/2.

la Diputación, el Nuevo Teatro, el Hospital Civil, el nuevo cementerio, las diversas escuelas, los Centros de Beneficencia, la Aduana... se reservaron a arquitectos como Joaquín Rucoba, Luis Aladrén, Julio Saracibar, Enrique Epalza, Ricardo Bastida, Pedro Guimón...

Siguiendo con los dictados de la Ley *"las plazas de Arquitectos y Maestros Mayores de las Catedrales o Colegiatas, Diputaciones, Ayuntamientos, Tribunales y demás Corporaciones se proveerán precisamente en Arquitectos, a falta de estos, podrán desempeñarlas los Maestros de Obras en poblaciones que no lleguen a 2000 vecinos, exceptuando el caso d que se trate de edificios de carácter monumental o histórico (...)"*¹⁵, de modo que los cargos de arquitecto Provincial y de arquitecto Municipal (siempre que fuese en poblaciones de más de 2000 habitantes) estaban igualmente vedados a los maestros, aunque no así, en principio, el puesto de ayudante; de ahí que veamos al maestro de obras Domingo Fort como jefe de Segunda Brigada y ayudante del Arquitecto Municipal de Bilbao siendo titulares Joaquín Rucoba, Edesio Garamendi y Enrique Epalza, es decir nada menos que durante 25 años. Pero esta situación tampoco esta llamada a durar y el tiempo iría igualmente poniendo las cosas "en su sitio".

Lo cierto es que en esta últimas décadas del siglo asistimos a un proceso marcado por un progresivo cambio de mentalidad respecto al oficio de arquitecto, proceso en el que, inevitablemente, se vieron implicados los maestros de obras. Por un lado, se va verificando el paso de una noción del arquitecto como funcionario Estatal a la de un funcionario más de ámbito local. Así personalidades como Julio Saracibar o Joaquín Rucoba entrarían dentro del primer apartado respondiendo a aquella aspiración surgida a partir de la revolución de 1868 de crear un cuerpo de arquitectos un poco a la manera del prestigioso Cuerpo de Ingenieros Civiles¹⁶. Su destino y su cargo variaban de tal forma que eran frecuentes los traslados de una ciudad a otra incluso encontrándose en plena y satisfactoria actividad profesional. Sin embargo, a medida que finaliza el siglo y avanza el próximo las Jefaturas de Obras Públicas suelen ser ocupadas cada vez más por arquitectos locales, los cuales tenderán a permanecer en el cargo de un dilatado periodo sólo interrumpido por salidas profesionales (el caso de Ricardo Bastida es bien representativo)¹⁷. Tan es así que en 1899, con motivo de la construcción del Palacio de la Diputación de Vizcaya, vistas las dificultades técnicas que van surgiendo en la obra, el entonces arquitecto provincial Antonio Carlevaris reprochará a su colega Luis Aladrén su falta de seguimiento de las obras debido a su residencia en San Sebastián, en un intento incluso de retirarle definitivamente del proyecto¹⁸.

¹⁵ Reglamento sobre atribuciones de los arquitectos, maestros de Obras y aparejados aprobado por el Real Decreto el 22 de julio de 1864 y firmado por el Ministro Cánovas. A.A.B.A.S.F.F. 3521.

¹⁶ En este sentido, según señalan Bonet Correo, A. *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 35, resulta interesante leer la defensa de la Institución de los Arquitectos Provinciales y de distrito escrito en 1869 por A. Sancho. En ella se puede comprobar el interés de los arquitectos en constituirse en una especie de cuerpo que, como los ingenieros, les sirviera de seguridad en el trabajo y desempeño de la función social que creían les correspondía. Pero las vicisitudes hicieron que a sus aspiraciones fallasen. En fecha tan tardía como 1898, el arquitecto Luis M^a Cabello y La Piedra, en su artículo. "El arquitecto" reclamaba todavía la creación de un cuerpo de Arquitectos del Estado y otro de Arquitectos Provinciales y Municipales.

¹⁷ En 1903, tan sólo un año después de finalizar sus estudios de Arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Barceona, Ricardo Bastida comienza ya a realizar trabajos de colaboración con el Municipio bilbaíno que se traducen en numerosos proyectos de edificios públicos, tales como la Casa Cuna, el Centro de desinfecciones, diversos lavadores, la Alhóndiga... hasta que en 1907 es nombrado arquitecto-jefe de Construcciones Civiles de dicho Ayuntamiento, cargo que conservaría hasta el año 1927. Para más información ver AA.VV., *Homenaje a Ricardo Bastida*. Bilbao, 1983, o Basurto, N., "Bastida en Bilbao: Entre el monumento y la modernidad", en la redacción del texto de R. Bastida, *El problema urbanístico de Bilbao 1923*. Bilbao, 1991.

¹⁸ El edificio de la Diputación fue otorgado tras un concurso público a Luis Aladrén, de forma que las obras se iniciaron en 1891. El mismo Aladrén, de forma que las obras se iniciaron en 1891. El mismo Aladrén debía encargarse de la dirección de las mismas para lo que tomó de ayudante a Darroguy. La complejidad de las obras y la lentitud con que fueron desarrollándose trajeron aparejados problemas de todo índole, de modo

Los nuevos tiempos traerán un creciente interés por formar parte del cuerpo técnico de la Administración local¹⁹ pues el cargo de Técnico Superior, amén de suponer unos emolumentos considerables y fijos y la obtención de un distinguido estatus social²⁰, no impedía aceptar encargos privados. Pero el mencionado incremento del número de arquitectos en nuestra ciudad hacía cada vez más difícil el acceso a estos puestos de modo que es lógico que en 1904 Domingo Fort fuera sustituido en su cargo en el Municipio por el arquitecto Raimundo Beraza y que a partir de este momento ningún maestro de obras volviera a ostentar cargo alguno en ese departamento²¹. De otra parte, se va generalizando otra tendencia, la del traslado de algunos arquitectos a las poblaciones vecinas, tanto como comisionados privados como para ejercer el cargo de arquitecto municipal, hechos que llevaron aparejado el desplazamiento de los maestros de obras, quienes tradicionalmente habían venido ocupando estos puestos. Así, en 1907 y con motivo del IV Congreso Nacional de Arquitectura celebrado en Bilbao, entre la relación de asistentes figuran Fidel Iturria como arquitecto municipal de Guecho y Deusto; Casto Zavala, municipal de Abanto, Ciérvana y Erandio; Alfredo Acebal, municipal de Baracaldo; Victoriano Echevarría, municipal de Begoña...²². Pero qui-

que las acusaciones cruzadas entre los distintos responsables se suceden e incluso trascienden a la opinión pública. En 1899, Carlevaris fue encargado de revisar y hacer un informe sobre las posibles anomalías surgidas en la ejecución. Dicho informe resultó ser negativo ya que en él se aducía, entre otros problemas, la no comparencia del titular en el seguimiento de las obras como causa principal de las irregularidades e informalidades detectadas, y hasta el mismo vicepresidente de la Diputación manifiesta haber observado deficiencias "que no sab como calificar". Aladrén responde con una durísima misiva a las acusaciones que se le imputan y pide que se presenten datos y pruebas. Desgraciadamente para él lo precario de su salud le alejó aún más de la dirección de las obras durante periodos prolongados próximos ya a la finalización de las mismas, razón por la que fue definitivamente sustituido por otro arquitecto, Fidel Iturria. De hecho Aladrén fallecería en 1902, tan sólo dos años después de la solemne inauguración del Palacio Provincial.

Carpeta nº 1399 o 1400. Archivo Administrativo.

¹⁹ Así cuando en 1918 Mario Camiña (que había sustituido a Antonio Carlevaris como Arquitecto Provincial) cesa en el cargo, una anuncio en el Boletín Oficial de la Provincia anuncia la vacante. En dicho anuncio se indica que los aspirantes debían ser naturales del País Vasco y que el sueldo ascendería a 500 ptas., mensuales. A las convocatorias respondieron Pedro Guimón, Castor de Uriarte, Emilio de Otaduy, Anastasio de Arguinzóniz, Diego Basterra, Manuel Galíndez y Estanislao de Seguro. Se eligió por votación y debido a un empate fue decisivo la opinión del vicepresidente de la corporación. La nómina de aspirantes, todos arquitectos de un reconocido prestigio en la ciudad, nos da un índice de lo atractivo que debía ser el puesto; de hecho, Diego Basterra, que fue definitivamente el vencedor, se mantuvo un buen número de años en el cargo. Archivo administrativo. Sección de negociado y empleados provinciales. Carpeta nº 2, nº 2878, Exp. 7(1918).

²⁰ Con la abolición de los arquitectos Provinciales en 1869 y no pudieron crear el ansiado cuerpo de arquitectos Provinciales y Municipales, los arquitectos hubieron de agarrarse a los nombramientos por parte de las Diputaciones provinciales y de los Ayuntamientos mediante concursos. A partir de los artículos 4º, 6º y 11º del Decreto del 18 de septiembre de 1869 se dictaminó cómo los ayuntamientos debían subvenir al nombramiento y pago de los arquitectos municipales, que son exclusivamente funcionarios propios, ajenos a toda otra dependencia y otra representación alguna oficial, salvo en los casos especiales para que se les nombre. Sobre esto, ver M. de la Cámara, *Op. cit.*, págs., 196-198 y 204.

Como caso práctico se puede citar el del Ayuntamiento de Bilbao, que convocó un concurso para cubrir la vacante de Arquitecto-Jefe, empleo al que puso un sueldo de 5000 pesetas anuales. El cargo implicaba además la jefatura del Cuerpo de Bomberos. Dicha plaza la ganó Joaquín Rucoba en 1883. Datos tomados de M. Basas, *Miscelánea histórica bilbaína*. Bilbao, 1971, págs. 195 a 198.

²¹ Una noticia aparecida en la Prensa puede guardar relación con esta situación. El artículo en cuestión, "Los arquitectos", recogía una convocatoria para ocuparse del nombramiento de personal y del arquitecto en el ramo de las obras públicas municipales: "En esta reunión se dio lectura a un brillante informe de los señores Ugalde y Luque sobre este asunto que tanto interesa a los arquitectos" (*La Gaceta del Norte*, 21/4/1902).

²² *Arquitectos en el IV Congreso Nacional de Arquitectura. Libro del Congreso*. Bilbao, Imp. y Encuadernación de la Casa de Misericordia, 1907.

zà el ejemplo más elocuente sea el de Emilio Otaduy, según refleja el currículum presentado por él como aspirante al cargo de Arquitecto Provincial, en 1918. En él se expone cómo este arquitecto había ejercido el cargo de arquitecto Municipal de Santurce y Ortuella y cómo había sido director de la Escuela de Artes y Oficios de dicho consejo por espacio de diez años. Igualmente había desempeñado el cargo de arquitecto de la Sociedad Franco-Belga de Minas de Somorrostro, de la Cía. Orconera Iron Ore Company Limited, así como de la Cía Luchana Mining Company Limited. Se menciona también su trabajo como arquitecto (¿municipal?) del Ayuntamiento de Sopuerta y su colaboración con la Cía. Bilbao River and Cantabrian Railway Company Limited. Para todas estas entidades y empresas había realizado proyectos de Escuela, Cementerios, Hospitales, traída de aguas, casas para obreros, chalets de empleados, oficinas, iglesias, deslindes y amojonamientos, proyectos de caminos vecinales, expropiaciones, mediciones, tasaciones, estudios de las heredas locales... Algunas de estas actividades se habían hecho igualmente extensivas dentro de los últimos años a las poblaciones de Valmaseda, Gúeñes, Zalla, Galdames y Valle de Somorrostro²³.

De nuevo la Ley vino a consagrar y ratificar esta tendencia. Más arriba se hacía referencia al artículo del Reglamento relacionado con los puestos de la Administración: "*Las plazas de Arquitectos, Maestros Mayores de (...) los Ayuntamientos, Diputaciones (...) podrán desempeñarlas los Maestros de Obras en poblaciones que no lleguen a 2000 habitantes (...)*"²⁴. Pues bien, en el también citado Reglamento de 1870 se puede leer: "*Las Plazas de Arquitectos, Maestros Mayores de Ayuntamientos, Diputaciones (...) se proveerán precisamente de Arquitectos cualquiera que sea el número de vecinos de la localidad*"²⁵.

De la creciente situación de competitividad profesional nos habla también el hecho de que maestros de obras como Pedro Peláez y Angel Iturralde, que figuraban como vocales de la Escuela de Artes y Oficios junto al arquitecto Alfredo Acebal durante los bienios 1897-1899 y 1899-1901, fueran sustituidos en sus cargos entre 1904-1905 por los arquitectos Luis y José María Basterra. Más tarde, tanto Acebal como J.M.^º Basterra llegarían incluso a ser nombrados presidentes de la Junta Directiva. Otro ejemplo sintomático de este placaje profesional nos lo da lo sucedido con motivo del concurso de fachada celebrado en 1902, en el que el único proyecto desestimado por el tribunal (entre los escasos que acudieron al certamen) fue precisamente el firmado por el maestro de obras Juan Ramón Urrengoechea, quien acudía con una casa de viviendas propiedad de Santiago Arana sita en la calle de Henao²⁶.

Algo muy próximo a la discordia profesional debió de estar tras una importante promoción de obras en el Ensanche, financiada por el poderoso propietario Francisco Zabálburu hacia 1889-1890 sobre un amplio solar entre las calles de Berástegui y Gran Vía. Se trataba en principio de la construcción de 4 casas dobles y Zabálburu encomendó los planos al maestro de obras Hilario Iturrioz. La solicitud del permiso de obras siguió todos los trámites legales reglamentarios sin conflicto alguno. Sin embargo en el mismo expediente se adjuntan otros planos, los definitivos al parecer, firmados esta vez por el arquitecto Luis Landecho en 1891, en los que se introduce una variación: serían tres casas dobles en lugar de las cuatro primariamente planteadas (actualmente Berástegui nº 1, Gran Vía, nº 6).

Otro caso similar fue el protagonizado por el maestro de obras Angel Iturralde, a quien se encargó la elaboración de dos proyectos distintos para un mismo solar, el situado

²³ Archivo Administrativo. Carpeta nº 2, nº 2878. Exp. 7 (1918).

²⁴ Reglamento del 22 de julio de 1864. *Op. cit.*

²⁵ Decreto aprobado el 8 de enero de 1870, *Op. cit.*

²⁶ En este primer concurso de fachados convocado por el Ayuntamiento, el propietario señor Arana proponía como miembro del jurado a Severiano Achúcarro, mientras que los miembros de jurado propuestas por los arquitectos fueron Fidel Iturria y ¿Eladio? Iturria. Concurso de fachadas Artísticas 1902. Archivo Municipal de Bilbao.

entre las calles Hurtado de Amézaga y Bertendona (actualmente Bertendona nº 1). El motivo era que en uno era preciso expropiar una franja de terreno y en el segundo se respetaba el trazado del Ensanche. Pues bien, a pesar de que el 2º proyecto fue definitivamente aprobado, la venta del solar a un segundo propietario hizo que éste encomendara un nuevo proyecto, sólo que esta vez a un arquitecto, José María Basterra, quien finalmente fue el autor del edificio actual.

Citaremos por último otro caso, consciente de que probablemente fueran mucho más numerosos. Este se desarrolló ya en nuestro siglo, en 1912, cuando Vicente Larrea encarga los planos de una casa entre las calles de Elcano y Rodríguez Arias (actualmente Rodríguez Arias nº 4) al maestro don obras Daniel Escondrillas, proyecto que es aprobado. Sin embargo en febrero de 1913 y sin que en el expediente figure razón alguna, Daniel Escondrillas es sustituido en la dirección de las obras por el arquitecto Federico de Ugalde.

Estos hechos nos ponen en antecedentes de la latente pugna profesional existente entre estos dos sectores, a la que además había que añadir otro frente de discordia, el que suponían los ingenieros, profesionales con quienes los arquitectos mantenían también una vieja y enconada batalla²⁷ y que contaba con una nutrida presencia en nuestra ciudad²⁸.

La necesidad de cerrar filas frente al intrusismo y la urgencia de delimitar las competencias y funciones fueron responsables de la creación (¿el 1905?) de la Asociación de Arquitectos de Vizcayo, organización que serviría tanto para preservar los intereses de sus socios frente a posibles atentos como para servir de árbitro en el seno de sus asociados. Entre las iniciativas de la Asociación está la creación en 1910 de una Comisión compuesta por el presidente y el secretario para visitar al Gobernador Civil. Su objeto era denunciar la frecuencia con que "(...) *personas que no poseen título facultativo planean proyectos sobre construcciones y dirigen estas, faltando a las disposiciones vigentes. Han rogado al señor Gobernador llame la atención de los señores alcaldes sobre ese abuso, excitando su celo para que no se repita ese abuso*"²⁹, en clara alusión a los maes-

²⁷ Por ejemplo, cuando en 1876 comenzó a hacerse efectivo el Ensanche, el encargado de organizar la primera Oficina de Obras Municipales fue el arquitecto Julio Saracíbar. En ese momento, en Bilbao aún no estaban claramente delimitadas las secciones que debía dedicarse a trabajos municipales netamente arquitectónico frente a otros de carácter ingenieril. Quizá esta fuera la causa de que en 1879 encontremos un proyecto de firmado por Julio Saracíbar. Sin embargo y tras la dimisión de este arquitecto en 1882, este aspecto quedó aclarado de inmediato, creándose la Sección de Ingeniería de las Obras Ernesto Hoffmeyer (recordemos, uno de los proyectistas del Ensanche), quien realizaría ese mismo año de 1882 el Plan General del alcantarillado para la Villa de Bilbao. (M. Basas, "El arquitecto de la Villa realizó el Ayuntamiento y el Teatro Arriega", *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 13/2/1983; M. Basas, "Ernesto Hoffmeyer, primer ingeniero Municipal", *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 20/2/1983).

Otro motivo concreto de fricción entre arquitectos e ingenieros fue el que siguió al decreto del 20 de noviembre de 1867, según el cual se hacía constar que los Ingenieros Industriales (Bilbao tendría una de las más prestigiosas Escuelas de Ingenieros Industriales de España), Químicos y Mecánicos podían trazar y construir edificios destinados a la industria y sólo en el caso de que los edificios hubieran de tener parte artística, se encargarían de la dirección de la obra un Arquitecto y un Ingeniero Industrial. Posteriormente, la Asociación de Ingenieros Industriales de Cataluña reclamaría que se pusiera en vigor dicho Decreto pero además que se declarase que dichos ingenieros pudieran trazar y construir edificios destinados a la industria sin más, lo que consiguen gracias a una R.O. del 23 de diciembre de 1875. Martínez Angel, M., y Oyuelos y Pérez, R., *Tratado de Arquitectura Legal con arreglo al Derecho vigente y a los preceptos del Código Civil*. Madrid, 1894, Tomo I, pág. 93.

²⁸ Concretamente en 1896 Bilbao contaba con 19 ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y con 28 ingenieros industriales.

²⁹ "Los Arquitectos en el Gobierno Civil", *El Porvenir Vasco*, 13/10/1910.

tros de obras⁴⁰. Este dato parece venir a ratificar la fecha de 1910 que habíamos propuesto como frontera tras la que la productividad de aquellos técnicos disminuye hasta convertirse en algo casi residual.

Así, en el curso de estos más de treinta años señalados aquí como límites, tanto los arquitectos como los maestros de obras deberán ir adoptando el papel de profesionales, de técnicos al servicio de la nueva sociedad, pues como señala Javier Elizalde "(...) *la revolución industrial convierte al arquitecto-artista en un profesional liberal que vende sus productos según las oscilaciones de la ley del valor (...)*"⁴¹, aunque en estas oscilaciones el arquitecto ya no estaba en condiciones de repartir su pastel. En esta revolución industrial definitivamente no había lugar para los maestros de obras, según exponía lúcidamente Marcial de la Cámara: "*se impugna sólo la instrucción como incompleta, como poco conforme hoy al objeto que la produjo, como contraria a los progresos del arte y las exigencias de la época*"⁴².

Pero antes de este apartamiento y según se ha señalado, los Maestros de Obras disfrutaron de unos años de bonanza, de reconocimiento profesional y de intensa actividad profesional. Esta presencia venía justificada de un lado por la ya citada escasez de arquitectos, quienes difícilmente podían abarcar la fuerte demanda generada en el ramo de la construcción con el Ensanche. Además, algunos de los maestros de obras estaban ya afincados en la Villa antes de 1876, de modo que tendrían ya consolidada una clientela, sobre todo en una pequeña ciudad de provincias (Bilbao contaba en 1870 con unos 20.000 habitantes, un casco urbanizado de 121 hectáreas y 800 casas) donde muy probablemente no se dejaran sentir aún el enfrentamiento y la competitividad de las grandes capitales como Madrid o Barcelona.

De otro lado, suponemos también que el desvío de los encargos hacia este sector medio de profesionales vino motivado por la economía, es decir, que a pesar de todo los honorarios no fueran tan equiparados como pudiera parecer. Y por fin, y como tendremos ocasión de ver, porque era algo asumido en toda España, según señala el mismo Giner de los Ríos en sus Cincuenta años de Arquitectura Española, que "*En la época de los Maestros de Obras eran ellos quienes corrientemente hacían las casas de pisos...*", *las célebres casas de alquiler; de ahí su responsabilidad en la fisonomía de buena parte de los barrios que fueron conformando las ciudades y los pueblos en este período.*

La limitación legal en materia de construcciones públicas obligó a estos maestros de obras a ceñirse (aunque también con excepciones) al ámbito de lo privado, pero como veremos éste no se reducía sólo a la vivienda de alquiler sino que el radio de acción era considerablemente más amplio (si bien, insistimos, en esta oferta tenían igualmente opción los arquitectos).

Así, los maestros de obras podían realizar todas las funciones relacionadas con la agrimensura; de hechos algunos de ellos junto al título de maestro de obras habían obtenido también el de agrimensor. Eran estas funciones la de medir, reconocer, justipreciar y levantar el plano geométrico de cualquier heredad. También podían intervenir en aforos, reparticiones testamentarias,

⁴⁰ Decimos esto porque en ese mismo diario de El Porvenir Vasco, unos meses más tarde aparecía la noticia titulada "Arquitectos y maestros de obras" en la que se comentaba el problema surgido en la ciudad de Vigo a raíz de que un maestro de obras de aquella población había realizado obras para el Ayuntamiento que, según la Asociación de Arquitectos de Galicia, excedía de su competencia, lo que había dado lugar a una serie de pleitos. El Porvenir Vasco, 5/5/1911. Dicha noticia cobra mucho más sentido si la relacionamos con el ambiente que debía vivirse en Bilbao, dentro del mundo de la construcción, donde los datos llegados desde Galicia debieron servir de argumento para quienes habían denunciado ante mismo Gobernador Civil las presuntas intromisiones y trasgresiones de los titulados medios.

⁴¹ *Ideología y Enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea. Análisis crítico de la realidad social que configura el trabajo del arquitecto en España.* Madrid, 1975, pág., 101.

⁴² *Tratado Teórico-Práctico de Agrimensura y Arquitectura Legal.* Madrid, 1871, pág. 257.

tercerías en discordia, deslindes y en cualquier otro caso al que fueran llamados para dar un dictamen pericial, ya a petición de los particulares ya por mandato judicial o para ilustrar a los tribunales.

Pero así como los agrimensores tenían la facultad en valorar fincas y predios rústicos, los maestros de obras podían ejercer sobre estos y también sobre los urbanos. Podía actuar así en los deslindes de medianerías y pertenencias, en el amojonamiento de tierras y términos formando los correspondientes croquis o planos de los solares así como su tasación en ventas y rentas. Podemos suponer así que su actividad en nuestra ciudad hubo de ser grande a juzgar por la infinidad de operaciones que hubieron de ejecutarse en torno a la compra-venta de terrenos antes y después de ser aprobado el Proyecto de Ensanche.

Por otro lado, también les suponemos una importante actividad en todo lo relacionado con las secuelas provocadas por las guerras civiles: evaluaciones de los desperfectos y presupuestos para proceder a derribos y reconstrucciones. También debía ser en ese momento particularmente activa la industria relacionada con el ferrocarril: creación de nuevos tendidos, construcción de estaciones y apeaderos, tejavanas y edificios anexos. Además los maestros de obras estaban autorizados para tasar los perjuicios causados por las compañías ferroviarias en propiedades, caminos, veredas y servidumbres.

Centrándonos más en lo estrictamente relacionado con la construcción, los maestros de obras podían ejecutar los planos y levantar casas de recreo, labranza, grandes granjas agrícolas, los más diversos establecimientos industriales y manufactureros (fábricas, almacenes, tejavanas, molinos, silos, garajes, naves de variado uso...), así como edificios de viviendas unifamiliares y de pisos. Posiblemente también su labor tendría una amplia incidencia en lo referente a las construcciones funerarias como mausoleos o panteones. Como ejemplo curioso y representativo está el hecho de que el maestro de obras J. Santos Bilbao y Lopategui ejecutara el panteón del arquitecto Fidel Iturria³³ en Plencia, con fecha 1917.

A la construcción de edificios de nueva planta que, como hemos señalado, fue notablemente amplia en Bilbao, habría que añadir otra actividad no menos importante como es la de las reformas, desde el levantamiento de un piso (o más), pasando por la apertura de nuevos huecos, la inclusión de balcones y miradores, el remozamiento de fachadas, la sustitución de escaleras, etc.

(*) Nota: Este trabajo forma parte de uno más amplio actualmente en fase de publicación.

³³ Es probable que entre los dos existiera una relación de amistad ya que en 1893 por ejemplo encontramos un proyecto de reforma firmado por Fidel Iturria en esta población de Plencia. En los que se refiere a su enterramiento, en 1910 Bilbao y Lopategui presenta un proyecto de cripta y luego, en 1917, los planos del panteón.

**LOS MAESTROS DE OBRAS Y SU ACTUACIÓN
EN LA MÁLAGA DEL SIGLO XIX.
LA OBRA DE EDUARDO STRACHAN VIANA-CÁRDENAS (+1899)**

*Francisco José Rodríguez Marín
Universidad de Málaga*

Con toda propiedad se ha denominado al XIX el siglo de los cambios. No en vano el fenómeno conocido como Revolución Industrial propició profundas transformaciones en la estructura de la sociedad y en los modelos de relaciones laborales y económicas. En el ámbito constructivo provocó la aparición de nuevas tipologías constructivas, nuevos materiales a aplicar a la construcción, y en consecuencia, nuevos lenguajes afines a ellos. Otro ámbito que no quedará incólume en este proceso de renovación es el de la arquitectura y las competencias de los distintos profesionales dedicados a ella. Diferentes normativas trataron de imponer orden en un sector en el que las atribuciones y requisitos que habían de cumplir los distintos peritos se hallaban inmersas en una tradicional confusión. Pese a lo expeditivo de las distintas leyes y normativas, la pasada centuria aparece plagada de numerosos conflictos de competencias –tanto hacia arriba (arquitectos-ingenieros) como hacia abajo (arquitectos-maestros)– en los que la administración no siempre actuó de forma contundente y resolutive.

La Real Provisión de 1801 y la Requisitoria a los maestros de obras malagueños

Los antecedentes a la actitud intervencionista de la administración en la arquitectura se concretan en las propias competencias que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando asumió en virtud de la R.O. de 23 de noviembre de 1777, mediante la que se disponía, ante la ejecución de una obra pública, la obligatoria presentación del proyecto y planos. La documentación examinada había de servir a esta institución para dar su aprobación o, por el contrario, señalar los errores que afectasen al diseño para su corrección. Incluso otras reales órdenes posteriores (1779) consignaban la posibilidad de que la propia Academia indicase a “algún Profesor capaz de desempeñar bien el intento”.

Aunque la Academia quedó establecida como un eficaz medio de control estético en lo que a la arquitectura pública se refiere, aún quedaba por solventar lo relativo acerca de quienes autorizarían a los profesionales a ejercer con propiedad esta profesión. Precisamente el último tercio del siglo XVIII, desde la creación de la Academia, aparece marcado por las disensiones y roces con las corporaciones locales que venían ejerciendo el privilegio de controlar el libre ejercicio del arte sin ninguna otra tutela¹. La R. O. De 28 de febrero de 1787, cuyo contenido venía a coincidir

¹ CALVO SERRALLER, Fco., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pag. 172.

con lo dispuesto en el párrafo 3º del Estatuto XXXIII de la Academia, atajaba la negligencia que hasta entonces se había observado sobre el particular, disponiendo que ningún ayuntamiento ni cuerpo eclesiástico o secular, pudiera conceder los títulos de arquitectos o maestros de obras, ni permitir la ejecución de obras, salvo a aquellos que hubiesen sido examinados por la Academia de San Fernando, o la de San Carlos en el caso de la de Valencia. Asimismo, los arquitectos y maestros mayores de las capitales y cabildos eclesiásticos, necesariamente habían de ser académicos, resultando obligatorio informar a la institución de las posibles vacantes.

Nuevas disposiciones ampliaban el alcance de la orden al diseño de retablos, especificando que ningún tribunal podría conceder facultad para medir, tasar o dirigir fábricas sin haber pasado con anterioridad por un examen previo por parte de la Academia, declarando nulos los restantes títulos. La inobservancia de esta norma se determinó sancionarla con cien ducados de multa la primera vez, doscientos la segunda y trescientos la tercera, a la vez que se declaraba la gratuidad de los derechos de examen. El texto de la orden mencionó específicamente a la cofradía de Nuestra Señora de Belén de Madrid para negarle la facultad de usurpar este cometido exclusivo de la Academia, con lo que quedó relegada a mantener únicamente su carácter devocional. Pese a la inequívoca interpretación de estas disposiciones, su aplicación debió resultar un tanto relajada, pues otra R.O. de 20 de diciembre de 1798 volvía a reiterarse en el mismo sentido².

La precitada Real Provisión llegó a Málaga y fue impresa en 1801, siendo comunicada por el gobernador político y militar de la ciudad, Pedro Antonio Truxillo y Tacón, al escribano del ayuntamiento para su cumplimiento. Su aplicación originó un requerimiento –acto de intimación, según la documentación–, por parte del municipio hacia todos los maestros de obras y de albañilería en ejercicio, con el objeto de que mostrasen el título o carta de examen que los acreditaba como tales. Este acto administrativo nos ha permitido conocer una interesante información como es el cómputo total de maestros activos en Málaga en este año de 1801, así como su lugar y fecha de examen. La comprobación se llevó a cabo a partir del 21 de febrero mediante visitas domiciliarias. La actuación nos ha permitido conocer que eran 40 los maestros en ejercicio, de distintas condiciones y ocupaciones (ver cuadro nº. 1). A todos aquellos cuyo título se había despachado con anterioridad a la R.O. de 1787, o que no cumpliesen determinados requisitos, se les retuvo, privándoles por tanto de continuar legalmente su actividad profesional. A nueve de ellos se les retuvo el título, mientras que algunos otros presentaron algún tipo de irregularidad o circunstancias especiales. Se dio el caso de algunos que, tras un dilatado periodo de actividad, como Silvestre Bonilla, se marcharon a Madrid para ser examinados y poder continuar en ejercicio con plenitud de derechos.

Lejos de lo que pudiera sospecharse, esta iniciativa de la administración fue bien acogida por el colectivo de profesionales, que incluso dirigieron un escrito al Ayuntamiento aplaudiendo la sanción para los que actuaban sin título, e incluso solicitando el derecho a actuar como denunciadores de las situaciones irregulares, en un ejercicio de claro corporativismo y defensa de los derechos profesionales. La petición desencadenó una serie de inspecciones a obras que demostraron que muchas de ellas, incluso edificios fabriles, se estaban ejecutando en ausencia de los maestros, que las dejaban al cuidado de oficiales, y en otros casos, incluso dirigidas por meros albañiles y maestros de carpintería³.

² *Real Provisión de los Señores del Consejo por la qual se manda guardar lo dispuesto en las Reales Ordenes que se refieren sobre los requisitos que han de concurrir en los Arquitectos y Maestros de Obras, y los que han de preceder á la aprobación de los diseños ó planos para obras públicas, en la forma que se expresa*, Luis de Carreras, Málaga, 1801, s/f.

³ El escrito lo firmaban Cristóbal Ramírez, Pedro Díaz, Antonio Pérez, Ildefonso Balcárcel, Rafael González, Vicente Fernández, Antonio Guerrero, José M^a. Piñar, Antonio Valderrama y Antonio Guerrero. (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga, legajo 73-C.

La Academia de San Fernando y las competencias de los maestros de obras: un panorama confuso

Esta actuación, lejos de suponer una acción clarificadora del horizonte arquitectónico del siglo XIX, no hacía sino señalar los inicios de lo que resultaría un panorama tumultuoso, caracterizado por decretos contradictorios, incumplimientos y disputas y roces entre los distintos profesionales de la arquitectura. Un Real Decreto de 25 de septiembre de 1844 organizaba la enseñanza de la arquitectura y creaba una Escuela de Arquitectura en la que se impartían éstos⁴. Casi inmediatamente después, las competencias de los maestros de obras reconocidos por la Academia de San Fernando quedaron delimitados mediante la R.O. de 28 de septiembre de 1845, en la que se recogía que podían “proyectar y dirigir por sí solos los edificios particulares en los pueblos que no llegasen a dos mil vecinos y en los demás en que no hubiese arquitectos”⁵. Este posicionamiento de la Academia, lejos de acallar las disputas, generó –debido a las excepciones permitidas–, consultas de otras academias. Así ocurrió cuando en una de las sesiones celebradas por la de San Fernando el 31 de octubre de 1848 se delimitaron expresamente las facultades de arquitectos y maestros de obras, pero las de los directores de caminos vecinales, modalidad por entonces recién creada, ocasionó consultas por parte de la Academia de Barcelona. La de San Fernando, en 1853, volvió a aclarar que “no hay más categorías de profesores propiamente dichas que las de los arquitectos, únicos que pueden ejercer la profesión en toda su extensión”, si bien admitía que puntualmente había consentido excepciones en el caso de algunas obras para no privar de las construcciones más indispensables a localidades que carecían de arquitectos⁶.

A la de la Academia de Barcelona siguieron otras muchas consultas, que pretendían aclarar las competencias de los maestros ante casos concretos que no habían sido contemplados, como las de los gobernadores de Teruel y Salamanca y la propia Academia de Valencia. Por otra parte, los maestros de obras anteriores a la reforma de 1845 se quejaban de que se les confundía con los modernos, por lo que en 1854 dirigieron un escrito solicitando medidas que respetasen sus prerrogativas y atribuciones⁷. En un intento de aclarar la situación, la R.O. de 30 de noviembre de 1854 declaró a los arquitectos académicos de San Carlos de Valencia y San Luis de Zaragoza iguales en consideración a los de San Fernando. Otra prueba de la confusión reinante es la consulta que el rector de la Universidad de Salamanca dirigió a la Academia de San Fernando acerca de si los planos de esta institución podían ser trazados por un ingeniero, atribución que la Academia volvió a reiterar correspondía exclusivamente a los arquitectos⁸. El decreto de 28 de septiembre de 1854 determinó que los maestros de obras podrían proyectar y dirigir edificios particulares en poblaciones que no llegasen a los 2.000 habitantes, aunque en la práctica se consintió su actuación en localidades en las que no había arquitecto⁹, ya que la Academia se mostró insuficiente para dar salida a un número de profesionales proporcionados respecto a la demanda de estos años.

⁴ NAVASCUES PALACIO, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973, pag. 96.

⁵ BONET CORREA, A. et al., *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, Turner, Madrid, 1985, pag. 40.

⁶ (A)rchivo de la (A)cademia de (S)an (F)ernando, 24-4/2.

⁷ A.A.S.F., 24-4/2.

⁸ “El levantamiento de planos de edificios y poblaciones así como las vistas y reconocimientos periciales de todas clases, las mediciones y tasaciones, las obras de fontanería, conducciones de aguas y en general la ejecución y dirección de toda clase de edificios civiles y la formación de sus proyectos corresponde única y exclusivamente [sic] a los arquitectos, sin que puedan ser ejecutados legalmente por persona alguna que no tenga aquel título...”. R.O. de 30 de noviembre de 1854. A.A.S.F. 24-4/2.

⁹ SAZATORNIL RUIZ, L., *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Universidad de Cantabria, Santander, 1996, pag. 202.

Sorprendentemente, los estudios de maestros de obras se suprimieron en 1855, aunque fueron restablecidos dos años más tarde. Prueba de la persistencia de la problemática es la queja de José Cuenca, arquitecto residente en Castellón de la Plana, que alegaba en 1857 que un maestro de obras había sido nombrado para desempeñar la plaza de arquitecto municipal. En los años iniciales de la década de los años sesenta se constatan numerosas denuncias y protestas en este sentido, que en el caso de las provincias son prácticamente generalizadas¹⁰.

Quizás como respuesta a estas inquietudes sobrevino el R.D. de 22 de julio de 1864, en el que volvía a situarse al maestro de obras bajo la dirección del arquitecto, reconociéndole potestad para ejecutar por sí mismo únicamente intervenciones menores, como retejos y reparaciones de goteras y arreglos de pavimentos, privándolos de intervenir en estructuras y armaduras¹¹. Esta consideración se sitúa en la misma línea que las opiniones mantenidas por los arquitectos, que consideraban a los maestros de obras meros ejecutores de lo concebido por otros, y que en modo alguno podrían ser considerados artistas¹².

Sería precisamente la revolución de 1868 la que, al decretar el libre ejercicio de la profesión, abrió el camino para que a los maestros de obras se les permitiese proyectar, dirigir, medir, tasar y reparar las casas de propiedad particular, e incluso desde 1871 pudieron actuar como ejecutores de edificios públicos siempre que hubiesen sido proyectados sus planos por arquitectos. Sería precisamente un Decreto emitido en 18 de septiembre de 1869 el que dio origen a una polémica que tuvo amplia repercusión literaria en numerosos periódicos y revistas de la época. El papel y las competencias de los maestros resultaron definitivamente resueltos ya a comienzos del siglo XX, cuando entre 1902 y 1912 se reglamentaron los estudios y la profesión del aparejador¹³.

Maestros de obras en Málaga y sus problemas de competencias

Toda esta coyuntura de roces por atribuciones y disputas corporativas sobrevino en Málaga a un cuerpo de maestros de obras renovado respecto al que se hallaba en ejercicio a comienzo de siglo. Las fuentes que suponen los legajos de Ornato del Archivo Municipal de Málaga arrojan un cómputo de 22 maestros de obras en ejercicio entre 1840 y comienzos del siglo XX (ver tabla nº.2). Sólo dos de ellos, Gabriel Rubio y Cristóbal Ramírez, permanecen en activo tras los cambios que se inician hacia la mediación del siglo, pues en el caso de Rafael Moreno, pese a la coincidencia en nombre y apellido con otro maestro ya activo en 1801, la excesiva amplitud cronológica nos impiden pensar que se trate de una misma persona, sino a lo sumo padre e hijo.

De este amplio conjunto únicamente tres o cuatro nombres sobresalen por el número y calidad de sus intervenciones, y de muchos de ellos apenas si se han documentado media docena de intervenciones, todas ellas en el ámbito de la arquitectura doméstica y de modestas pretensiones. Entre los más destacables se hallarían el maestro Diego Clavero y Zafra, Diego de Gálvez, Rafael Moreno, o aquel del que nos ocuparemos más pormenorizadamente, Eduardo Strachan y Viana-Cárdenas.

Un ejemplo del tipo de actuaciones que usualmente acometían los maestros con anterioridad a los decretos de competencias de la Academia lo tenemos en la persona de Cristóbal Ramírez, en ejercicio como maestro de albañilería con aprobación del Real y Supremo Consejo de Castilla desde 1784, que en 1830 y 1832 llevó a cabo sendas actuaciones como perito para medir y tasar viviendas en las calles San Juan de Dios y Plazuela de la Alhóndiga y calle Zapateros¹⁴. A

¹⁰ A.A.S.F. 24-4/2 bis.

¹¹ SAZATORNIL RUIZ, L., *op. cit.*, pag.203.

¹² BONET CORREA, A., *op. cit.*, pag. 42.

¹³ BONET CORREA, A. et al., *ibid.*, pag. 41.

¹⁴ (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga, Escribanía de Joaquín de Vilchez y Sixto, leg. 3901 fº. 298 y ss.; Escribanía de José de Lara y Bada, leg. 3901 fº. 71.

su muerte en 1848, desempeñaba el cargo de maestro mayor fontanero, presentándose al ayuntamiento la cuestión de si sustituirlo por un arquitecto o un maestro de obras¹⁵.

Un caso temprano de corporativismo por parte de un arquitecto lo protagonizó Cirilo Salinas Pérez en 1838, cuando desempeñaba el puesto de arquitecto municipal y se negó a realizar el atirantado de una casa en la calle Carreterías junto al alarife público, argumentando que la profesión de éste no era noble. Para fundamentar su decisión se basó en una Real Cédula de 21 de abril de 1828 confirmada en 7 de febrero de 1835. Las razones no debieron parecer de suficiente entidad al Ayuntamiento, que decidió cesarle en el puesto¹⁶.

Uno de los episodios que podemos esgrimir para ilustrar acerca de las disputas entre maestros y arquitectos en Málaga tiene por protagonista a Diego Clavero y Zafra (1788-1874)¹⁷, que presentó su título ante el Ayuntamiento de Málaga el 12 de julio de 1832 especificando que había sido declarado hábil por la Real Academia de San Fernando¹⁸. En su dilatada vida profesional llegó a realizar 92 edificios domésticos (sin contar reformas), además de fabricas y significativos inmuebles, como mausoleos en el cementerio histórico de San Miguel o la portada del Cementerio Anglicano, cuyo plano demuestra que era además un hábil acuarelista. Una de sus actuaciones significativas la constituyó el proyecto y dirección del denominado Asilo de las Hermanitas de los Pobres, que tenía por promotor a una de las personalidades más influyentes de Málaga como era Martín Larios y Herreros, destacado miembro de la burguesía dedicado a actividades industriales e inmobiliarias. El proyecto data de 1868, un año clave en la trayectoria de la profesión de maestro de obras, pues fue entonces cuando un decreto comenzó a permitir que el proyecto y dirección de casas particulares por estos profesionales. El entonces arquitecto municipal Cirilo Salinas señaló que, puesto que el inmueble incluía enfermería y depósito de cadáveres, era considerado como de carácter público, en cuyo caso los planos debían ser autorizados por un arquitecto. Entre los considerandos se tuvo en cuenta el carácter benéfico de la promoción y el empleo que su construcción proporcionaba a la clase trabajadora y –aunque no se aprecia de forma manifiesta–, la notable influencia del promotor, que ya contaba con precedentes de vulneración de la normativa municipal en la construcción sobre el solar del desamortizado convento de San Pedro Alcántara. En esta ocasión se estimó que puesto que el solicitante no especificaba que se tratase de un edificio público, podía concederse la licencia de construcción¹⁹.

Un caso similar que también afecta al tema de las competencias aconteció en 1867 durante la construcción del Hospital Noble. La documentación alude a los planos del arquitecto José Trigueros y Trigueros (n. en 1814), por lo que probablemente corresponde a él la autoría del proyecto. La construcción se llevó a cabo, sin embargo, bajo la dirección del contratista del edificio, el marmolista lapidario José Frápolli Pelli (1852-1902), cuya actividad profesional no había pasado de construir fuentes, mausoleos, retablos y el tabernáculo de la catedral²⁰ bajo proyecto de arquitecto, si bien, eso sí, de forma muy cuidadosa. Aunque se exigió al cónsul británico, intermediario con la familia donante, la dirección de un arquitecto –extremo éste que aceptó–, lo cierto es que la inauguración tuvo lugar sin que este requisito fuese cumplimentado. Nuevamente el carácter benéfico del que, sin duda alguna, era un edificio público aunque de promoción priva-

¹⁵ A.M.M. Act. Cap. Vol. 245 f.º 72v.

¹⁶ A.M.M. leg. 1382 exp. 77.

¹⁷ Sobre este maestro véase: RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., *Eclecticismo e historicismos en la arquitectura malagueña*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, 1986; y BARRIOS ESCALANTE, M. C., "Málaga, ciudad en transformación. Diego Clavero y la actividad constructiva del siglo XIX", *Boletín de Arte X*, Universidad de Málaga, 1989, pp. 247-273.

¹⁸ A.M.M. Actas Capitulares vol. 231 f.º 559 y 650.

¹⁹ A.M.M. leg. 1229 exp. 102.

²⁰ ROMERO TORRES, J. L., "La escultura en Málaga a fines del siglo XIX", VV.AA., *Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, pag. 101.

da, y la posibilidad de perder la donación por expirar el plazo estipulado para ello, motivó la laxitud del Ayuntamiento a la hora de aplicar la legislación vigente²¹.

No fue ésta la única ocasión en la que un proyecto del arquitecto Trigueros fue dirigido por otro profesional de categoría inferior. En 1861 había realizado del proyecto del Banco de Málaga en la calle Córdoba, edificio exento de cuatro fachadas de estilo neoclásico²², como denotan sus almohadillados y los frontones triangulares y curvos que habían de rematar sus vanos, aunque finalmente se ejecutó con ciertas simplificaciones respecto al proyecto original. La construcción fue dirigida y ejecutada, sin embargo, por Francisco de Salas y Lara, que tenía el título de maestro perito²³. De alguna manera este tipo de hechos viene a explicar la actitud recelosa casi generalizada por parte de los arquitectos durante casi toda la segunda mitad del siglo.

Otra prueba de la confusión que durante gran parte del siglo XIX reinó en lo relativo a las competencias, pese a los distintos decretos que pretendían resultar clarificadores, aconteció en 1870, cuando el maestro de obras Salvador Rodríguez Gallego (nacido en 1840 y aprobado en 1864), solicitó, aprovechando el cambio legislativo, que se le otorgase el puesto de segundo arquitecto municipal de forma interina. El Ayuntamiento consideró que el interesado no reunía las condiciones necesarias para ello, pero que si dada la escasez de arquitectos el Gobierno lo autorizaba, se le admitiría a concurrir en un concurso público. Finalmente se acordó nombrarle ayudante facultativo, pero siempre bajo las órdenes del arquitecto titular²⁴.

Eduardo Strachan Viana-Cárdenas

Las disputas corporativas y enfrentamientos por competencias que caracterizaron la polémica que entre arquitectos y maestros de obras se produjo durante el siglo XIX generó posturas enfrentadas acerca de la consideración del maestro, que oscilaban entre las que los consideraban un mero ejecutor de lo proyectado por otros, hasta los que aspiraban a la más alta cota en el ejercicio de su profesión. Sin embargo, como señala Antonio Bonet Correa, las transformaciones decimonónicas de nuestras ciudades no pueden entenderse sin las actuaciones de los maestros de obras, probablemente menos rupturistas e innovadores respecto a la arquitectura precedente, pero como contrapartida, responsables de gran cantidad de edificios bien integrados y cuidadosamente ejecutados²⁵.

Un significativo representante del conjunto de maestros que actuaron en la Málaga de la segunda mitad del siglo XIX es Eduardo Strachan Viana-Cárdenas, a quien se le suele citar, más que por su propia obra, como iniciador de varias generaciones de constructores, pues fue tío-abuelo del arquitecto Fernando Guerrero Strachan, cuyo hijo, Fernando Guerrero-Strachan Rosado, fue también arquitecto. Su obra comienza a documentarse a partir de 1870, falleció en Madrid el 2 de agosto de 1899, y sus restos reposan en el panteón familiar del cementerio histórico de San Miguel. Quizás pueda interpretarse como testimonio de reconocimiento hacia su obra el hecho de habérsele considerado tradicionalmente como arquitecto, cuando la realidad es que su titulación era de maestro de obras.

²¹ A.M.M. leg. 1258 exp. 91.

²² A.M.M. leg. 1261 exp. 123.

²³ Agradezco esta información a la investigadora Concepción Barrios Escalante.

²⁴ El interesado argumentaba que, al haber quedado en suspenso el Reglamento de 22 de julio de 1862, quedaba en vigor la R.O. de 28 de septiembre de 1845, que autorizaba a los maestros para medir, tasar y proyectar toda clase de obras, así como desempeñar cargos oficiales ante la ausencia de arquitecto, citando como ejemplo a la villa de Vallés (Barcelona) y otras. A.M.M. leg. 1228 exp. 244.

²⁵ BONET CORREA, A. *et al.*, pp. 42-43.

REAL PROVISION.

DE LOS

SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE MANDA GUARDAR LO DISPUESTO en las Reales Ordenes que se refieren sobre los requisitos que han de concurrir en los Arquitectos y Maestros de Obras, y los que han de preceder á la aprobacion de los diseños ó planos para obras públicas, en la forma que se expresa.

Año



1801.

EN MALAGA:

Por D. LUIS DE CARRERAS, IMPRESOR DE ESTA M. I. CIUDAD,
DE LA DIGNIDAD EPISCOPAL, DE LA STA. IGLESIA CATEDRAL, DEL
REAL COLEGIO DE S. TELMO, Y DE LA REAL MAESTRANZA
CABALLERIA DE RONDA, EN LA PLAZA.

Portada de la R.O. sobre los requisitos a cumplir por arquitectos y maestros de obras

Entre los edificios que se le atribuyen se encuentra el pabellón psiquiátrico del Hospital Civil, hotelitos en la Caleta, o la fábrica azucarera de Torre del Mar (Málaga)²⁶.

Como suele ser habitual, el capítulo más nutrido de sus actuaciones profesionales es el integrado por la arquitectura doméstica. Precisamente entre los edificios significativos pertenecientes a otra tipología que se le han podido documentar se encuentra el de la Fábrica de Electricidad del barrio de la Malagueta, realizado para una compañía inglesa en 1896²⁷. Construido sobre un amplio solar casi cuadrado, integraba sala de calderas para el carbón, dependencias administrativas y un gran patio alargado con pórticos a ambos lados. Tras la demolición parcial del inmueble, la Compañía Sevillana de Electricidad tuvo el acierto de mantener este patio, los muros perimetrales y la chimenea, en una acertada obra de rehabilitación que, sin embargo, ha quedado desvalorizada por la excesiva altura de los inmuebles colindantes. En líneas generales respondía al estilo neomudéjar, con muros enjalbegados y vanos pareados en forma de arcos de herradura. La portada y los pórticos en los lados menores del patio presentan, sin embargo, una tríada de vanos a modo de arco triunfal, carpanel el central y de medio punto los que lo flanquean. La rosca de los arcos realizadas en ladrillo muestra el empleo de ajedrezados que denotan una cuidadosa ejecución, que también se pone de manifiesto en la chimenea, y que en general pueden esgrimirse como argumentación de la sólida preparación técnica de estos profesionales.

Sus intervenciones más numerosas se encuentran en el ámbito de la arquitectura doméstica, entre las que se le documentan 52 actuaciones entre 1870 y 1890. Dentro de este amplio conjunto se observan obras ciertamente notables pertenecientes al estilo que se ha venido a denominar como decimonónico burgués malagueño, mientras que otras resultan ciertamente modestas, pero no menos ilustrativas en sus tipologías del tipo de construcciones para obreros que se realizaban en la Málaga industrial del siglo XIX. No todas han perdurado hasta nuestros días. Muchas de ellas han desaparecido, y otras, por su estado de conservación, emplazamiento urbano, y sobre todo, por no hallar acomodo ante la vorágine renovadora de nuestros días, se hallan en trance de sucumbir.

La vivienda burguesa

Entre las edificaciones domésticas más notables (1877) se encuentra el inmueble levantado sobre parte del solar de lo que fue convento de las Carmelitas Descalzas, en el que ya se emplea lo que acabaría constituyendo una de sus más significativas señas de identidad dentro de su estilo: la habilidad con la que acertaba a resolver las esquinas mediante cuerpos curvos destacados con cierros adaptados a esta forma. El edificio, que cuenta con las cuatro plantas que se autorizaban en esta zona, muestra fachadas a las calles Santa María y a la de Sánchez Pastor, trazada y abierta en estos años sobre el solar conventual. Con ocho ejes de vanos en la primera de las calles y seis en la segunda, destaca por su armonía y acertadas proporciones. El carácter noble del que lo quiso dotar su promotor, Pedro Alonso, se advierte en las robustas rejerías abalaustradas de sus balcones, en los bien ejecutados cierros de hierro fundido dotados de cresterías en el cubillo, y en la portada, labrada en piedra caliza, con roleos decorando las enjutas y las iniciales del promotor en la clave del arco. Los bajos fueron dotados de vanos prolongados hasta el suelo y columnas de fundición como soportes para facilitar su dedicación a la función comercial que desde siempre ha predominado en estas calles.

²⁶ PASTOR PÉREZ, Fca., *Arquitectura doméstica del siglo XIX en Málaga*, Universidad de Málaga, 1980, pp. 51-52.

²⁷ MORALES FOLGUERA, J.M., "Alumbrado público y urbanismo en Málaga durante el s. XIX", *Baética* 4, Facultad de F^ª. y Letras, Universidad de Málaga, 1981, pag. 12.

Casi de forma simultánea (1877) realizó Eduardo Strachan²⁸ el inmueble de la calle Luis de Velázquez nº. 5, cuya fachada principal se extendía ante una calle de nueva creación trazada sobre el también desamortizado convento de dominicas del Ángel, con la única diferencia de que en esta ocasión el cubillo que unía ambas fachadas acaparó menor protagonismo. También con cuatro alturas y la misma regularidad en cuanto a la composición de fachadas, obedece al mismo concepto de arquitectura costeadada destinada a un inquilinato pudiente. Los balcones sobre ménsulas aparecen provistos de rejerías abalaustradas y el bajo destinados a comercio, aunque muy transformado en la actualidad, aún conserva detalles de su ornamentación clásica a basada en grecas y cadenas. La portada en forma de arco escarzano y labrada en piedra caliza, aparece ennoblecida en su parte superior con abultada hojarasca enrollada flanqueada por las ménsulas con volutas que sustentan el balcón superior. El promotor de la construcción, con claros objetivos de rentabilidad, fue el conocido comerciante malagueño José Álvarez Fonseca, que impulsó la ejecución de otros edificios como inversiones inmobiliarias.

Entre los otros encargos que Álvarez Fonseca hizo a Strachan se encuentra un edificio emplazado muy cerca del anterior, el de la calle Capitán nº. 2 esquina a la calle Ángel²⁹, igualmente notable aunque de menores pretensiones decorativas. En él nuevamente hizo uso del elemento compositivo que acabaría definiendo su arquitectura, el cubillo de enlace entre dos fachadas resaltado mediante cierros cuyo volumen y dimensiones decrecen con la altura para mejor integrarse de forma armónica. Álvarez Fonseca era también propietario de un inmueble en la calle Santos que, denunciado por ruinoso, reedificó en 1878 también con proyecto de Strachan³⁰. En esta ocasión se trataba de un edificio entre medianerías de cuatro plantas y cuatro ejes de vanos adintelados en el que el bajo mostraba la habitual adaptación al uso comercial con el empleo de columnas de fundición en fachada.

La última promoción de Álvarez Fonseca (1889) encargada a Eduardo Strachan es el edificio de la calle Almacenes nº.2, que presenta fachadas a las calles Nueva, eminente y tradicionalmente comercial, y a la calle Liborio García³¹, rectificada y ensanchada tras la demolición del Conventico. No obstante el inmueble es exento, pues se levanta sobre un solar rectangular, aunque las otras dos fachadas se muestran a la calle Almacenes, una estrecha vía de trazado acodado cuya función consiste únicamente en permitir la iluminación de éste y los inmuebles del otro lado. Es una edificación sencilla y correcta, de bajo, entresuelo, dos plantas y ático, articulada mediante cornisas y los ejes verticales que constituyen los vanos adintelados, agrupados por parejas para ofrecer un ritmo.

Precisamente en la calle Nueva realizó Strachan otros edificios (1876) que no se han conservado, como el emplazado entre las calles Nueva y Cobertizo de las Carnicerías (actual calle Fernando de Lesseps), que unos cuarenta años más tarde reedificaría su sobrino-nieto, el arquitecto Fernando Guerrero Strachan, o el realizado al inicio y al otro lado de la calle Nueva, de 1883³². También fue autor del inmueble (1887) que hace esquina entre las calles Nueva y Marín García (antes Casas Quemadas), concebido con arreglo a las mismas reglas estéticas que los anteriores: cuatro plantas más ático y gran regularidad en la articulación de las fachadas mediante cornisas y ejes verticales de huecos³³.

Fiel a su estilo, también en 1887 realizó un edificio de viviendas en la calle Puerta Nueva nº.1³⁴, que aunque no llega a constituir –como en el de calle Nueva–, una manzana exenta, muestra tres fachadas mientras que resulta medianero por la restante. Como en aquel, la agrupa-

²⁸ A.M.M. leg. 1240 exp. 241 y exp. 52.

²⁹ A.M.M. leg.1315 exp. 177.

³⁰ A.M.M. leg. 1243 exp. 226.

³¹ A.M.M. leg. 1313 exp. 166.

³² A.M.M. leg. 1240 exp. 240. y leg. 1301 exp. 154.

³³ A.M.M. leg. Leg. 1308 exp. 126.

³⁴ A.M.M. leg. 1310 exp. 180.

ción de vanos por parejas ofrece un ritmo y un recurso para disminuir la monotonía que presenta la regularidad del diseño.

En la confluencia de la calle San Agustín con la actual de Echegaray –abierta sobre el solar del convento de las Capuchinas–, edificó Strachan en las dos esquinas. En esquina derecha levantó en 1878 un edificio de cuatro plantas para Salvador Solier que en la actualidad aparece sustituido por otro más reciente realizado hacia los años setenta de nuestro siglo. En la esquina opuesta (San Agustín nº.5), sin embargo, se conserva una bella edificación realizada en 1881³⁵ típicamente decimonónica, de tres plantas de altura y tres ejes de huecos adintelados. Dotado de zócalo de jaspón con cornisas y placas resaltadas, muestra los paramentos enriquecidos igualmente con cajeados y la portada, con arco rebajado, aparece guarnecida con piedra rosácea, pilastras cajeadas y roleos en relieve en las enjutas. La carpintería original conservada y los cierros que resaltan los ejes de los extremos de la fachada, contribuyen a hacer de esta modesta edificación un notable ejemplo de la regularidad y armonía que solía caracterizar a la obra de este maestro.

No fueron éstas las únicas realizaciones sobre los solares de los conventos desamortizados, pues en 1877 levantó una vivienda sobre uno de los solares del convento de la Encarnación por encargo de su propietario, Francisco Eloy García³⁶. Podría dar la impresión que los promotores inmobiliarios de la Málaga decimonónica encargaban a Strachan los edificios en esquina, pues lo cierto es que presentaba fachadas a las calles Beatas y Ramón Franquelo, y se trataba de un inmueble de tres plantas de altura y tres y cuatro ejes respectivamente de arcos escarzanos con balcones en las plantas superiores. Lamentablemente únicamente el zócalo de jaspón se conserva de la primitiva edificación, pues sobre él se ha levantado una moderna edificación que, curiosamente, mantiene la misma distribución de huecos.

La nómina de este tipo de edificaciones resultaría muy prolija si enumeráramos todas aquellas que fueron realizadas en el centro y los barrios, la mayoría de ellas desaparecidas (Cortina del Muelle, calle Álamos, Comedias, Ctra. De Cádiz, Don Íñigo, Plaza de Toros Vieja, Pozos Dulces, Especerías, Peregrino, Lagunillas, Peinado, etc.³⁷).

La vivienda obrera

El contrapunto a estas edificaciones destinadas a la burguesía o clases medias, con más o menos pretensiones, eran las viviendas destinadas a obreros, normalmente ubicadas en la zona Oeste de la ciudad y cercanas a los numerosos centros fabriles. Muchas de estas construcciones suponían una mejora respecto a la vivienda tradicional de estos barrios, el corralón o casa de vecinos, pues dentro de la modestia de su arquitectura aportaban a las familias una independencia y espacio vital de la que carecían en aquellos. Entre los principales promotores de estas edificaciones –caracterizadas por una sorprendente homogeneidad compositiva–, se encuentra la sociedad Hijos de Martín Larios. Esta compañía, integrada por los hijos de del que fue creador de la Industria Malagueña, trataba de soslayar el ya evidente declive de la actividad industrial mediante promociones inmobiliarias concebidas como negocio e inversiones, aprovechando que gran parte del suelo en la zona Oeste de la ciudad, hasta entonces ocupados por huertas, era de su propiedad.

Uno de estos conjuntos de viviendas se encuentra entre las calles Constanca y San Andrés. El inmueble es en realidad una suma de modestas edificaciones iguales entre sí: doble altura separada por impostas y sencillos vanos adintelados, constituyendo portales en el bajo y en la planta superior alternando balcones con rejas empotradas. Fueron diseñadas por Strachan en 1886. La misma sociedad Larios construyó en 1888 entre las calles Montalbán y Callejones del Per-

³⁵ A.M.M. leg. 1242 exp. 249; leg. 1251 exp. 173.

³⁶ A.M.M. leg. 1240 exp. 4.

³⁷ Vid. RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., *Eclecticismo*, op. cit., pp. 548-574.

chel, aunque la edificación ha sido levantada en altura con un nuevo edificio que tan sólo ha mantenido el bajo. También la calle San Pedro (1886) y Ancha del Carmen (1888)³⁸, en el mismo barrio del Perchel, albergó a estas promociones de los Larios, muchas de ellas derribadas o transformadas.

Una de estas promociones que aún permanece habitada, aunque amenazada, es la que se encuentra entre las calles Jovellanos y Eslava, antiguo cauce del Arroyo del Cuarto, lo que nos pone de manifiesto que su emplazamiento no siempre era el más adecuado desde el punto de vista de la seguridad en estos barrios obreros. El conjunto fue promovido por la sociedad Hijos de Martín Larios en 1888 y proyectado por Eduardo Strachan con absoluta similitud respecto a los modelos anteriormente citados. Algunos de los inquilinos nos han mostrado antiguos contratos de arrendamiento firmados por José Aurelio Larios³⁹.

La calle de Larios

Hemos dejado voluntariamente para el final la obra que realmente ha consagrado y dotado de popularidad al maestro Strachan, hasta el punto de motivar la confusión de considerarlo arquitecto y achacarle el mérito urbanístico que –sin menoscabo de su valía–, correspondía en realidad a otros arquitectos que intervinieron en el proyecto. La que estaba llamada a convertirse en la principal arteria comercial y de prestancia social de la ciudad, era una vieja aspiración, singular aplicación de los principios haussmanianos, en torno al que se generaron diferentes proyectos. La principal dificultad para abrir una amplia vía de trazado rectilíneo que proporcionase comunicación entre la plaza y el puerto, estribaba en el dinero necesario para sufragar la expropiación de las más de 200 viviendas que integraban el irregular entramado de callejas que se pretendía hacer desaparecer. Tras varios proyectos e intentos, la calle Larios salió adelante cuando el papel que en la Francia de Napoleón III desempeñaron las entidades crediticias, lo desempeñaron en la Málaga decimonónica la sociedad Hijos de Martín Larios. Ellos se comprometieron a adquirir los solares de las doce manzanas resultantes sin exigir compensación por el terreno dejado para vía pública, así como a sufragar las obras de urbanización y a dotar a la calle de los últimos adelantos urbanos. Evidentemente, se trataba también de otro acertado negocio inmobiliario de la avispada familia comercial.

Los edificios fueron diseñados por Eduardo Strachan entre 1888 y 1890, haciendo uso de sus ya consagradas esquinas en cubillo, hábilmente redondeadas para facilitar el tránsito y la ventilación del antaño insalubre paraje. En reconocimiento a la verdad hay que reseñar que en el proyecto elaborado por el entonces arquitecto Manuel Rivera Valentín ya aparecía configurado este diseño, y que después Strachan, en sus acertados proyectos, distribuyó en su interior con arreglo a modernos conceptos higiénicos y de racionalidad⁴⁰. También las fachadas exteriores estuvieron a la altura de lo que se esperaba. Los edificios mantienen una composición en la que se ha dotado de unidad al bajo y entresuelo (destinados al comercio), respecto a las dos plantas principales y al ático. El diferente tratamiento permite interpretarlos como un orden integrado por basa, columna y capitel⁴¹, pero los edificios, dentro de su unidad volumétrica y de alturas, presentan diferentes composiciones y tratamientos de los balcones y paramentos que individualizan a cada edificio respecto a los restantes, de forma que no hay dos iguales. Se ha señalado la relación de

³⁸ A.M.M. leg. 1306 exp. 150 y exp. 163; leg. 1310 exp. 159; leg 1309 exp. 70.

³⁹ A.M.M. leg. 1310 exp. 356.

⁴⁰ Sobre la calle Larios y su proceso de urbanización, véase RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., "Notas definitivas del urbanismo malagueño del XIX: utopía y realidad", *Járega*, 58, diputación provincial de Málaga, 1987, pp. 39-46.

⁴¹ MACHUCA SANTA-CRUZ, L., *Málaga, ciudad abierta*, Colegio de Arquitectos de Málaga, 1987, pag. 207.

estos edificios con la arquitectura de la Escuela de Chicago, que por estos años se hallaba en pleno apogeo. Lo cierto es que construcciones de estas proporciones carecen de antecedentes en la ciudad, y que el empleo de soportes de hierro y la agrupación de vanos para constituir unas peculiares ventanas, así parecen indicarlo.

Esquinas suavizadas mediante curvas de radio amplio, otras realizadas mediante ejes de cierros de madera, paramentos de ladrillo visto que acentúan la horizontalidad del edificio para equilibrar la elevación de las esquinas, rejas de fundición de diferentes diseños o espirales y denticulos entre los escasos elementos decorativos, son algunos de los aspectos que nos permiten afirmar que, pese a la innegable aportación de otros arquitectos, los edificios de la calle Larios constituyen la obra maestra de un modesto y digno maestro de obras.

La memoria colectiva afirma que los Larios gratificaron a Strachan con una importante compensación económica. Probablemente sea cierto, pues en 1890, fecha que señala el final de su participación en el proyecto, se constata que construye un edificio de su propiedad en la calle Convalecientes nº.5, todavía conservado y dotado de sus peculiares características estilísticas. Después de esta fecha no se documenta ninguna otra edificación, salvo la elaboración de su Proyecto para el Parque Malagueño en 1896, llamado nuevamente por su tradicional protectora Casa Larios¹². Su fallecimiento en Madrid el 2 de agosto de 1899, nos hace pensar en unos años de tranquilo y merecido retiro.

¹² MORALES FOLGUERA, J.M., *Málaga en el siglo XIX*, Departamento de Hª. del Arte, Universidad de Málaga, 1982, pag. 90.

MAESTRO DE OBRAS	LUGAR DE EXAMEN	FECHA DE EXAMEN	SE LE RETIENE CARTA DE EXAMEN	OBSERVACIONES
Juan Cedillo	Málaga	9 de abril 1781	No	
Francisco Rodríguez	Málaga	30 agosto 1786	No	Ninguna
Francisco Hidalgo	Granada	1 abril 1791	No	Ninguna
Juan Ligeró [sic]	Granada	6 mayo 1783	No	Ninguna
Juan García	Granada	3 diciembre 1800	Si	Ninguna
Antonio Tirado	Granada	31 julio 1799	Si	Ninguna
Gabriel Rubio	Granada	1 septiembre 1798	Si	Ninguna
Silvestre Bonilla			No la muestra	Fue a Madrid a examinarse
Vicente Clavero	Granada	24 octubre 1799	Si	Título entregado en un pleito
Francisco de Paula Acosta	Granada	1795	No la muestra	Presentada ante el Consejo para su aprobación
Antonio de Medina	Granada	3 junio 1800	Si	
Francisco Vidal	Granada	5 marzo 1799	Si	
Vicente Fernández	Málaga	23 diciembre 1182	No	
Jose Gil	Granada	19 octubre 1728	Si	
Jose Gutiérrez	Málaga	12 septiembre 1783	No	
Antonio Guerrero	Málaga	29 julio 1765	No	
Rafael González	Málaga	17 marzo 1778	No	
Gristóbal Ramírez	Málaga	18 agosto 1784	No	
José del Castillo				Se hallaba en Granada
Pedro Coronado				Había extraviado la carta
Francisco Rodríguez García	Granada	5 marzo 1800	Si	Puso reparos
Jose Urenda	No consta	24 diciembre 1771	No	
Pedro Vidal	Málaga	4 septiembre 1775		No tiene la carta
Pedro Díaz	Málaga	26 octubre 1783	No consta	
Pedro Coronado	Granada	30 abril 1799	Si	
Francisco Catán	Málaga	5 mayo 1784	No consta	

MAESTRO DE OBRAS	LUGAR DE EXAMEN	FECHA DE EXAMEN	SE LE RETIENE CARTA DE EXAMEN	OBSERVACIONES
Rafael Moreno	Málaga	20 marzo 1777	No	
Antonio Rodríguez			No tiene título	Sólo hace chapuzas
Alonso Barcácel	Málaga	29 marzo 1781	No consta	
Antonio Pérez	Málaga	2 noviembre 1784	No	
Cristóbal Salazar	San Roque (Cádiz)	19 enero 1773	No consta	
Miguel González	Málaga	5 enero 1784	No	
Francisco Ximénez				No lo muestra
José Martín	Villanueva de Guadalajara	hace mas de 50 años		
Antonio López Balderrama	Málaga	3 junio 1766	No consta	
Juan Recio	Málaga	7 noviembre 1777	No consta	
José Urenda	Málaga	27 diciembre 1786	No	
Vicente Urenda	Málaga	10 noviembre 1784	No	
Juan García Lechuzo	Málaga	5 febrero 1767	No consta	
Manuel de Salazar	No consta	30 abril 1782	No	

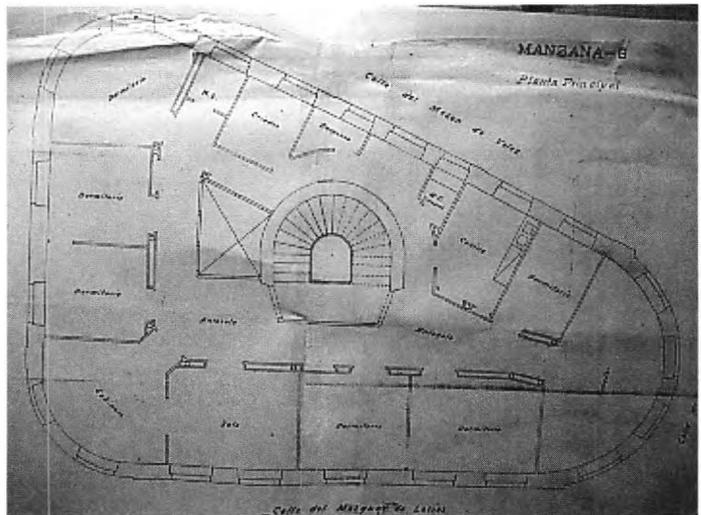
Maestros de obras y albañilería activos en Málaga en 1801.

NOMBRE	CRONOLOGIA	PERIODO ACTIVO
Eduardo Strachan Viana-Cárdenas	+1899	1870-1896
José Mapelli		Entre 1847 y 1861 aprox.
Federico Pérez Giménez		Entre 1872 y 1888 aprox.
José Alen		Entre 1866 y 1889 aprox.
Gabriel Rubio		Entre 1853 y 1847 aprox.
Cristóbal Ramírez	+1848	Entre 1784 y 1848 aprox.
Antonio Requena	1799-+?	Entre 1835 y 1893 aprox.
José Romero		Entre 1872 y 1878 aprox.
Diego de Gálvez		Entre 1843 y 1847 aprox.
Rafael Moreno		Entre 1851 y 1876
Salvador Rodríguez Gallego	1840-+?	Entre 1864 (examen) y 1889
Diego Clavero y Zafra	1788-+1874	Primera obra documentada 1844
Antonio Ruiz Fernández		Entre 1871 y 1906
Ciriaco Uzenda		En torno a 1838 aprox.
Enrique Rodríguez		En torno a 1873 aprox.
Ignacio Yzenda		Entre 1844 y 1847 aprox.
Francisco Illescas		En torno a 1847 aprox.
Manuel Llorens		En torno a 1913 aprox.
Antonio Crespo y Barrientos		En torno a 1862 aprox.
Manuel Díaz y Delgado		En torno a 1871 aprox.
Andrés L. de Ocarcy Robledo		En torno a 1914 aprox.
Manuel Cantó y Bartorello	Cádiz 1845-+?	Título en 1871

Maestros de obras activos en Málaga a partir de 1840



Edificio de viviendas en calle Sánchez Pastor n.º 1. E. Strachan



Planta de la manzana G de calle Larios. E. Strachan

EL INGENIERO COMO MÁRTIR DE LA MODERNIDAD EN “DOÑA PERFECTA”

Juan J. López Cabrales
Cádiz

Pérez Galdós publicó *Doña Perfecta*, por entregas, en 1876, en un momento decisivo en su producción literaria. El año también fue importante en la historia de España, pues marcó el arranque constitucional de ese periodo de luces y sombras –más sombras que luces– que se conoce como Restauración. La novela presenta un personaje central que atrae las simpatías del lector, Pepe Rey, inquieto hombre de mundo e ingeniero de caminos. La elección de la profesión no puede obedecer al azar en una obra en la que Galdós se cuidó de “humanizar a sus personajes y darles un alma”¹. Por eso me ha parecido interesante intentar explicar el alma de este joven ingeniero español, atrapado en las redes de una España provinciana y profunda, como forma de obtener nuevos datos de la imagen de esta profesión a la luz de la situación profesional de los ingenieros en la España del momento, de su polémica con los arquitectos y de su situación en la producción ideológica del principal novelista de nuestro siglo XIX. El autor, además, se convierte en urbanista imaginario al crear un espacio, Orbajosa, en el que sitúa la acción y que transforma en paradigma de esa España retrógrada e hipócrita que ha de chocar necesariamente con quien trate de convertirse en portador de las ideas de la modernidad.

La legitimidad del intento de extraer datos útiles para la historia a partir de un texto literario es un asunto al que no merece la pena dedicar demasiado espacio. La novela es hija de su tiempo y refleja aspectos y tendencias sobre los que existe un consenso social amplio. Tratándose de un producto mental, llega hasta nosotros afectando directamente a una dimensión tan importante de nuestro conocimiento como la subjetividad –tantas veces menospreciada en beneficio de una tan supuesta como imposible objetividad *científica*– y nos proporciona una vía privilegiada para comprender cómo se percibían los hechos que hoy componen la historia en el momento en el que formaban parte del presente. Al utilizar la novela como fuente histórica no se trata de recuperar la *verdad* –los hechos tal y como fueron–, sino de comprender percepciones de la misma, en un intento cuya profundidad vendría avalada por la importancia en el pensamiento contemporáneo de la fenomenología y la hermenéutica².

¹ La consecuencia que deriva de ello reviste gran importancia: “La novela, entonces, resulta no un melodrama sino una tragedia, en la cual el protagonista tiene su ‘falla trágica’ y sus antagonistas actúan, no como un grupo de malvados, sino como gente que, como sus modelos en la vida real, son seres limitados por culpa suya o de sus circunstancias, por su miopía y su visión trágica del mundo “. Las ideas son de la introducción de Rodolfo Carmona a la edición de PÉREZ GALDÓS, Benito: *Doña Perfecta*. MADRID, Ed. Cátedra, 19843, pag. 43. Sobre la cuestión de la conceptualización de la novela que estudiamos como tragedia, puede consultarse ZAHAREAS, Anthony N: “Galdós *Doña Perfecta*: Fiction, History and Ideology”. *Anales Galdosianos*, XI (1976), pp. 29/58.

² A título de ejemplo, algunas lecturas, centradas sobre todo en el problema de la narratividad, que me han llevado al convencimiento de que esta comprensión de la historia es no sólo lícita, sino además necesaria, serían RICOEUR, Paul: *Temps et récit*. (3 vols). PARIS, Eds. du Seuil, 1983/86; GADAMER, Hans G: *Verdad y método* (II). SALAMANCA, Eds. Sígueme, 1992; WHITE, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. BARCELONA, Ed. Paidós, 1992; CERTEAU, Michel: *L'Écriture de l'Histoire*. PARIS, Ed. Gallimard, 1975; CRUZ, Manuel: *Narratividad: la nueva síntesis*. BARCELONA, Ed. Paidós, 1986. FONTANA, Josep: *La historia después del fin de la historia*. BARCELONA, Ed. Crítica, 1992.

Pepe Rey aparece desde las primeras páginas como un elemento discordante y poco hábil en la escena de un pueblo al que califica de “gran muladar”³. La comprensión de la libertad, la valentía, la seguridad en sí mismo y los conocimientos que en todo momento exhibe, resultan incompatibles con el disimulo y la ignorancia de los lugareños, y parecen inseparables de la profesión que Galdós ha elegido para su personaje y con la que muchas veces lo designa. Los ingenieros, empeñados en una Ciencia de la construcción y mayoritariamente progresistas –recuérdese que las ideas de Saint Simon eran conocidas como “el credo de los ingenieros”–, se habían convertido en los héroes míticos de una sociedad en la que el positivismo marcaba las pautas ideológicas esenciales y habían logrado empañar el prestigio de los arquitectos, exponentes del Arte de la construcción. Antonio Bonet explica que

“Frente a la hegemonía cultural ejercida por el arquitecto durante el Antiguo Régimen, en una sociedad cuyo modelo ideal estaba formulado según los principios de la antigüedad, a partir de la Revolución Industrial se impusieron nuevos principios (...). La toma del poder del capitalismo industrial llevó, en un primer momento, a exaltar la figura del ingeniero civil, paradigma del progreso y del avance de la civilización occidental”⁴.

Por tanto, teniendo en cuenta la carga reaccionaria que lastraba en aquel momento la imagen de aquella profesión, Pepe Rey no podía haber sido arquitecto. Los arquitectos se oponían al ritmo de los tiempos al tratar de defender sus privilegios de casta ante los ingenieros. A pesar de que algunos pretendiesen la íntima unión entre Arte, Ciencia, Técnica⁵ –es decir, el dominio de ambas disciplinas–, la práctica normal empujó a los arquitectos a una defensa corporativa de sus atribuciones. Tal grupo profesional en retirada no servía de ejemplo para inspirar al altivo, valiente y

³ La descripción de aquella ciudad con “7.324 habitantes, Ayuntamiento, sede episcopal, juzgado, Seminario, depósito de caballos sementales, Instituto de segunda enseñanza y otras prerrogativas oficiales “ (PÉREZ GALDÓS, B: *Doña Perfecta*, pag. 83) no puede ser más desagradable: “(...) apiñado y viejo caserío asentado en una loma, del cual se destacaban algunas negras torres y la ruinoso fábrica de un despedazado castillo en lo más alto. Un amasijo de paredes deformes, de casuchas de tierra pardas y polvorosas como el suelo formaba la base, con algunos fragmentos de almenadas murallas, a cuyo amparo mil chozas humildes alzaban sus miserables frontispicios de adobes, semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían limosna al pasajero”. *Ibidem*, pag. 82. Ni que decir tiene que la descripción se enmarca en la tradición de la contemplación de ciudades a vista de pájaro que tiene su ejemplo más conocido en el retrato que hace Hugo de la capital francesa en *Nuestra señora de París*. El espacio urbano, distinguiendo la ciudad de su forma, se define, en suma, como “sepulcro, donde una ciudad estaba no sólo enterrada, sino también podrida “. Pepe Rey se comporta en la lógica del personaje que a través del viaje llega al descubrimiento de partes de su ser que se hallaban escondidas, aunque no arrije a una Ítaca, precisamente. Ver LÓPEZ LANDY, Rafael: *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. MADRID, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979, pp. 61 y ss. Del mismo modo, se recurre al tópico del flâneur en el recorrido que hace por el pueblo el ingeniero para calmar su angustia (GALDÓS, B: Op. cit., pag. 165) y que concluye con su expulsión de la Catedral.

⁴ BONET, Antonio; MIRANDA, Fátima; LORENZO, Soledad: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Eds. Turner, 1985, pag. 12. No sería justo ocultar que la idea básica para la redacción de esta comunicación ha partido del análisis del profesor Bonet que en las pp. 51/54 del libro citado escribe un apartado que titula “El Ingeniero de Caminos, héroe de novela “. Allí cita *Doña Perfecta*, junto a *El tren directo de Ortega y Munilla y Marta y María* y *La aldea perdida* de Palacio Valdés, novelas en las que aparecen ingenieros como personajes importantes de la acción. He preferido, por razones de espacio y por la fuerza de la trama galdosiana, centrarme en *Doña Perfecta*, a pesar de que el análisis de Bonet resulta de gran profundidad, tratando de añadir algunos datos de interés y ahondar en el enfoque literario.

⁵ Como Gabriel Davidoud, que en 1877 ganó el premio del concurso planteado por la Academia de Bellas Artes francesa para estudiar las diferencias o intereses comunes entre las profesiones de arquitecto e ingeniero. ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*. GRANADA, Diputación, 1987, pag 94.

virtuoso Rey. El ingeniero se erigía como constructor del futuro. Su defensa de los nuevos materiales y de la idea de construcción revolucionaria también, a la larga, el mundo de la arquitectura⁶.

El ejemplo más claro del carácter retardatario del arquitecto, se manifiesta en la crisis que, desde los orígenes de la modernidad, atravesaba la edificación y en su incapacidad para hallar soluciones que no se hallasen directamente inspiradas en los grandes estilos de otros tiempos –clásicos durante el siglo XVIII, medievales durante el XIX–. Tal crisis conduce al pastiche ecléctico, dominante a finales de siglo⁷. Algunas obras neoárabes del Madrid coetáneo a la composición de *Doña Perfecta* nos ilustran la situación: El interior del Teatro de la Comedia (1875), el arco conmemorativo en la plaza de la Villa que se erigió para celebrar la entrada del ejército victorioso tras la tercera guerra carlista (1876), el arco de estilo árabe que hizo ante su casa el banquero José Campo para celebrar la llegada de Alfonso XIII o, en París, el pabellón español de la Exposición de 1878⁸, reflejan la actitud de confusión de una profesión incapaz de llegar a inspiraciones formales nuevas.

En ese sentido, la actitud del arquitecto se halla más cerca de la de los habitantes de poblachón en el que Galdós sitúa la acción de su novela, pues en ellos, al decir de Gilman, además de producirse “la tradicional resistencia al cambio, la propia historia se había convertido en una nueva forma de herejía”⁹, o bien de la de Don Cayetano Polentinos, absorto en una lectura

⁶ Evidentemente, la situación contextual de la novela exige una mención siquiera de la utilización del hierro por el arquitecto, tras vencer los muchos temores de que “la aceptación de este ‘intruso’ implicaba asumir la posibilidad de una conmoción en la arquitectura tradicional de la que con gran probabilidad se derivaría la desaparición misma de aquélla y la aparición de un artefacto nuevo que ya no sería arquitectónico propiamente dicho sino ingenieril (...) la arquitectura en el siglo XIX podía llegar a sucumbir ante la construcción, disciplina propia del ingeniero”. HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España 1770-1900*. MADRID, Ed. Cátedra, 1989, pag. 305. El caso más claro de este dilema lo apreciamos, sin embargo, en las resistencias al empleo del hormigón armado, del que nos dice Carlos Flores: “Durante finales del siglo XIX y primeros años del XX el arquitecto, en general, no deseaba mantener relaciones con este material. Se consideraba a sí mismo como un ‘artista’, rara vez como un técnico. Era misión del ingeniero estudiar una estructura resistente. El arquitecto llegaría más tarde y añadiría la ornamentación necesaria (...). Así, la estricta técnica del ingeniero, tocada por la ‘gracia’ del arquitecto, tendría derecho a penetrar en los dominios de la ‘Belleza’”. FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea, 1880-1950*. MADRID, Ed. Aguilar, 1989³, pag. 118. De hecho, fueron ingenieros –especialmente Eugenio Ribera– los que introdujeron el hormigón en España y un caso como el del jerezano Hernández Rubio –estudiado en el num. XXI de los *Cuadernos de Historia del Arte* de la Universidad de Granada–, que en 1902 pronunció una conferencia sobre el hormigón armado, puede considerarse completamente excepcional. Para la periferia española, la situación de Melilla ha sido recientemente analizada en las pp. 245/260 de BRAVO, Antonio: *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano. Arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea*. MELILLA, Consejería de Cultura, 1996, sirviendo de curioso ejemplo.

⁷ Aún resulta indispensable el análisis de PATTETA, Luciano: *L'architettura dell'Eclittismo. Fonti. Teorie. Modelli, 1750-1900*. MILANO, Gabriele Mazzotta ed., 1975. Consultar, para nuestro país, HERNANDO, J.: Op. cit., pp. 385/426, y el libro de ISAC, A.: Op. cit.

⁸ Datos extraídos del libro de BUENO, M^a José: *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*. MALAGA, Universidad/Colegio de Arquitectos, 1987. Tal situación, propia de la capital, se extendía por toda España. En la liberal Cádiz, la arquitectura isabelina se define como “(...) mezcla del clasicismo, romanticismo y los elementos tradicionales gaditanos evolucionados del barroco italiano”. CIRICI, Juan R: *Arquitectura isabelina en Cádiz*. CADIZ, Ayuntamiento, 1982, pag. 47.

⁹ GILMAN, Stepen: *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. MADRID, Taurus eds., 1985, pag. 76. La herejía vendría dada por la reinterpretación de la propia historia en cuanto novedad. Evidentemente, la percepción de la novela no se completa sin considerarla en el contexto de la magna empresa de los *Episodios Nacionales* que Galdós comenzó en 1873, al increíble ritmo de una nueva entrega por trimestre, y que nos muestran, entre otras cosas, su percepción moderna de la guerra, como hecho en sí reproble en cuanto forma de relación entre los hombres y su concepción horaciana de la historia como maestra de la vida. En esta lectura incide TRIVIÑOS, Gilberto: *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya. Héroes (y) monstruos en la Primera Serie de Episodios Nacionales*. BARCELONA, Eds. del Mall, 1987. Los *Episodios* no sólo distan de componer una epopeya sino que, del mismo modo que las andanzas de Pepe Rey por Orbajosa, se convierten en un a advertencia acerca de los rasgos negativos del carácter nacional.

del pasado erudita, inútil y basada en un localismo fatuo¹⁰ –y por desgracia no completamente erradicado de la práctica historiográfica a punto de llegar al siglo XXI–. Frente a este localismo reaccionario, se alza el sentido cosmopolita, abierto y liberal del ingeniero –profesión representada en la España de la Restauración por personalidades del fuste de Cerdá, Sagasta o Echegaray–, no sujeto a los avatares políticos, disfrutando de una situación desahogada y poseyendo una confianza inquebrantable en la importancia de sus tareas para la prosperidad de la nación¹¹.

Desgraciadamente para Pepe Rey, otra es la visión que se tiene de las cosas en Orbajosa. El mismo origen del nombre del pueblo, reinterpretado por los lugareños como una corrupción de Urbs Augusta, pero encerrando más bien la lectura de Urbs ajosa, porque son los ajos que produce lo único destacable de la ciudad¹², da una idea de que nos hallamos en un lugar en el que

“(...) privan las ideas más antiguadas acerca de la sociedad, de la religión del estado, de la propiedad”¹³.

¹⁰ Con este personaje aparentemente inocente, maniático y bienintencionado, Galdós satiriza una ideología inmovilista y nos da una lección acerca de cómo concebir la historia que ha sido tratada por FONTANELLA, Lee: “Doña Perfecta as Historiographic Lesson”. *Anales Galdosianos*, XI, 1976, pp. 59/69. Dice, por ejemplo, Don Cayetano, en una de las cartas que escribe a un amigo de Madrid: “¡Ojalá se emplearan exclusivamente nuestros sabios en la contemplación de aquellas gloriosas edades, para que, penetrados de la sustancia y benéfica savia de ellas los modernos tiempos, desapareciera este loco afán de mudanzas y esta ridícula manía de apropiarnos de ideas extrañas, que pugnan con nuestro primoroso organismo nacional!”. PÉREZ GALDÓS, B: Op. cit., pag. 289. Tras anunciar al amigo el internamiento de su sobrina en un manicomio y pedirle que le lleven allí si alguna vez cae víctima de la veta de locura que afecta a su familia, escribe a renglón seguido, sin transición alguna: “Espero encontrar a mi vuelta pruebas de los *Linajes*. Pienso añadir seis pliegos, porque sería gran falta no publicar las razones que tengo para sostener que Mateo Díez Coronel, autor del *Métrico Encomio*, desciende por la línea materna de los Guevaras y no de los Burguillos, como ha sostenido erradamente el autor de la *Floresta Amena*”. *Ibidem*, pag. 293. Duro varapalo al oficio de historiador que con esta erudición vacía olvida el presente. Se trata de una recurrencia para Galdós, para quien, por ejemplo, en la genealogía inicial de *Fortunata y Jacinta* lo importante es demostrar que “(...) el comercio, las finanzas, la banca la industria, la prensa, las profesiones liberales, la administración pública, el Ejército y la Iglesia aparecen así o controlados o infiltrados por la oligarquía, de base terrateniente y urbana, y que no carece, en modo alguno, de conexiones con el capital extranjero que penetra el país”. RODRIGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: *Galdós: Burguesía y revolución*. MADRID, Eds. Turner, 1975, pag. 20. En Doña Perfecta, un ejemplo de esta connivencia vendría dada por la misteriosa destitución de Pepe Rey del cargo que le confío el Ministerio de Fomento. PÉREZ GALDÓS, B: Op. cit., pag. 148.

¹¹ Ejemplificado por numerosos artículos de la *Revista de Obras Públicas*, órgano de expresión este orgullo profesional a partir de su creación en 1856. Del primer número y de la formación de los ingenieros hasta mediados del XIX pueden hallarse interesantes referencias en el quizá demasiado erudito libro de RUMEU, Antonio: *Ciencia y tecnología en la España ilustrada*. MADRID, Eds. Turner, 1980. Un análisis de esta mentalidad independiente y altiva del cuerpo de ingenieros, basado en dos fragmentos de la ROP, en las pp. 496/497 de dicha obra.

¹² Así, desmintiendo el levantamiento de partidas en la zona, comenta un periódico de Madrid: “En Orbajosa reina tranquilidad completa, según carta que tenemos a la vista, y allí no piensan más que en trabajar el campo para la próxima cosecha de ajos, que promete ser magnífica”. PÉREZ GALDÓS, B: Op. cit., pag. 217. No es preciso insistir mucho sobre el sentido de ajado, dentro del campo semántico del término, ni sobre las connotaciones despreciativas del sufijo ajo para comprender la opinión de Galdós, a pesar de la imparcialidad –aparente– con la que quiere presentar a su narrador omnisciente, sobre este poblachón, como de un modo reiterado le llama.

¹³ *Ibidem*, pag. 275. Resulta curioso el constante desprecio acerca de Madrid que exhiben los habitantes de Orbajosa a lo largo de toda la novela, en consonancia con su “repulsión a someterse a la autoridad central” alardeando de “deplorables resabios de behetría” (*Ib.*, 192) Desde la diatriba del Penitenciario contra quienes vienen de la Corte proponiendo soluciones, hasta la alusión de Doña Perfecta a la “infernial milicia de Madrid” (*Ib.*, 249), pasando por la noticia que se comenta en el pueblo –y que parece relacionada con un sermón sobre la piedad de Madrid– de que en la capital quedan tan pocas iglesias que se dice misa en medio de la calle, la lógica calificación de la ciudad como “centro de corrupción, de escándalo” (*Ib.*, 169) o la alusión, con motivo de la ocupación

Allí el ingeniero no podrá ser aceptado ni comprendido. Aislándolo y tramando a su alrededor una red de calumnias y medias verdades se procurará por todos los medios forzar la desaparición de este elemento inquietante, capaz de turbar la calma dormida del lugar. Del mismo modo que en ciertas novelas realistas se enfatiza el fracaso del provinciano al enfrentarse con la capital, Galdós quiere destacar en *Doña Perfecta* que el hombre de mundo, por distinguido inteligente que sea, resultará derrotado por el villorrio a menos que utilice la hipocresía. Es al aliarse con su amigo Pinzón, uno de los militares que ocupa Orbajosa y que, casualmente, se alojará en la misma habitación que Rey¹⁴ y, en el desarrollo de la estrategia que ambos preparan, al intrigar y al mentir, cuando Pepe despierta el temor en el círculo de su tía. Sin embargo, un representante de ese cuerpo de ingenieros que, como hemos visto, no necesita la falsedad, las recomendaciones ni más arma que sus conocimientos y su mérito para triunfar en la sociedad, no puede mantener por mucho tiempo esa actitud y en la primera carta que escribe a su padre al final de la novela, lamenta sobre todos sus errores haber caído en la tentación del engaño y la hipocresía.

Transformado de esta horrible manera, confiando aún en que con las armas de la legalidad y la sinceridad podrá vadear las insidias que le acechan, Rey, al que se puede comparar con Cristo o con un Quijote¹⁵, se dirige hacia su sacrificio convirtiéndose en el mártir de una España

militar, de los "perdidos de Madrid" que dispondrán de la comida y las camas del pueblo a su antojo, el centro político representa un espacio odiado. Un odio que se resume en el grito de guerra de Caballuco: "¡Viva Orbajosa, muera Madrid!" (*Ib.*, pag. 235). Sin embargo la opinión del autor se evidencia con la imagen expresiva que relaciona la llegada del ejército —que llega de Madrid— a Orbajosa: "La ciudad era tristeza, silencio, vejez; el ejército alegría, estrépito, juventud. Entrando el uno en la otra, parecía que la momia recibía por arte maravillosa el don de la vida y, bulliciosa, saltaba fuera del húmedo sarcófago para bailar en torno de él". *Ibidem*, pag. 191). Frente al desprecio hacia Madrid, parece que Orbajosa sólo siente respeto por la capital europea del momento, París, a juzgar por el siguiente comentario de la tertulia del casino al comentarse que Pepe Rey compara a la ciudad con las de Marruecos: "¿Dónde habrá visto él (como no sea en París) una calle semejante a la del Adelantado (...)?" *Ibidem*, pag. 144. La capital francesa aparece elogiada en otros momentos de la obra galdosiana como nos muestra el capítulo "Francia en las novelas contemporáneas" de CAUDET, Francisco: *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*. MADRID, Eds. de la Univ. Autónoma, 1995, pp. 235/243.

¹⁴ Este tipo de increíbles piruetas del destino, encajadas de manera tan poco convincente en la trama —la función de la llegada de los militares no es otra que, como ocurría en las tragedias clásicas, dar la impresión, desmentida por el final, de que el héroe puede salir victorioso en su empeño— es lo que determina que, paradójicamente, se produzca un aumento de la distancia entre realidad y ficción en las convenciones de la novela realista. Sobre este tema ha escrito agudamente GULLÓN, Germán: *La novela como acto creativo*. MADRID, Ed. Taurus, 1983. Otro ejemplo de este distanciamiento viene dado por el acento dramático que pone el narrador al utilizar el estilo figurado, provocando un desplazamiento de la mimesis por las necesidades de significación. El asunto ha sido estudiado, en la novela inmediatamente posterior a *Doña Perfecta* en LOPEZ, Ignacio: *Realismo y ficción. La desheredada de Galdós y la novela de su tiempo*. BARCELONA, PPU, 1989, pp. 95/129.

¹⁵ Las analogías quijotescas son apuntadas por GULLÓN, Ricardo: *Técnicas de Galdós*. MADRID, Ed. Taurus, 1970, concretamente en las pp. 23/56, tituladas "Doña Perfecta: invención y mito". Más clara resulta la mención de Rey como un Cristo de la modernidad desarrollada por HALL, J. B.: "Galdós' Use of the Christ-Symbol in *Doña Perfecta*". *Anales Galdosianos*, VIII (1973), pp. 95/98. Las referencias en la novela resultan constantes, desde las menciones a la infancia virtuosa de Pepe, hasta su muerte —mátale, (crucifícale)—, pasando por la aseveración de Rosario —tú vienes de otro mundo—, los chismes que lo acusan de querer destruir la Catedral —el templo— para construir una fábrica de zapatos o de alquitrán, su trato con mujeres puestas en entredicho —las Troyas—, la parquedad con la que se defiende de esa acusación —Yo no apedreo, yo no pego—, la sucesión de desgracias que le anuncia la tía y que concluye con un "Padre mío, ¿por qué me has abandonado?" (PÉREZ GALDÓS, B: Op. cit., pp. 151/152), el "levántate y sígueme" que le dirige a su prima, o el lavatorio de manos del Penitenciario. Sin embargo, no se trata tanto de que Galdós haya pretendido forzar tal visión, sino de que, por una parte, ésta resulta coherente con la obra de Galdós, impregnada de un fuerte elemento religioso (Ver CORREA, Gustavo: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. MADRID, Ed. Gredos, 1974) y, por otra, de que la imagen del martirio de Cristo, cargada de connotaciones para la cultura occidental, reaparece una y otra vez al referirse a alguien injustamente perseguido o asesinado. Sirva de ejemplo la lectura de *El Buscón* desarrollada por Price en el que Pablos se erige en caricatura de Cristo —PRICE, R. M.: "On Religious Parody in the *Buscón*". *Modern Language Notes*. BALTIMORE, LXXXVI, 1971, pp. 273/279.

progresista y abierta, de esa España que Galdós deseaba pero que resultaba tan lejana mientras que tantos lugares de la geografía nacional, tantas Orbajosas, tantas Villahorrendas, siguiesen dominadas por esa gente siniestra, esos caciques que falseaban la voluntad popular, esas “personas que parecen buenas y no lo son” como *Doña Perfecta*, Don Inocencio o María Remedios, capaces de servirse de la fuerza bruta de Caballuco para eliminar el estorbo de la razón y de la luz. Desde este punto de vista no resulta casual, por supuesto, que los miembros de la familia del Penitenciario y de su sobrina sean conocidos como los Tinieblas.

En conclusión, con este análisis parcial de *Doña Perfecta* he tratado de mostrar que gran parte de la lógica del comportamiento de Pepe Rey, inconfeso y mártir, se aclara gracias a su profesión de ingeniero. La elección de la ocupación muestra la consideración social de la que gozaba este estamento en la España del momento, especialmente entre los círculos progresistas y avanzados de la nación a los que, naturalmente, Galdós pertenecía. Me da la impresión de que con ello D. Benito se decanta del lado de un proyecto estético moderno¹⁶ (que sólo puede llegar a comprenderse desde claves analíticas que desborden un punto de vista tan tradicional –y vigente por desgracia– como la segmentación de los saberes) y que, siguiendo a Varey, se sintetizaría en el deseo de utilizar la novela

“(...) como una advertencia para sus contemporáneos, y como una indicación del camino que temía que España podía estar tomando, un camino que iba a conducir inevitablemente a acentuar las diferencias y las disensiones, y a mantener los prejuicios más arraigados y los rencores, todo lo cual contenía la semilla de una inevitable contienda civil”¹⁷.

Ni que decir tiene que, por desgracia, las cualidades proféticas del novelista no sirvieron para evitar el turbulento destino de nuestro país, coronado con una guerra civil que regaría con la sangre de nuevos Pepes Rey unas tierras quizá sólo buenas para la producción de ajos y en las que aún abundaban facciosos y centauros dispuestos a dirimir

“(...) sus cuestiones por la fuerza bruta y a fuego y sangre, degollando a todo el que como ellos no piense (...)”¹⁸.

Una España que, por suerte, parece haber quedado en las páginas de la historia y de historias que, como *Doña Perfecta*, conservan su capacidad de instruir y de prevenirnos contra quienes traten de resolver por la intriga y por la fuerza lo que sólo puede acordarse por el consenso y la razón.

¹⁶ Moderno en el sentido de que “La fragmentariedad y mutabilidad del sujeto poético, su multiplicación en personajes, algo tan negativo e incluso execrable para las ideologías totalitarias por lo que tiene de estímulo del individuo, de actuación irreductible en el proyecto de diluir la personalidad en entes identitarios colectivos como la nación o la clase, se entiende en cambio desde esta perspectiva poética como un *tesoro de discordias latentes*. Es muy discutible que el arte pueda o deba suministrar salvación alguna. Pero es igualmente claro que la actividad estética, especialmente la más radical, ha puesto a la luz tanto las paradojas de los mitos identitarios y los riesgos que le son inherentes como las cualidades y virtudes creativas de la diversidad y la diferencia”. MARTINEZ GORRIARÁN, Carlos: “Los orígenes estéticos de las identidades modernas”. *Claves de Razón Práctica*, Nº 80 (Marzo 1998), pag. 13.

¹⁷ VAREY, J. E.: “Doña Perfecta: Motivos y actitudes”. En ZAVALA, Iris: *Romanticismo y realismo*. Vol 5 de RICO, Francisco (A cargo de): *Historia y crítica de la literatura española*. BARCELONA, Ed. Grijalbo, 1982, pag. 497.

¹⁸ PÉREZ GALDÓS, B: Op. cit., pag. 276.

EL ASPIRANTE A ARQUITECTO Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1844-1857)

Juana María Balsalobre García
UNED, Elche-Alcoy

Con esta comunicación se trata de mostrar la trascendencia de la Real Academia en el ámbito de la Arquitectura y singularmente en su papel de organismo encargado de examinar a los aspirantes al título de arquitecto. En este contexto es necesario referirse a los ejercicios, protocolo y temas establecidos para obtener el mencionado grado académico. Tanto las memorias facultativas como los planos aportan una documentación de extraordinario interés para el estudio de las tipologías arquitectónicas y, aunque en su particular faceta de proyectos, expresan la lectura teórico-práctica de unas arquitecturas "ideales". No obstante, la idea diseñada es también real en el sentido de que son muestras paralelas de las construidas a lo largo del siglo XIX. Como ejemplos de ese gran abanico de arquitecturas los aspirantes a arquitectos proyectaron cárceles, cementerios, cuarteles, museos, puentes, teatros¹, etc. En este contexto una de las cuestiones más relevantes es que forman parte de los fondos guardados en el Archivo y en el Gabinete de dibujos de la Academia.

A pesar de su dimensión de modelos arquitectónicos no construidos son eslabones importantes e imprescindibles para analizar la historia de nuestra arquitectura y su visión académica. No obstante, y debido a la concreción del tema planteado para esta comunicación, aquí se pretende establecer como nexo el determinado por el examen para el grado de arquitecto. Se organiza en tres apartados, el primero se plantea como una aproximación a dicho mundo académico, el segundo trata de las bases y los requisitos necesarios para que los aspirantes a arquitectos obtuviesen el mencionado grado. Con el tercero se pretende mostrar las relaciones y diferencias entre los exámenes, que se pueden clasificar como de "plan antiguo" y moderno.

Este planteamiento tiene como punto de referencia obligado la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, además de por sus connotaciones específicas hay que mencionar las derivadas de un nuevo elemento, la Escuela Especial de Arquitectura, creada por Real decreto el 25 de septiembre de 1844. El periodo objeto de estudio tiene gran interés debido a las lógicas circunstancias inmersas en dicho cambio docente. En concreto el nuevo organismo en su primera andadura académica muestra una serie de problemas relacionados con su puesta en marcha y también respecto a las regulaciones y cambios de los planes de estudio hasta 1857, en que la mencionada Escuela adquiere su independencia como centro oficial de enseñanza de la Arquitectura. Así pues, por un lado, es necesario señalar la dimensión de puente que establece la Academia, y por otro subrayar que aquel cambio se genera y lo define tal organismo. Aunque normativamente tenía que ser ratificado por Real Orden y en la misma línea se incluyen las reformas de los planes de estudio para obtener el título de arquitecto.

¹ La base de este trabajo se halla en la investigación: *La imagen académica del teatro español decimonónico. El Teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, que como tesis doctoral, dirigida por el Dr. José Enrique García Melero, defendí el 17 de diciembre de 1997 en la U.N.E.D de Madrid.

La Academia y la Comisión de Arquitectura

Nuestro siglo XIX heredó, además de algunas instituciones como las académicas, ciertas polémicas generadas en el período anterior relacionadas con el deseo de reformas en la sociedad de la época. La cuestión fue derivando hacia dos posturas imbricadas: la planteada por los partidarios de los cambios y la sostenida por los defensores de la tradición, que estaban en contra. Lógicamente, además de las argumentaciones de cada grupo, dependían en la práctica del sistema político imperante en cada periodo y de las instituciones, que a través de las reglamentaciones inclinaba la balanza a un polo o a su opuesto. En esencia la cuestión concierne al lenguaje tan repetido de los avances y retrocesos de aquella sociedad, en la que se contraponen la tradición y el progreso antagónicos esenciales que marcaron la mencionada década.

La Academia de San Fernando era una institución que tenía sus raíces inmediatas en el siglo XVIII igual que las de San Carlos de Valencia y la de San Luis de Zaragoza y cuya realidad decimonónica estuvo construida con los factores que la caracterizaban como centro director de las Bellas Artes. Las líneas rectoras determinadas en su origen como institución contrapuesta a la tradición práctica de los gremios se aunaron con nuevos elementos en un andar continuado, que supuso un ajuste progresivo a los cambios y a las nuevas condiciones de la sociedad.

Por otra parte la importancia de las Reales Academias de Bellas Artes se halla definida por un conjunto de elementos que forman parte de su estructura². Entre los que se deben destacar la aportación de proyectos arquitectónicos de los alumnos a través de las diferentes pruebas en las que participaban. Igualmente es necesario subrayar dentro del quehacer académico, la labor de sus individuos en sus ocupaciones como académicos ejercientes de cada una de las misiones marcadas por aquellas instituciones y además por ser el puente entre el saber teórico-práctico y las realidades constructivas demandadas por la sociedad.

En el siglo XIX la labor de la Academia de San Fernando fue única, globalmente enriquecedora, a pesar del control teórico, formal, constructivo y estilístico. La riqueza documental de su Archivo es una fuente precisa y en cuanto al tema de la arquitectura teatral, que más extensamente he investigado, sus aportaciones son base, reflejo y conjunto de la capacidad creadora de sus individuos. En relación con estas consideraciones cabe señalar que cada institución es dependiente totalmente de su época a la que comunica las ideas básicas en las que se encuentra inmersa y además es deudora de las anteriores. Pero también refleja como se expondrá más adelante el intento de sus miembros de superar sus propias contradicciones con lo que se muestra anticipadora de las siguientes.

La mencionada institución madrileña al situarse como rectora de la organización de las artes las definía dentro del seno académico y también defendía con el mismo interés la formación adecuada de sus discípulos. Se puede cuestionar la normativa burocrática, pero no el estancamiento. Acaso no es privativo de cada época el mantenimiento de una enseñanza reglada, directa o indirectamente relacionada con la demandada por la sociedad del momento, aunque aquella dependía y sigue dependiendo de la capacidad e interés de cada uno de los individuos que la lle-

² GARCÍA MELERO, José Enrique: *Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786- 1808)*, en Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, t. 4, revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED., Madrid, 1991, págs. 283-347. *Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio* en Renovación, Crisis, Continuisimo. La Real Academia de San Fernando en 1792. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, págs. 13-55. *Los orígenes académicos del romanticismo histórico español: malestar y crisis en torno a 1792*, en Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, t. V, revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED., Madrid, 1992, págs. 211-261. *El debate académico sobre los exámenes para las distintas profesiones de la Arquitectura (1781-1783). (El arquitecto según Juan de Villanueva)*. En Espacio, Tiempo y Forma revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, serie VII, t. 6, Madrid, 1993, págs., 325-378.

van a cabo. En la Academia de San Fernando no se trasluce pues un planteamiento fuera del contexto decimonónico, marcado en las primeras décadas por unos condicionantes históricos específicos y dominados por un espíritu lleno de contradicciones plasmado en avances y retrocesos pero en esencia fue un organismo vivo.

Los motores que la hicieron avanzar, tanto en la teoría como en la práctica arquitectónica, fueron sus propios miembros. Un hecho decisivo, para calibrar la importancia histórica de la Academia y su influencia, se halla en la creación de la Comisión de Arquitectura el 22 de marzo de 1786³. Esta junta desempeñó, en cuanto al hecho arquitectónico, la línea motriz del pensamiento académico. Sus miembros se ocuparon de estudiar todo lo referido a la arquitectura e informar a la Academia de las cuestiones debatidas así como de sus dictámenes, relativos al estudio de expedientes de los aspirantes al título de académico, arquitecto y maestro de obras. Dentro de su importante quehacer hay que considerar su labor determinante en las obras enviadas desde las diversas ciudades españolas para su aprobación. En este contexto hay que mencionar la plasmación de una idea dirigida a no empañar la imagen de la institución ni la de sus miembros, determinada por la *Circular de 1800*. En la que se les aconsejaba enviar directamente los planos en borrador para una censura confidencial. De esta forma se evitaba que al ser devueltos los proyectos a los organismos locales, si éstos eran reprobados, se afanzara el desprestigio de la Academia tanto como el de sus correspondientes individuos.

Dentro de los miembros ocupados directamente en aquella labor censora se hallaba el vicesecretario de la Academia como secretario de la mencionada Comisión y los directores, tenientes de Arquitectura y académicos elegidos como vocales, que variaron en número⁴ pero no en su finalidad. También desempeñaron un papel relevante los Directores de Matemáticas además de como profesores por su participación en las juntas de examen. Este tema se expone en el siguiente apartado. Por otra parte el quehacer académico se centraba en la participación de los miembros designados para asistir a las juntas ordinarias, particulares o extraordinarias, y ejercer las funciones marcadas por las Reales Ordenes y los Estatutos de la Academia. Así como la relacionada con la docencia en la Academia. Ésta institución fomentaba una particular motivación entre sus discípulos a través de los concursos de premios⁵ y las pensiones en Italia y Francia. Uno de los aspectos más significativos para observar cómo se unen o se separan las ideas teóricas y prácticas de las tipologías arquitectónicas en nuestro país se halla en la Academia. Y como miembros especiales de la citada institución hay que mencionar el papel desempeñado por los pensionados españoles que en sus estancias en Italia y Francia eran una conexión directa con las corrientes artísticas en boga en aquellos centros.

³ GARCÍA MELERO, José Enrique: *Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión...*. "la creación de la Comisión de Arquitectura no se realizó de una forma improvisada. Fue una necesidad urgente; pero meditada racional, progresiva y metódicamente en la Academia. Era la consecuencia lógica de la existencia de un complejo programa, que no afectaba tan sólo a las Bellas Artes, sino a múltiples aspectos políticos, sociales y económicos de la realidad de la España de la época". Pág. 295.

⁴ Archivo de la Real Academia de San Fernando. (A.R.A.S.F.). Libro de Actas de Comisión de Arquitectura 140/3. Junta del 3 de diciembre de 1817. Fol. 126 Por R. O. de 11 de septiembre el Rey había conformado "el parecer del Serenísimo Sr. Infante, Gefe de la Academia y resuelto que la Comisión de Arquitectura se componga de solo siete vocales como al tiempo de su establecimiento, y que los siete individuos condecorados con títulos de directores y tenientes sean vocales natos de ella, no debiendo por tanto entrar en Junta los Académicos de mérito sino cuando por faltar algún vocal se habilite mediante aviso al Académico de mérito mas antiguo".

⁵ Silvia ARBAIZA, Ascensión CIRUELOS, Pilar GARCÍA, Carmen HERAS, Begoña PÉREZ: CATÁLOGO de la Exposición *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Comunidad de Madrid, 1992. Introducción de Delfín RODRÍGUEZ RUIZ "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)" págs. 13-31.

Otra consideración relacionada con la arquitectura en el seno académico tiene algunas connotaciones específicas como la escasa aportación teórica propiamente española y de publicaciones sobre las tipologías arquitectónicas en comparación con la italiana y la francesa. No obstante, la política desarrollada en la Academia introdujo por un lado, algunas de las compilaciones más características a través de sus traducciones, y por otro obras italianas y francesas relacionadas con lo arquitectónico y reseñadas en un índice⁶. El hecho de no participar directamente en el debate europeo a través de publicaciones no indica una falta de teoría ni tampoco de una práctica arquitectónica puesto que los pretendientes a arquitectos debían proyectar una obra "pensada" en su aspecto teórico y práctico, basándose en unas fuentes. Además hay que preguntarse si las traducciones encargadas por la Academia pueden considerarse como aportaciones al propio debate interno.

Por otra parte la cuestión ¿fuente o copia?, en cuanto a los tratados sobre el teatro hay que subrayar la dependencia de cada una de las obras respecto a una anterior⁷. Aquí se quiere apuntar que tampoco se va a profundizar en el tema de la copia porque como se ha expuesto no era patrimonio de los españoles sino una realidad compartida por franceses e italianos a la que se añadía el problema de no citar las fuentes. Cabe plantearse que quizás a nuestros académicos no se les despertó el interés por elaborar unas recopilaciones o comparaciones tipológicas, que por otra parte habían hecho italianos y franceses. La cuestión puede centrarse en los condicionamientos materiales que les obligaban a ser más pragmáticos que teóricos. Ahora bien esto no implicaba una ruptura con la visión planteada por sus coetáneos europeos porque respecto a la tipología teatral la búsqueda de referencias en el exterior les ampliaba sus miras pero no mostraba un único tipo como modelo sino varias opciones.

No obstante, es necesario mencionar la obra *Álbum de proyectos originales de Arquitectura acompañados de lecciones explicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble Arte* del académico valenciano Manuel Fornés y Gurrea, publicada el año 1845 en Madrid. Puede relacionarse con dos hechos: uno concretado en los diseños más cercanos a la teoría, como fueron los premios convocados en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos⁸, y el otro dirigido a realizar una recopilación de las tipologías arquitectónicas como compendio. Sin embargo, en el Teatro para una capital publicado por Manuel Fornés en su Álbum se trasluce una reelaboración inconexa entre la exposición escrita y el diseño, puesto que, ni la explicación de los planos ni el texto perfilan el enlace directo que debía organizarlos⁹.

En resumen esta aproximación al mundo académico está relacionada con el siguiente apartado, pero a su vez plantea otra singular cuestión, pues a pesar de ser un organismo centralizador no se cerró al mantener a través de algunos de sus miembros la relación establecida por aquellos para defender sus derechos. Y dentro de una realidad definida por la legislación en el asunto de las competencias profesionales, ya que planteaba una serie de circunstancias que mostraban las dificultades de aplicarla. De ahí y en su papel de órgano consultivo, a la Academia llegaba una serie de consultas y denuncias que ocuparon a la Comisión de Arquitectura en algunas de sus juntas, como se refleja en sus actas. Y paralelamente fue engrosando muchos de los expedientes. Tal problema resume un hecho si un edificio diseñado o construido por un profesional, que no tuviese el título de arquitecto, no era denunciado difícilmente la Academia podía tener

⁶ A.R.A.S.F. Leg. 72/3. Índice de las obras que posee la Biblioteca de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Año 1828.

⁷ BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: *Memoria del primer proyecto de teatro de Emilio Jover para la ciudad de Alicante: Fuentes teóricas*. En Archivo de Arte Valenciano. Año LXXVI. Valencia, 1995, págs. 154-159.

⁸ BERCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente: *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. De San Carlos. 1768-1846*. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, Valencia, 1981.

⁹ BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: *Arquitectura teatral ideal diseñada por dos valencianos: Manuel y Juan José Fornés*. En Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1997, en prensa.

constancia de tal proyecto. Los arquitectos aprobados por la referida institución, residentes en las provincias, eran los primeros interesados en dar cuenta de tales situaciones. Pues según la normativa vigente en la época les correspondía a ellos formar los proyectos de edificios públicos.

Bases y requisitos para los exámenes de arquitecto en la Academia

Las connotaciones que definen la forma y el contenido de los exámenes de los arquitectos en 1845 obligan por una parte a exponer en primer lugar las bases y factores de tales ejercicios. Entre los que se hallaban también los específicos de un grado superior, el académico de mérito por la arquitectura. Aquellas pruebas fueron propuestas por la Academia y reguladas por Reales Órdenes. La R. O. de 27 de mayo de 1800 prevenía que el arquitecto aspirante a académico debía escribir *"un discurso o disertación sobre algún punto del arte que le señale la Academia"*¹⁰ y una vez aceptado por la mencionada institución debía exponerlo como tema de examen para tal grado. El interés por regular y establecer las bases de los exámenes se concreta también en la sugerencia de la Real Academia al rey Carlos IV para *"agilizar las pruebas previas que debían hacer los pretendientes al título de arquitecto"*¹¹ fue ratificada, un mes después, por Real Orden de 29 de julio de 1801. Posteriormente, el rey Fernando VII renovaba lo dictaminado en las anteriores reales disposiciones con la Real Cédula de 2 de octubre de 1814¹². En la que se hacía saber a todas las instituciones y a sus representantes, que en el párrafo tercero del estatuto treinta y tres de la Academia de San Fernando, se mandaba que ninguna de aquellas pudiese dar atribuciones para ejercer la Arquitectura y que además debían enviar los proyectos para la aprobación académica, según lo ordenado en las R.O de 23 de noviembre de 1777 y 20 de diciembre de 1798.

Por otra parte, la Academia puso en conocimiento de su majestad, el problema de las destrucciones de obras públicas y particulares, a causa de la guerra y la necesidad de su reconstrucción. Pero la falta de profesores aprobados creaba una situación de competencias, denunciada por los profesionales autorizados en las diferentes provincias y también por los representantes de las mismas¹³. Por ello proponía al rey el restablecimiento de las cuatro clases de facultativos que existieron en 1796¹⁴ y que en ese año quedaron reducidos a arquitectos y académicos de mérito. Esta petición fue ratificada por la R. O. de 28 de agosto de 1816¹⁵. Paralelamente su majestad quería que la Academia definiera claramente las competencias de cada una de las categorías para evitar las posibles infracciones.

¹⁰ A.R.A.S.F. Leg. 17-5/1. "Disposiciones de la Acad^a para el examen de las disertaciones de los Académicos arquitectos". Además de lo prevenido por la R.O. la Academia quería fijar quienes debían ocuparse del examen, "y pues que se trata por lo comun de uno que es ya Maestro Arquitecto... parece que debe dar la razon en la misma Junta de examen para la recepción de Mtros Arquitectos, compuesta a saber del Sr. Vice-protector, o Presidente, del Director gral, de los dos Directores y dos Tenientes de Arquitectura, y de los Directores de Matemáticas, con asistencia del Srio de la Acad^a...Para que los examinadores... puedan hacer al examinando preguntas o reparos con el debido conocimiento...se hace forzoso que con alguna anticipación hayan visto el escrito...sea que se pasen copias o que el original corra de mano en mano debe fijarse un término que pueda ser de dos o tres días..." Madrid 3 de abril de 1814.

¹¹ A.R.A.S.F. Leg. 49-10/1

¹² A.R.A.S.F. leg. 17-3/1

¹³ A.R.A.S.F. Libro de Actas de Comisión de Arquitectura 140/3. Junta de 28 de febrero de 1816, fol. 76, junta de 9 de marzo, fol. 76 rev. y junta de 16 de marzo, fol. 77 rev.

¹⁴ A.R.A.S.F. Sin embargo la Academia reconsideró esta división y en la junta de 12 de enero de 1817, la comisión acordó que en la clase de arquitectura se redujese a tres clases: Académicos de mérito, arquitectos y maestros de obras. Libro de Actas de Comisión de Arquitectura 140/3. fol. 108.

¹⁵ A.R.A.S.F. Leg. 17-3/1

Esta institución analizó y formuló una “ordenanza artística”¹⁶ partiendo de la escala superior a la inferior. En el capítulo primero recogió en nueve artículos las atribuciones de los académicos de mérito. Para obtener este grado era necesario ser arquitecto y haber demostrado su profesionalidad con el envío de varias obras a la censura, bien por encargo o como proyectos de su invención, para que ésta pudiese juzgar su perfeccionamiento¹⁷.

Una vez cubiertos tales requisitos el pretendiente solicitaba el examen y si era aceptado, pasaba a la siguiente fase en la que el viceprotector procedía al sorteo introduciendo tres veces la “plegadera” en el libro que recogía los números y temas de las disertaciones. De esos tres asuntos el arquitecto elegía uno que preparaba, escribía y presentaba a la Academia, para que esa institución le señalase el día y la hora para su defensa y examen.

La cuestión de las disertaciones había sido propuesta y estudiada por la junta de Comisión de Arquitectura de 2 de diciembre de 1803 y aprobada por la Academia, tratándose en otras juntas, como la del 27 de mayo de 1806, en la que sus miembros eligieron los temas para formar el legajo correspondiente al que se le añadirían posteriormente otros. El tema se paralizó, debido a las causas apuntadas por el enfrentamiento bélico, hasta el año 1814 y el 8 de diciembre la junta de la Comisión de Arquitectura se reunió para tratar exclusivamente de lo concerniente a las disertaciones. En la sesión del 1 de febrero de 1815 se decidió preparar un 2º libro para la 2ª prueba en la que los arquitectos aspirantes a académicos debían demostrar su dominio del dibujo¹⁸. En conjunto la renovación de los temas continuó siendo debatida¹⁹ en la década siguiente²⁰ tanto los elaborados para las exposiciones de los académicos como para los correspondientes a arquitectos y maestros de obras.

Una vez aprobado, el académico tenía las mismas prerrogativas que los hijosdalgo. Su entrada en esta institución le habilitaba para participar en las juntas públicas y generales con voz y voto y con los mismos derechos si era convocada su presencia en las juntas ordinarias. También podía asistir a las salas de estudios de la Academia y ejercer como profesor cuando fuese requerido para cubrir las posibles ausencias o las vacantes de sus directores o tenientes. En cuanto a las labores profesionales no tenía ninguna limitación y en lo que concernía a los nombramientos para arquitectos mayores tenían la preferencia.

El capítulo segundo de los estatutos se refería a los arquitectos. En el primer artículo se señalaba la correspondencia entre las facultades que este grado concedía y los estudios adoptados por la Academia. Si no era discípulo de este organismo podía presentarse a este título haciendo constar dónde y qué estudios había realizado.

La extraordinaria importancia del tema se configura a partir de una serie bastante amplia de libertades que se le concedían al aspirante. En primer lugar se le acordaba la decisión en la elección de la primera prueba de examen: la de *pensado*, que como su nombre indica la realizaba en su estudio utilizando todos los medios que estimase necesarios tanto para su proyecto escrito como para la formación de los planos correspondientes. También hay que mencionar la posi-

¹⁶ A.R.A.S.F. Leg. 17-3/1. Estatutos. Ordenanza artística.

¹⁷ A.R.A.S.F. Libro de Actas de Comisión de Arquitectura 140/3. Junta de 6 de julio de 1815. fol. 60.

¹⁸ *Ibidem*. Junta de 1º de febrero de 1815. La finalidad era “reunir un completo Estudio de Arquitectura desde los cinco ordenes de Viñola, Templos de Vitruvio del antiguo Desgodez y otros autores, que nadie mejor podrá hacerlo que los que aspiren al grado de Académicos de merito de esta clase”. Fol. 50.

¹⁹ *Ibidem*. Junta de 28 de febrero de 1816, fol. 75 rev. Junta de 9 de marzo, fol. 77. Junta de 16 de marzo, fol. 79 anv. La importancia del asunto se alargó y en la junta de 1º de abril de 1818 se refleja la opinión de la Academia que en junta ordinaria había decidido continuar la ampliación del número de temas para académicos y además que la Comisión preparase asuntos para examen de maestros de obras.

²⁰ A.R.A.S.F. Libro de Actas de Comisión de Arquitectura 141/3. Junta de 7 de julio de 1826 “Presenté los libros de programas que a la suerte se mandan ejecutar a los aspirantes a Mros. Arquitectos y de obras, y se determinó por el Sr. Presidente que para su reconocimiento, se fijasen los jueves de las siguientes semanas hasta su conclusión” fol. 60 rev.

bilidad, que tenía el futuro arquitecto de realizar sus estudios con cierta autonomía al poder presentarse al examen como libre.

Tanto el pretendiente como el discípulo debía presentar el certificado de haber practicado la arquitectura, por lo menos durante dos años, con un académico o un arquitecto. En este contexto cabe señalar el relevante papel desempeñado por estos profesores y particularmente el realizado por los de provincias porque descargaron de tal tarea a los ubicados en la capital.

Los futuros arquitectos estaban obligados a aportar las certificaciones de "su conducta, probidad y honradez", junto a la solicitud y a su obra de pensado. Es decir, los planos de su invención de un edificio de primer orden, en planta, fachada y sección, con la correspondiente memoria facultativa. En la que el aspirante debía exponer los motivos de su elección, el método de construcción, la relación de los materiales, el presupuesto detallado del coste y la posible ubicación si se construyese.

La Comisión de Arquitectura, después de estudiar el expediente mencionado, informaba a la Academia su dictamen. Si era favorable se le sorteaban tres números, correspondientes a los temas del libro de pruebas de repente²¹ acordados en junta ordinaria. Al día siguiente se le comunicaban al pretendiente que elegía uno para realizar la prueba. En la que, sin salir de la Academia, podía consultar los libros de Arquitectura de la Biblioteca. El aspirante disponía de quince horas (de las siete de la mañana a las diez de la noche) para trazar el diseño elegido, en el que debía dibujar los perfiles y marcar las sombras, en tinta china, en la fachada y corte.

El día señalado por la Academia tenía lugar el tercer ejercicio, que se puede calificar de presencial. Una vez reunida la junta de examen estudiaba las pruebas de pensado y de repente y a continuación formulaba al pretendiente las preguntas que consideraba necesarias, sobre la teoría y la práctica arquitectónica. Tras la votación secreta se decidía su aprobación que era ratificada en junta ordinaria por la Academia. Una vez obtenido el título, el arquitecto no tenía ninguna limitación para ejercer su profesión. Únicamente ante un nombramiento tenía la preferencia el académico de mérito, por lo demás tenía las mismas ventajas y los mismos derechos como se reflejan en el artículo 14 de la mencionada ordenanza artística²².

La prueba de pensado puede considerarse como la bisagra que permitía al arquitecto abrir la puerta al ejercicio de su profesión y además lo familiarizaba con el esquema escrito y proyectual, que debería presentar en sus nuevos proyectos a la censura de la Academia. Una característica significativa de la mencionada obra es su estructura definida por la teoría y la práctica. El manuscrito recogía desde la historia de la tipología hasta la definición del proyecto en el que se reflejaban el método constructivo, el estudio de los materiales y el presupuesto económico detallado. Mientras que el autor del discurso académico era mucho más teórico pues no necesitaba adjuntar los planos. Evidentemente tal exposición tenía unas peculiaridades más retóricas, pero a su vez dependía de la particular visión de la tipología y de las connotaciones personales del arquitecto.

El segundo ejercicio que debían realizar los aspirantes al título de arquitecto se concretaba en la llamada prueba de *repente* como su nombre indica debía reflejar el dominio real, que el examinado tenía sobre el dibujo. Además era el puente que le facultaba para poder pasar al examen oral. En el que la junta examinadora, después de estudiar las citadas

²¹ A.R.A.S.F. Leg. 333/3. Libro de temas de la prueba de repente que tenían que hacer los aspirantes para el examen de arquitecto. Acerca del teatro se hallan reseñados los siguientes asuntos: Números 130 y 61 "De un Coliseo Publico para la Corte de Madrid diseñar la planta y corte por ancho donde demuestre la fachada de la embocadura; todo de un tamaño perceptible". Núms. 9 y 70 "La Armadura de un teatro, cuya extensión será un paralelogramo de 65 pies castellanos por 130, demostrando los gruesos de la pared que la deben sostener. Planta, alzado y los cortes que demuestren sus ensamblages". Y Núms. 19 y 80 "La planta y sección por lo ancho de un Coliseo publico, cuya armadura se demuestre también".

²² A.R.A.S.F. Leg. 17-3/1. También se ocupaba de las atribuciones de los maestros de obras y de los aparejadores.

obras, hacía las preguntas consideradas como necesarias para definir la idoneidad del examinado.

Los exámenes para la obtención del título de arquitecto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y especialmente los de pensado, aunque sometidos al rigor de unos logros específicos, son sin duda una de las más interesantes conexiones prospectivas de la historia de nuestra arquitectura decimonónica. Pues vistos globalmente, en los expedientes de aquellos futuros arquitectos se encuentran ejemplos de las distintas tipologías arquitectónicas como Bibliotecas, Cárceles, Casas Consistoriales, Hospitales, Iglesias, Museos, Senado, Teatros, Universidades²³. Y en el Gabinete de Dibujos de la mencionada institución se guardan la muestra perfecta de sus diseños. Además la Academia es el nexo que unifica la continuidad en la proyección de edificios más o menos ideales en contraste con los construidos, que también censuró.

Entre los expedientes de los arquitectos que habían elegido como tema el diseño de un teatro se constata claramente, que muchos de los aspirantes no estudiaban en la Academia se preparaban en sus provincias y además pasaban una etapa de práctica con académicos ya aprobados. Tal enseñanza debía implicar algo más que una tutorización pues suponía para el maestro una especie de examen a través de su discípulo. Por ello hay que considerar como dato de gran interés la importancia creativa de las provincias pues los arquitectos, que se presentaban a examen se habían preparado en ellas y aunque debían desplazarse a Madrid para pasar el examen la cuestión más extraordinaria es el ir y venir de ideas desde los más diversos puntos de nuestro país y como centro recolector de tales aportaciones se hallaba la Academia Las provincias además de centros receptores de académicos eran el eco de sus experiencias y conocimientos por eso se les puede considerar como ventanas abiertas a la práctica arquitectónica.

En realidad la ruptura impuesta por la legislación a partir de 1844 con la creación de la Escuela Especial de Arquitectura²⁴, se asemeja más a un puente que a una falla pues en el periodo que aquí se estudia se pusieron las bases para una enseñanza presencial y reglada por los diferentes planes de estudios en los años 1845, 1848, 1855. Tales esquemas se hallan relacionados con las circunstancias políticas, institucionales y sociales de la época²⁵. Puesto que, como se comentará en el siguiente apartado, la Academia en el año 1841 se planteaba mejorar los estudios en dicho centro antes del establecimiento de la Escuela y de su plan de estudios. Además, en la base de la reforma de 1848 se halla la idea de unificar a los estudiantes de Arquitectura y de Ingeniería en una fase preparatoria común que se separa por decreto a partir del nuevo plan de estudios de 1855. Pero es en el año 1857 cuando la Escuela de Arquitectura *consigue definitivamente la independencia total de la Academia de Bellas Artes, incorporándola a la Universidad para dotarla de*

²³ ASANTAMARIA ALMOLDA, Rosario: *"Bases documentales para el estudio de la teoría arquitectónica (1814-1858) en la Real Academia de San Fernando"*. Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, t. 9, Madrid, UNED, 1996, págs. 219-247.

²⁴ VIDAURRE, Julio: *"Panorama histórico de la Enseñanza de la Arquitectura en España desde 1845 a 1971"*. En *Ideología y Enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*, dirigido por Antonio FERNÁNDEZ ALBA, Jucar ediciones, Madrid, 1975. "La creación de la Escuela de Arquitectura en 1845, tiene más bien el carácter de segregación tutelada por la Academia, que el de un organismo con una orientación específica e independiente. Los criterios didácticos dominantes siguen siendo los formales y de composición... la segregación de la Academia apenas si tiene repercusión en la programación y metodología de la enseñanza, salvo una ligera incorporación de alguna asignatura técnica". Págs. 46-47.

²⁵ *Ibidem*, pág 47-48. La lucha entre arte y técnica "va a protagonizar todas las supuestas reformas de la enseñanza de la arquitectura, a lo largo del siglo XIX, ya que al tomar partido por la arquitectura-arte, los grupos conservadores, y por la arquitectura técnica los elementos burgués-liberales, la lucha adquiere un carácter ideológico... Sólo así se puede explicar la proliferación de planes, ocho en cincuenta años, sin apenas logros pedagógicos." Planes de estudios: 1845, 1848, 1855, 1857, 1868, 1875, 1885 y 1896.

*una base de enseñanza superior*²⁶. Precisamente en aquellas reformas el principio básico era mejorar la enseñanza, pero en el fondo también subyacían los problemas profesionales y de competencias entre arquitectos e ingenieros.

Relaciones y diferencias entre los exámenes del plan “antiguo” y del “moderno”

El período que va de 1844 a 1858 tiene un factor de coherencia relacionado con la condición de proyectos de edificios públicos presentados a la Real Academia de San Fernando por los aspirantes al título de arquitecto como prueba de examen. Sin embargo, tales ejercicios se pueden agrupar en dos modalidades de examen los del plan antiguo y los definidos como modernos. Esta clasificación se establece teniendo como línea de separación la creación de la Escuela de Arquitectura. Concretamente unos proyectos pertenecen a la prueba de pensado, comentada en el apartado anterior, y los otros con la misma finalidad son ejercicios de fin de carrera realizados por discípulos de la citada Escuela. No obstante, entre ellos cabe destacar otro grupo especial, únicamente por basarse en las concesiones otorgadas por la Reina a algunos pretendientes al grado de arquitecto, puesto que se hallaban fuera de los plazos estipulados y recogidos en las Reales Ordenes.

Aquellos años fueron muy interesantes, además de la puesta en marcha de la mencionada Escuela²⁷ como nuevo centro oficial de enseñanza de la Arquitectura, por la serie de circunstancias que motivaron tanto los antecedentes como los posteriores cambios de planes de estudios. Tales antecedentes muestran las relaciones entre diversos factores y la realidad de unos intereses más amplios, que a pesar de las divergencias se promovieron desde la Academia²⁸ haciéndose eco de las carencias respecto a las nuevas carreras como la de los Ingenieros. Se trata de un momento histórico en el que el gobierno determinó como necesarias tales reformas siendo ratificadas por las Reales Ordenes y Reglamentos derivados de cada cambio. Pero una cosa era la reforma decretada y otra la realidad en la que se daban un amplio abanico de matices.

²⁶ Ibidem., pág. 50. Aunque el plan de 1868 establecía que “las enseñanzas preparatorias se podrán cursar en cualquier sitio y que todo Ayuntamiento o Diputación puede crear una Escuela de Arquitectura... sigue sin aparecer por ninguna parte, un programa que aluda a lo que el arquitecto debe saber hacer y a una metodología de su enseñanza... El criterio metodológico empleado en los treinta años que median desde la fundación de la Escuela hasta 1875 es... el adecuado para conseguir que el alumno aprenda un “modelo de actuación”, pero nunca el necesario para dotarle de un criterio para la actuación”. Págs. 51-52.

²⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura Española (1808-1914)*. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XXXV. Espasa Calpe, Madrid, 1993. “4. De la Academia de Bellas Artes a la Escuela de Arquitectura” págs. 45-64. HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España (1770-1900)*. Madrid, Cátedra, 1989. “La Escuela de Arquitectura y la renovación pedagógica”, págs. 168-171.

²⁸ B.R.A.S.F. (Biblioteca de la Real Academia de San Fernando). F-2043. Pensamiento anunciado a la deliberación de la Comisión de Arquitectura. Madrid 13 de abril de 1841, firmado por su secretario el arquitecto José Jesús de Lallave. En primer lugar se formulan tres preguntas: “¿Es ventajosa la educación especial que se de en España al ingeniero militar, civil y de minas?. La del arquitecto civil ¿puede llevarse a ese grado de perfección, y es ventajoso y necesario que se lleve?. ¿Es de absoluta necesidad facilitar al pueblo los conocimientos elementales para estas profesiones y para el ejercicio acertado en las artes mecánicas?”.

La Nueva disposición que “se ha proyectado para la Academia nacional de Nobles Artes de San Fernando al responderse afirmativamente a las tres preguntas anteriores, que por su evidencia son la única introducción necesaria para fundar la referida nueva disposición” recogiendo como objetivos la ampliación y mejora de los estudios para después de aprobarla llevarla a efecto en el curso 1841-42. El proyecto se explica dividido en dos partes: “Instrucción elemental externa de Arquitectos e Instrucción especial interna de Arquitectos” y detalladas cada una de las materias, las correspondientes a la primera fase en tres años y las específicas de la segunda en cinco. Además de exponer los requisitos para los aspirantes, el personal y profesores necesarios se concluye con el deseo de su cumplimiento “de esta u otra semejante mejorada” para conducir “con la evidencia que nos da lo sucedido en otros cuerpos al mayor lustre y honor de la profesión”.

En tal contexto se deben incluir los partidarios de perfeccionar los estudios teniendo como base la lectura particular de una deficiente calidad en la enseñanza de la Arquitectura relacionada con lo que sucedía en las aulas académicas, aunque también existían otras realidades. Algunos de los académicos tenían sus estudios particulares y en provincias muchos de ellos ejercían como maestros de los futuros aspirantes por lo menos en los dos años de práctica exigidos por la Academia. La cuestión que debía plantearse el aspirante, tanto el residente en la capital como el de provincias, era la elección del maestro más adecuado y lógicamente éste estaba relacionado con dicho centro. Por otra parte, la apertura de un nuevo centro podía abrir nuevas perspectivas a los arquitectos ya aprobados pero que no pertenecían al seno académico.

Sin embargo, tal hecho derivó en una mayor centralización de los estudios de la Arquitectura en un único centro nacional. Con esta medida sí se rompió con el sistema académico anterior a 1845, puesto que las Reales Academias de San Carlos de Valencia y de San Luis de Zaragoza perdieron la capacidad para conceder el título de arquitecto. Aquella cierta pluralidad desapareció y además obligó a los residentes en provincias a desplazarse y residir en la capital para realizar sus estudios. En síntesis si se compara las normas de los nuevos estudios con respecto al plan antiguo hay que mencionar la desaparición del examen libre y la obligada asistencia a las clases impartidas por los profesores de la Escuela Especial de Arquitectura.

Un documento de indudable interés porque recoge algunos de los problemas de tales cambios es el acta de la Comisión de Arquitectura del día 13 de enero de 1846 en la que se estudió la exposición firmada el 24 de diciembre de 1845 por los “alumnos que se dicen autorizados por sus compañeros del 4^ñ, 3^ñ, 2^ñ y 1^{er} año de la Escuela” y la determinación tomada por la Reina en la Real Orden de 29 de diciembre de 1845 disponiendo se suspendieran los ejercicios para las admisiones al título de arquitecto y que la Academia le informase sobre el asunto mencionado.

La citada exposición causó el mayor desagrado a los académicos no solamente por el contexto sino también por haberla enviado a los periódicos en vez de dirigirla a los profesores y al director de la citada Escuela o a la Academia de la que dicha institución dependía. Entendiendo se trataba de una “insubordinación altamente reprehensible” porque faltaba a la verdad. En ese contexto se hallaba la afirmación vertida en el memorial de los alumnos de haber suspendido los ejercicios de acceso al título de arquitecto del plan antiguo para conseguir una mejor preparación y un futuro con la creación de la Escuela. Lo cierto era en opinión de la junta, que ninguno de los matriculados podía considerarse capacitado para hacer los ejercicios del plan antiguo.

El acta también se refería al Decreto de 25 de septiembre de 1844 que disponía la creación de la Escuela Especial de Arquitectura y mandaba acabar con el anterior procedimiento de exámenes pero se aplazaba hasta el comienzo del nuevo sistema de estudios en octubre de 1845. No obstante, hacía notar las circunstancias acaecidas en tal periodo pues la situación estuvo marcada por las numerosas instancias remitidas de todos los lugares del país solicitando acceder al título de arquitecto. A la demanda se unió el problema de tener que ocuparse la Academia de los exámenes de acceso a la Escuela en septiembre octubre y parte de noviembre por ello tales peticiones se iban situando fuera del plazo estipulado.

Los suscriptores de la exposición lógicamente no veían con buenos ojos la fácil en su opinión obtención del título en el plan de estudios antiguo y además los comentarios vertidos sobre los aspirantes, que tenían incoado el expediente para pasar los ejercicios y probar la “suficiencia e idoneidad” fueron tomados como una ofensa a la Academia y a sus miembros. Es realmente reveladora la contestación a tal agravio remontándose a la R. O de 29 de julio de 1801 que establecía los ejercicios de examen de arquitecto en ella *“se determina todos y cada uno de los conocimientos suficientes e idoneidad de que puedan hallarse adornados los discípulos de la nueva Escuela al término de su carrera, con la notable diferencia de que a estos se les facilita la enseñanza respectiva a cada una de sus clases, mientras a los Profesores que hasta el día se han recibido se les exigía conocimientos que no se les enseñaban y tenían que adquirir particularmente, lo que en cierto modo envolvía hasta un principio de injusticia que mas de una vez se ha reclama-*

do por la Comisión y junta de exámenes”²⁹. La petición, que resume el deseo de la Comisión se concreta en el cumplimiento de las disposiciones reales: no admitir al grado de arquitecto a quien no curse la carrera en la Escuela de Arquitectura³⁰. Sin embargo, tal aspiración no sería una total realidad por las gracias concedidas por la Reina a algunos de los aspirantes a aquel título.

El establecimiento de la mencionada Escuela de Arquitectura provocó también reformas en la organización de la Academia recogidas en unos nuevos Estatutos decretados por S. M. el 1º de abril de 1846³¹. Entre los que cabe destacar el concerniente a la desaparición de la Comisión de Arquitectura, su secretario Juan Miguel de Inclán Valdés pasó a desempeñar el cargo de director de la Escuela, aunque la nueva junta retomó las funciones de aquella a partir de entonces se denominó Sección. La primera sesión tuvo lugar el día 23 del citado mes y año siendo nombrado secretario de la misma Eugenio de la Cámara.

Otra de las exposiciones de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura planteada aunque en otros términos pero igualmente clarificadora de las inquietudes y relaciones de aquellos con los profesores y los reglamentos en la carrera de Arquitectura fueron estudiados por la Academia. La primera crítica de la junta de la Sección de Arquitectura partía de la “sorpresa” pues entendía que no era al gobierno de S.M. a quien debían dirigirse los alumnos sino a través de sus “jefes” como establece la R.O. de 23 de marzo de 1846 y aquellos no podían alegar desconocimiento porque había sido leída en cada una de las clases. En consecuencia la junta quería señalar la “extrañeza” de tal hecho pues sugería que en alguna ocasión no habían sido atendidos por la Escuela o por la Academia.

Respecto a la primera petición de no hacer exámenes finales lo que querían conseguir los alumnos era, que la propuesta de la junta de profesores aprobada por la Academia y dirigida al gobierno no fuese ratificada por la Reina y que se les eximiese de los obligados dos años de práctica exigidos por el Reglamento de la Escuela para ejercer la Arquitectura. Sus argumentos³² claramente criticados por la Sección como fútiles, ya que ellos sí creían estar capacitados para presentarse a los exámenes del plan antiguo habrían tenido el título varios años antes. Tampoco aceptaba como razón la relacionada con la alegación anterior y referida a que después del examen algunos de ellos habían accedido al 3º y 4º año lo que probaba sus conocimientos. La lectura de la junta se resumía en la justicia del consejo examinador que valoró sus anteriores estudios y por ello no entendía sus quejas.

En cuanto a la valoración de los exámenes de acceso a la Escuela considerados por los alumnos como más difíciles que los de arquitecto del plan antiguo lo único que los académicos querían subrayar es que los de la Escuela eran teóricos mientras que los otros conjugaban tanto la teoría como la práctica constructiva y la composición arquitectónica. Por tal razón no se les podía eximir de cumplir los dos años de práctica puesto que la junta de profesores había sido consecuente con los alumnos aunque no les reconoció los conocimientos prácticos que aquellos “aseguran poseer”. Y también se puntualizaba que la “exigencia” del citado periodo de práctica se hallaba recogido en el artículo 77 del Reglamento de la Escuela “al cual se sometieron cuando

²⁹ A.R.A.S.F. Libro de Actas de Comisión de Arquitectura 143/3. Junta de 13 de enero de 1846. Fol. 177rev. 178.

³⁰ Ibidem. “Esta petición aparece sobradamente redundante porque claro es que una vez establecida la Escuela y el examen respectivo en cada una de sus clases con el general que por final se adopte; al tenor de su reglamento, y no de otro modo, se habían de autorizar y expedir los títulos de Profesores”.

³¹ B.R.A.S.F. C-743. Estatutos de la Real Academia Nacional de San Fernando decretados por S. M. en 1º de abril de 1846.

³² A.R.A.S.F. Actas Sección de Arquitectura. Libro 144/3. Fol. 97. “ y para apoyar su pretension principiar suponiendo que cuando se instaló la Escuela de Arquitectura se hallaban ya adornados de todos los conocimientos teóricos y prácticos que conforme al antiguo plan se exigía para obtener el título de Arquitecto y no alegan otras razones en apoyo de su asercion si no que varios de sus compañeros, sin mejor preparación ni otros estudios que los que ellos tenían solicitaron su admision a ejercicios dentro del plazo concedido por S.M. y obtuvieron su título, hallandose actualmente ejerciendo la Arquitectura.”

solicitaron su admisión". Después de rebatir lo expuesto por los discípulos de la Escuela la junta de la Sección de Arquitectura manifestaba que entraba dentro de lo irregular el hecho de dispensar la misma concesión a catorce alumnos porque podía afirmar que la situación era distinta para cada uno de ellos y además no tenían el mismo nivel de conocimientos por lo tanto no hallaba razones para otorgarles lo que pedían.

Al Reglamento de la Escuela Especial de Arquitectura se añadió el aprobado por Isabel II el 17 de mayo de 1848 correspondiente a la regulación de los ejercicios que debían practicar los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura para obtener el título de arquitecto. El Artículo 1^o determinaba que solo podían optar al citado grado los alumnos aprobados de 5^o de la carrera acreditando además por medio de la certificación de dos años de práctica³³ firmada por arquitecto aprobado. En el nuevo sistema de estudios también se consideró el tema de los ejercicios de oposición abiertos a los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura para obtener pensiones en el extranjero³⁴.

El tipo de examen de los discípulos de la mencionada institución no establece más que pequeñas diferencias respecto del realizado por los pretendientes al título del plan antiguo. Aunque sí respecto al orden pues el ejercicio correspondiente a la obra de *repente* correspondía en el sistema moderno al *croquis* que era guardado hasta el día del examen dos meses después en que se comparaba con la obra realizada durante tal periodo compuesta de los planos en limpio, la memoria facultativa y el estudio de la mecánica de los materiales y el presupuesto. Si la junta la hallaba conforme, se hacía entrar al examinado y se le hacían las observaciones o las preguntas a las que debía responder. Una vez finalizada el ejercicio se procedía a la votación. Y si era favorable se le concedía el título de arquitecto.

Por otra parte, el estudio del tema correspondiente a los expedientes de arquitectos, que se presentaron para su examen fuera de los plazos estipulados por las Reales Ordenes, deben tener su apartado pues cada uno de los aspirantes, además de la solicitud de tales pruebas, exponía las particulares circunstancias de su petición. Por lo general este grupo seguía el procedimiento del examen libre, realizado en la Academia y que se ha expuesto en el segundo apartado, aunque admitidos por orden de la Reina, tal circunstancia permite calificarlos de especiales.

En síntesis los proyectos de fin de carrera comparten con los "especiales" y los del plan antiguo unas mismas connotaciones relacionadas con la idea de ser formados para un examen. Las particularidades insertas en los segundos dependen de la concesión de su Majestad la Reina para acceder al examen. La contribución de todos aquellos proyectos al estudio de la arquitectura es, además de un hecho de extraordinario interés, una fuente documental tan importante, que no se puede olvidar ni tampoco aislar dentro del estudio de la Arquitectura en la Academia. Ya que faltaría un eslabón si los deshechamos por su connotación de proyectos no realizados, pues forman un conjunto de tipologías arquitectónicas en su vertiente teórica y práctica. Tales expedientes tenían que pasar la censura académica igual que las obras públicas pensadas para ser construidas en las diversas ciudades españolas.

³³ B.R.A.S.F. F-4777. Reglamento aprobado por S. M. en 17 de mayo de 1848 de los ejercicios que deben practicar los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura para obtener el título de arquitecto. Artículo 2^o "Se entiende por práctica de la profesion el replanteo, medicion y levantamiento de planos de los edificios así públicos como particulares; las trazas y memorias de la cantería, carpintería y herrería; la asistencia inmediata y diaria con encargo especial a las construcciones de cualquier género; los cálculos de tasaciones y formacion de presupuestos; la asistencia a incendios y declaraciones judiciales y amistosas; reconocimientos sobre cualquier accidente de las construcciones; la formacion de pliegos y condiciones para la ejecucion de las obras, contratas de materiales, etc."

³⁴ A.R.A.S.F. Libro de Actas de la Sección de Arquitectura 144/3. Fol. 100-101.

MESA III

LOS NUEVOS MATERIALES:
NUEVAS TIPOLOGÍAS, NUEVA ORNAMENTACIÓN

LOS NUEVOS MATERIALES: NUEVAS TIPOLOGIAS, NUEVA ORNAMENTACION

Javier Hernando Carrasco
Universidad de León

Aún ateniéndome al enunciado que se me ha propuesto, en el que se enfatiza el carácter novedoso que supuestamente afectaría a la producción arquitectónica derivada de la extensión de los nuevos materiales constructivos, que en el siglo XIX es fundamental, casi exclusivamente, el hierro, abordaré esta problemática desde una perspectiva algo más abierta, pues creo que lo que la historiografía ha codificado bajo la expresión arquitectura de hierro debe contemplarse en el marco global de la producción arquitectónica del periodo, o dicho de otra manera, debe contemplarse en el ámbito de su relación dialéctica con la arquitectura tradicional; una dialéctica que aún siendo evidentemente formal: arquitectura clasicista frente a arquitectura de hierro, es sobre todo conceptual y encarna en el siglo XIX una confrontación que en mayor o menor medida se había venido suscitando desde el siglo XVI, es decir, desde el inicio del mundo moderno, pero que se había intensificado en la segunda mitad del siglo XVIII con la Ilustración, fase de reafirmación y triunfo de la modernidad. La confrontación a que me refiero no es otra que arquitectura clasicista frente a arquitectura anticlasicista.

En efecto, la constitución en el Renacimiento de un modelo: el clasicista, convertido de inmediato en oficial, y por tanto en ortodoxo, llevó a algunos autores, a subvertirlo desde el principio. Podría resumirse dicha posición en una permanente “amenaza” a los órdenes tal como ha estudiado Juan Antonio Ramírez –el orden salomónico oblicuo por ejemplo– o Sandro Benedetti, quien ya observa en la arquitectura del Cinquecento importantes obras “fuori del classicismo”. En los inicios de la contemporaneidad estas posturas contrapuestas que hasta aquel momento habían tenido lugar siempre en el interior del clasicismo, es decir que incluso las concepciones anticlasicistas continuaban siendo clasicistas –la *Querelle* francesa es un caso emblemático de ello: clasicismo antiguo frente a clasicismo moderno– van a superar ese límite, erigiéndose en abierta ruptura, en negación del clasicismo mismo. En un principio dicha ruptura afectará al proyecto y a las formas; sin embargo, cuando el hierro irrumpa en la arquitectura como una material insoslayable, determinadas obras, ligadas a tipologías específicas, se situarán en aquel territorio de la renovación, o sea del anticlasicismo. Veámoslo.

El siglo XIX recibe pues la herencia de esa bifurcación que es en primer lugar una bifurcación teórica: Arquitectura clasicista (enunciada y sostenida por las Academias de Bellas Artes, por el *establishment* arquitectónico y artístico), que representa la continuidad, frente a la Arquitectura anticlasicista (con vocación rupturista), definida por escasos arquitectos pero regalada siempre a tipologías muy particulares.

El término clasicismo debe entenderse en un doble sentido: proyectual y formal. Lo primero se manifiesta en la persistencia de valores como simetría, jerarquía, unidad, orden, repetición; lo segundo en la importancia de la decoración: recuperación del ornato de los estilos del pasado, preponderancia de la belleza frente a la función, importancia del estilo. La posición anticlasicista se evidencia sobre todo en el orden proyectual, en la búsqueda de nuevas composiciones, en la potenciación de la autonomía de las partes, en el empleo de la asimetría hasta llegar a la planta libre, etcétera. Pero también en la tendencia hacia la identificación de la arquitectura (composición, definición interior de espacios, cierre exterior) con la construcción (estructura) y en

la identificación de la belleza con la funcionalidad. Esto implica una superación del estilo, así como la asunción de las nuevas tecnologías: hierro, acero, hormigón armado... Y es aquí donde la arquitectura se vincula con la ingeniería. La arquitectura clasicista se encarna a lo largo del siglo XIX en objetos de apariencia exterior y composición tradicionales; su principal preocupación queda centrada en el estilo, reflejo de una concepción artística de la misma cuyo objetivo central es por tanto la persecución de la belleza de acuerdo con la teoría oficial académica vigente. La arquitectura anticlasicista por el contrario abrazará los nuevos materiales como una manera idónea de alcanzar sus objetivos de funcionalismo y de autonomía en relación a las artes plásticas. Se identifica pues con la tecnología, lo que a su vez implica una deriva hacia la ingeniería. Esto provoca una escisión doble en el territorio de la construcción. Por una parte conceptual al identificarse a la arquitectura con el estilo y la tecnología con la ingeniería; una escisión que sólo comenzará a corregirse a finales de siglo mediante la convergencia, la conciliación de ambas disciplinas. Por otra, una escisión profesional entre arquitectos e ingenieros que tendrá a la postre el mismo resultado: la colaboración entre ambos.

Por consiguiente la arquitectura de hierro es sólo una parte –si bien fundamental– de una de esas dos posiciones encontradas que venían operando desde hacía siglos y que se acentúan en el siglo XIX: tradición y renovación. Se trata de dos opciones teóricas más que de dos modelos estilísticos; modelos que, por otra parte, serán compartidos en muchas ocasiones (neorrománico, neogótico, neorrenacimiento...), constituyendo tales referencias estilísticas el verdadero elemento común de la arquitectura del siglo XIX, si exceptuamos las versiones tecnológicas más puras, ligadas precisamente al hierro y ciertas propuestas con vocación antihistoricista, ejecutadas con materiales tradicionales, sobre todo con ladrillo. Esto quiere decir que el empleo de un determinado material no es necesariamente índice de tradicionalismo o renovación, sino que será el uso que del mismo se haga el que marcará su decantación hacia uno u otro lado. Algunos ejemplos ilustrativos de ese recorrido que desde el siglo XVIII alcanza nuestro siglo podrían ser, del clasicismo el Palazzo Belgioioso de Milán (Giuseppe Piermarini, 1776), la neorrománica iglesia del Convento de las Reparadoras de Madrid (Juan Bautista Lázaro y Joaquín María Fernández, 1897), el neorrenacentista Banco Hispano Americano de Madrid (Eduardo Adaro y José López Salaberry, 1902) o el University Club de Nueva York (Mckim, Mead & White, 1899). Propuestas anticlasicistas serían por el contrario los edificios palladianos británicos del siglo s. XVIII, por ejemplo la iglesia de St. Martin in the Fields de Londres (James Gibbs, 1721), las casas aisladas británicas y norteamericanas de la segunda mitad del XIX, como el Arisaig en Inverness –shire (Philip Webb, 1863), buena parte de la arquitectura de hierro– la torre de la Exposición parisina de 1889 de Gustav Eiffel o algunos edificios modernistas como la Maison du Peuple de Bruselas (Victor Horta, 1896).

Del mismo modo que la arquitectura realizada con los nuevos materiales –hierro– debe insertarse en esa dialéctica-renovación, las obras más puras de esta novedosa versión arquitectónica, o sea, las más abiertamente tecnológicas, provocaron una escisión entre los arquitectos y los ingenieros a la que se ha referido el Dr. Bonet Correa en otra de las ponencias de este Curso. El ingeniero alcanza un estatuto nuevo en la sociedad contemporánea como consecuencia de su adscripción a la producción de todos aquellos elementos ligados a las infraestructuras que, como fruto del desarrollo tecnológico y económico, se venían propiciando desde finales del siglo XVIII. Esto le convierte en un nuevo profesional asociado al progreso, dejando de forma paralela al arquitecto como profesional ligado a la tradición. A partir de entonces el ingeniero será el encargado de llevar a cabo todos aquellos objetos pertenecientes a las infraestructuras: desde las redes viarias hasta las presas de abastecimiento de agua, desde los canales hasta los puentes. Es decir, de forma implícita se produciría una redefinición de los objetos constructivos, ubicándolos en el territorio de la ingeniería o de la arquitectura, y por tanto en la competencia de ingenieros y arquitectos respectivamente. Dicha escisión conducirá a otra, la profesional, que producirá enfrentamientos en razón de que determinadas tipologías, como las fábricas que serán consideradas por

ambos como elementos propios de sus respectivas disciplinas. Producirán en segundo término una escisión conceptual, ya que mientras los ingenieros quedan asociados al progreso técnico y al racionalismo constructivo, los arquitectos se reclamarán portadores de una concepción artística de sus objetos. Así los ingenieros renunciarán directamente a otorgar la mínima condición estética a sus diseños, mientras que los arquitectos se volverán precisamente en ese aspecto. Esto aún siendo importante, no fue lo decisivo en la evolución de la arquitectura del XIX y menos aún en la de la ingeniería. El problema radicó en que la arquitectura, contradiciendo los enunciados de sus teóricos y proyectistas, penetró en el terreno de la ingeniería al hacer uso cada vez de forma más intensa de los nuevos materiales que pertenecían en principio al dominio de aquélla, ya que evidenciaban una mayor eficacia que los tradicionales. La persistencia, sin embargo, en el ámbito de lo arquitectónico de esas ideas obsoletas que rechazaban la tecnología lastró el avance de la arquitectura hacia la modernidad. La obsesión por el estilo que naturalmente se manifestaba en el ornamento se constituyó en la base del debate arquitectónico y al mismo tiempo en la esneña teórica que se esgrimía frente a los ingenieros. Ese formalismo decorativista vacuo sería rechazado y criticado con dureza por los arquitectos de comienzos de nuestro siglo, aquéllos que rompieron de forma definitiva con la doctrina ecléctica decimonónica. Uno de ellos sería Adolf Loos quien en su conocido texto *Ornamento y delito* ponía en evidencia la incongruencia de esa arquitectura: “La segunda mitad del siglo XIX, decía, estaba saturada del grito de los incultos: ¡Carecemos de estilo arquitectónico! ¡Cuán falso e incorrecto! Precisamente esta época tenía un estilo más vigorosamente acentuado y definido que el de otras épocas anteriores; era un cambio que en la historia de la cultura no tenía precedentes. Pero como los falsos profetas sólo podrían reconocer un producto por sus distintos ornamentos, el ornamento pasó a ser para ellos un fetiche y realizaron una suplantación dándole el nombre de estilo. Ya teníamos un verdadero estilo, lo que nos faltaba era un verdadero ornamento”. En la misma línea Hendrik Petrus Berlage señalaba como “se perdió toda idea de arte en la construcción, porque se creía que la idea se expresaba sólo a través de la forma exterior y que la esencia de la arquitectura dependía únicamente de la forma, y por tanto, del conocimiento exterior de los estilos”.

Los nuevos materiales irán penetrando en la arquitectura de forma progresiva. El hierro será en este sentido el verdadero protagonista de las construcciones decimonónicas. El hierro había sido utilizado en mayor o menor medida desde siempre en partes específicas de la construcción; por ejemplo constituyendo tirantes, herrajes o grapas que unían los sillares. Su complicada producción no había permitido un uso más intenso del mismo y además su propia naturaleza generaba problemas a largo plazo, en especial la oxidación, lo que provocaba el aumento del volumen y la rotura de los materiales donde se empotraba o apoyaba. Leonardo había sentenciado al respecto: “el arco con cuerda (atirantado) poco dura”.

Sin embargo desde mediados del siglo XVIII la sustitución del carbón vegetal por el mineral permitió la obtención de hierro fundido o colado en grandes cantidades. En la fundición se elimina el exceso de carbono del mineral de hierro. El resultado es un material duro, inflexible y resistente a la comprensión, lo que le hacía muy apropiado para la construcción de máquinas, de raíles –en el momento en que surge el ferrocarril– y en seguida para la aplicación a la arquitectura. Durante el siglo XIX la tecnología del hierro no dejó de avanzar. Así el hierro forjado adquirió una importancia decisiva cuando a mediados de siglo se inventó un laminador universal que permitiría desde entonces la obtención de vigas de grandes dimensiones. Además la eliminación cada vez más intensa, porcentualmente considerada, del carbono del mineral de hierro produjo el acero, un material que sustituirá al hierro fundido y forjado y que une a su gran resistencia una enorme elasticidad.

La principal ventaja del hierro se centra en la combinación de su buen trabajo a tracción, lo que favorecía por ejemplo el uso de grandes vigas, con el excelente trabajo a comprensión, lo que le permite concentrar las cargas en puntos concretos y de ese modo liberar a los muros del trabajo portante. Las cargas descendentes se concentran en puntos que precisan una sección muy

inferior a la de un soporte de piedra. De este modo los pilares y columnas fueron los primeros elementos en los que el hierro sustituyó a la piedra y a la madera, especialmente en las fábricas de pisos de las industrias textiles británicas. Su presencia se observa desde 1780. Asimismo comienzan a introducirse como soportes horizontales en el interior de arcos y bóvedas. El avance decisivo tendría lugar con la invención del laminado que se concretará en las vigas en doble I –los primeros perfiles datan de 1776– ya que posibilitará la producción de forjados metálicos. Por consiguiente las dos aplicaciones básicas del hierro en la construcción fueron las vigas y los pilares. El siguiente paso consistió en el empleo del hierro como material exclusivo de la estructura completa del edificio, mediante la combinación de ambos elementos. Surgieron algunos problemas, en especial los derivados de su articulación, realizados bien a través de empotramiento, bien por medio de simples encuentros. En 1801 la Fábrica de hilaturas de algodón Philip & Lee en Salford (Manchester) de seis plantas de 42 x 16,20 metros estaba constituida por vigas metálicas sujetas con tirantes y atornilladas, más forjados de ladrillo sobre viguetas metálicas. Más tarde, desde mediados de siglo, James Bogardus explota la estructura exenta sin paredes en los numerosos edificios comerciales que levante en Nueva York, posibilitando el crecimiento de las edificaciones en altura, algo que sólo tres décadas después llevarán a cabo arquitectos como Sullivan, Richardson o Le Baron Jenney, iniciando la era de los rascacielos.

Los arquitectos permanecerán casi siempre ajenos a la problemática que los nuevos avances tecnológicos plantea, de tal manera que los autores de las edificaciones que hacen un uso extensivo del hierro serán con algunas excepciones –Henri Labrouste por ejemplo– ingenieros. Sin embargo, contradiciendo sus discursos, cada vez serán más los arquitectos que emplearán elementos metálicos en sus obras (ocultándolos o metamorfoseándolos de formas tradicionales) y trabajarán en colaboración con los ingenieros en determinadas tipologías como las estaciones de ferrocarril; algo que anuncia la posterior convergencia, la reconciliación entre arquitectura y tecnología. Con todo insistirán en el rechazo de la obra metálica pura, haciendo permanentes proclamas que en muchas ocasiones tienen un tono apocalíptico, como la que Juan de Dios de Rada y Delgado hiciera en su conocido discurso de entrada en la Academia de San Fernando en 1882: “Un escritor francés dijo hace tiempo, parangonando con una de las más poéticas catedrales de Francia el libro impreso, debido al admirable descubrimiento de Guttenberg: “Esto matará a aquello”. Quisiera Dios que el afán de lo práctico y de lo útil, haciendo olvidar la noción de lo bello, no haga también algún día recordando las grandes obras maestras de la arquitectura ante los palacios de hierro y de cristal: “Esto matará a aquello”.

No obstante con el discurrir de siglo tanto en la práctica como en los discursos teóricos se va apreciando una asunción arquitectónica de lo tecnológico. Así por ejemplo José Doménech incita, en el marco del Congreso Nacional de Arquitectos, a una apropiación del hierro, integrándole como un material más al servicio de unas formas preocupadas por los valores formales y estéticos, en oposición al desinterés que, según él, los ingenieros han mostrado siempre en sus proyectos. Sólo entonces será cuando “se formará la verdadera arquitectura del hierro” afirma. Tanto en el rascacielos como en las nuevas tipologías o en las tipologías renovadas, fruto en ambos casos de las nuevas necesidades de la sociedad industrial, los nuevos materiales irán siendo absorbidos con naturalidad por la arquitectura, de tal manera que ya a finales del siglo podemos hablar de una normalización en lo que respecta a su uso y de una conciliación con la tecnología. Tras algunas décadas –las dos primeras de nuestro siglo– de un cierto retorno nostálgico a la arquitectura historicista precedente, el racionalismo certificará de modo definitivo la asunción tecnológica de la arquitectura.

Por lo que respecta a las tipologías debe diferenciarse entre aquéllas en las que el hierro es el elemento constitutivo exclusivo o plenamente mayoritario y aquellas otras en las que comparte protagonismo con la obra de fábrica. La expresión *arquitectura del hierro*, tan generalizada, se refiere sobre todo a la primera de ellas, ya que describe no solamente su componente material dominante sino también su apariencia formal: un artefacto tecnológico donde la estruc-

tura y la forma se identifican. El hierro fue aplicado de modo preferente a aquellas tipologías preexistentes en las que su empleo manifestaba una incontestable eficacia, muy superior por supuesto a la tradicional obra de fábrica. Por ejemplo en el trazado de arcos de grandes luces o en las estructuras adinteladas. Los puentes, sometidos desde la Antigüedad a una tecnología que se había manifestado incapaz de limitar el grosor de los pilares –sólo a finales del siglo XVIII los ingenieros franceses lograron significativos avances en este aspecto– fueron los primeros en confirmar las potencialidades de este material, constituyendo además, junto a otras tipologías novedosas como los pabellones de exposiciones, el soporte para la permanente experimentación de sistemas constructivos. Los británicos fueron también pioneros en la aplicación del hierro a este tipología, desde que en 1775 el hierro fundido sirvió para construir el de Coalbrookdale con un solo arco. El reto permanente se centrará en la consecución de luces cada vez más vastas, algo que alcanzarán sus máximas cotas mediante la técnica del puente colgante, antecesores de los puentes atrirantados de nuestros días. Los resultados fueron enseguida espectaculares: Puente colgante de Clifton, Bristol, de A.I.K. Brunel (1837), aunque sería durante el último tercio del siglo cuando se superaron retos verdaderamente sorprendentes gracias al talento de autores como John A. Roebling: Puente de Brooklyn en Nueva York. Asimismo el viaducto, ligado al nacimiento integral del hierro. El sistema industrial de prefabricación y ensamblamiento de las piezas *in situ* permitió extender por toda Europa este tipo de obras, mediante el traslado al lugar de montaje de los elementos constitutivos desde los lugares dotados de industrias siderúrgicas: Gran Bretaña, Bélgica y Francia principalmente.

Junto a los puentes y viaductos, los invernaderos y los palacios de exposiciones –estos últimos son realidad una derivación de los primeros– constituyeron las otras tipologías sobre las que se desarrollaron los permanentes avances tecnológicos. Desde el mítico Cristal Palace que John Paxton levantara en Londres en 1851 para acoger la primera Exposición Universal, hasta la portentosa Galería de Máquina de la Exposición Universal parisina de 1889, los sucesivos prototipos explorados en estos inmensos recintos pasaban de inmediato a integrarse en el resto de los distintos tipos arquitectónicos insertos en la ciudad decimonónica: estaciones de ferrocarril, mercados, galerías cubiertas. Las primeras constituyen una de las novedades tipológicas fundamentales de esta arquitectura, además de emblematicar como pocas construcciones del espíritu de la época. Construidas inicialmente de madera, desde mediados de siglo se generalizó su levantamiento en hierro. La cubierta de andenes es su parte más característica y donde la expresión tecnológica alcanza su máxima expresión. Pero la estación debe contemplarse con el edificio de viajeros que a su evidente sentido funcional une otro representacional; el de la compañía propietaria de la misma en primer lugar y el de la ciudad en la que se ubica en segundo término. De este modo en la estación tecnológica (en el andén) y la construcción tradicional (en el edificio de viajeros). Acoplamiento que no fusión, pues en ésta como en ninguna otra tipología del periodo, una y otra parte conviven sin distorsionar sus respectivos caracteres con elementos de la otra. Y aunque situados en el interior de los andenes el poder de expresión de lo tecnológico es inapelable, desde el exterior del conjunto la imagen tradicional de la arquitectura se impone, no sólo por la generalmente considerable presencia –léase escala– del o de los edificios de viajeros, sino también porque la propia armadura del ángen suele presentar una imagen tradicional por mor de la transformación de los pilares, vigas y cerchas en formas historicistas. Sólo en algunos casos –la estación madrileña de Delicias por ejemplo– la dialéctica entre hierro y otra de fábrica, entre formas puras e historicistas, se decantan por las primeras al dominar en términos cuantitativos el hierro, además de presentarse sin apenas retórica ornamental. En otros casos se recurre directamente al enmascaramiento del cierre de andén mediante grandes fachadas que ocultan aquella parte “poco estética” según el pensamiento dominante en la época.

La tipología del mercado puede considerarse como una novedad del siglo XIX, ya que aunque edificios comunes con disposición de puestos para la venta han existido desde la Antigüedad sólo en aquel momento comenzará a generalizarse su uso. Dado que este tipo precisaba

de una edificación de escasa altura y espacio dilatado en planta, las columnas jugarán un papel fundamental en su diseño. Se adaptarán bien a los espacios disponibles, lo que implicará una enorme diversidad de plantas, desde las longitudinales hasta las centrales, o las plenamente irregulares. La gran disponibilidad de huecos favorecería un desarrollo óptimo de las condiciones higiénicas, algo de lo que habían carecido hasta entonces los mercados. Las cubiertas dejaban pasar generosamente la luz, los esqueletos de hierro permitían asimismo la ventilación mediante el uso de vidrio o madera, con mucha frecuencia dispuestas en lamas. La estructura de hierro se imponía por tanto en esta tipología. Finalmente en las galerías comerciales el hierro configura las cubiertas que se convertían en continuada claraboya, mientras por debajo del arranque de aquéllas dominaba la obra de fábrica historicista. El hierro encontrará igualmente lugar de expansión en el mobiliario urbano que la ciudad burguesa demandará: farolas, kioscos comerciales o de música, bancos, etcétera o incluso en algunos elementos de mayor envergadura como los elevadores.

Como ya apuntara Pierre Francastel en su trabajo *Arte y técnica*, la sustitución de la piedra por el hierro no implicó en un comienzo modificaciones intensas en la concepción del edificio al estar sus proyectistas imbuidos de los conceptos tradicionales. Por otra parte el posicionamiento de los arquitectos al que me refería más arriba que consideraba indigna una arquitectura realizada con este “innoble” material, condujo a su enmascaramiento, ocultándolo siempre que era posible o disimulando su verdadera naturaleza material por medio de la historización de cada uno de sus componentes: el pie derecho en columna de alguno de los órdenes clásicos, los perfiles de las cubiertas con apoyos decorativos; incluso reproduciendo trazas de la arquitectura histórica: la cubierta de paños que configura un crucero por ejemplo. Por lo tanto la persistencia de la tradición alcanza de lleno a estas tipologías asociadas al nuevo material. Pero sobre todo dicha persistencia se manifiesta en el ornamento, naturalmente ligado siempre a los estilos históricos. En realidad con ellos seguían el cauce definido por el pensamiento historicista del siglo que casi nadie logró soslayar y eso a pesar de que el hierro, por su propia naturaleza, favorecía el desembarazo del ornamento.

La ornamentación fue asumida por tanto con rapidez por la nueva arquitectura; una ornamentación que no se distanciaba un ápice de la aplicada al resto de las edificaciones. La producción de este ornamento arquitectónico debe situarse en el marco de la estética industrial o si se quiere de una teoría estética de las artes aplicadas a la industria. Como es conocido esta novedosa producción industrial de objetos de todo tipo suscitó una de las polémicas más trascendentales de la segunda mitad del siglo, especialmente en Inglaterra. Desde mediados del mismo, o por ser más preciso, desde la I Exposición Universal de Londres (1851) se planteó la necesidad de otorgar calidad al diseño en buena medida por razones de índole comercial. Sin embargo los parámetros estéticos sobre los que se articularon pertenecían al pasado, con lo que el resultado fue un diseño ejecutado con las nuevas tecnologías pero obsoleto tanto desde el punto de vista conceptual como formal. En los sucesivos expositivos internacionales se presentaban los resultados de esta floreciente industria y fueron numerosas las revistas dedicadas de forma casi monográfica a mostrar los repertorios de elementos ornamentales de producción industrial –El Museo de la Industria, Madrid, (1871-1872), entre otras.

La arquitectura del hierro no respondería, de acuerdo a todo lo anterior, a una concepción anticlasicista, tal como señalaba al principio, ya que se si a la persistencia en el uso de composiciones clasicistas unimos la adaptación de la ornamentación en sus distintas modalidades, las que discurren entre el clasicismo y los diversos estilos exóticos, el resultado, al margen del protagonismo del material, es considerablemente tradicional. Ahora bien, cuando situó esta arquitectura en aquel marco heterodoxo pienso en determinadas manifestaciones de la misma, más que en su globalidad: la cubierta de andenes, determinados viaductos, ciertos mercados, etcétera, es decir en objetos específicos que, como el resto de objetos arquitectónicos calificables de anticlasicistas desbordan la práctica general del medio. Porque de otro modo no podría hablarse de anti-

clasicismo hasta la explosión del racionalismo. Y aún así cada vez son más los autores que hacen lecturas clasicistas de este último; entre las más radicales e interesantes las del arquitecto norteamericano Peter Eisenman. Sin duda el desarrollo de nuevos materiales y tecnologías es decisivo en la transformación de la arquitectura, pero es sólo uno de los factores necesarios para que dicho cambio pueda producirse. El otro es el pensamiento. Si el racionalismo liquidó la escisión tradicional entre construcción y arquitectura, identificando forma y función y suprimiendo el ornamento, no fue sólo por su disponibilidad de nuevos elementos tecnológicos, sino porque había definido finalmente una nueva concepción del objeto arquitectónico, tras las aportaciones de los arquitectos de generaciones anteriores: Adolf Loos, Hendrik Petrus Berlage, Henri Van de Velde... Los medios por sí mismos no sirven, tal como demostró otro de los grandes predecesores de la arquitectura moderna, Anatole de Baudot, cuando en 1897 levantó la iglesia de Saint-Jean de Montmartre en París íntegramente en hormigón, pero reproduciendo las estructuras y las formas arquitectónicas de las iglesias decimonónicas. Esta obra es en realidad una vieja arquitectura. La novedad se construye siempre con el pensamiento.

LA ARQUITECTURA DEL MAR: NUEVAS TIPOLOGIAS DE FAROS Y NUEVOS MATERIALES

Teodoro Falcón Márquez
Universidad de Sevilla

El panorama de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo XIX experimentó cambios significativos. Aparte de la creación de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, en 1844, y la de Barcelona en 1869, hay que subrayar el importante papel que en este período desempeñaron los ingenieros de Caminos, así como la Revista de Obras Públicas.

En la segunda mitad del siglo XIX es frecuente encontrar en este país a una serie de ingenieros con sólida formación humanística, quienes participaron profesionalmente en el ámbito de la ciudad, tanto en su arquitectura como en la arqueología.

Uno de los personajes más representativos de este período fue Eduardo Saavedra y Moragas (1829-1912), ingeniero de Caminos, catedrático de Mecánica Aplicada, arquitecto, Director de la Real Academia de la Historia, arabista, arqueólogo y primer excavador de Numancia¹. Uno de los marcos adecuados para la aparición de ingenieros interesados por la Arquitectura y la Historia estuvo en la creación en 1849 de la Escuela Preparatoria de Ingenieros y Arquitectos, con Planes de Estudio de contenidos histórico-artísticos. En este contexto surgió en Mayo de 1853 la revista de Obras Públicas, que publicaba asiduamente trabajos de este contenido.

Por Real Decreto de 14 de Enero de 1857 hubo una reforma en los planes de estudio de la Escuela de Ingenieros. A partir de entonces se obligaba a que los alumnos de los últimos cursos debían realizar en verano trabajos prácticos acompañados de profesores. Estos trabajos consistían en colaborar en la redacción de proyectos y prácticas a pie de obra. Así, en verano de 1857, Eduardo Saavedra se desplazó a la provincia de Cádiz con un grupo de alumnos para realizar los proyectos de faros de Chipiona, Salmedina y Trafalgar.

Años antes, en 1842, bajo la Regencia del general Espartero, se había creado una Comisión Nacional de Faros, integrada por Ingenieros de Caminos y oficiales de la Armada, comisión encargada de redactar un sistema que mejorase y uniformase los faros de nuestro litoral, introduciendo las mejoras técnicas experimentadas en otros países. Puede decirse que el XIX fue el verdadero Siglo de Oro de los faros. En 1860 había 63 nuevos faros encendidos y 16 se hallaban en construcción. El ritmo de crecimiento fue espectacular.

Los faros de este período responden a una nueva tipología y emplean nuevos materiales y nuevos sistemas de alumbrado. Pese a su carácter funciona reflejan el eco de los estilos históricos, principalmente el neoclásico.

¹ MAÑAS MARTÍNEZ, J. *Eduardo Saavedra, ingeniero y humanista*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, 1983. —Revista de Obras Públicas. Número extraordinario dedicado a conmemorar el Centenario de la creación del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y de su Escuela Especial. Madrid, 1899.



Fig. 1 Faro de Punta Carnero (Algeciras), de 1864

zamiento estuvo la *Turris Caepionis* que ha dado nombre a la localidad.

Son asimismo neoclásicas algunas viviendas de fareros, siendo la más monumental la de Chipiona, proyectada por Jaime Font y concluida en 1867. Cierta aire mudéjar tiene el faro de Bonanza, proyectado en 1864 también por Jaime Font, discípulo de Saavedra, quien había realizado el proyecto reformado del faro de Chipiona.

A mediados del siglo XIX surgieron algunos faros de hierro, como el primitivo de Buda, en la desembocadura del Ebro, construido en 1864 por el ingeniero Lucio del Valle. Era una torre cilíndrica, de 50 metros de altura. Sin embargo la mayoría de los faros de esta época son de cantería, tales como el de Palos (Murcia), el primitivo del Rompido de Cartaya (Huelva), el de Chipiona, y el primitivo de Trafalgar, entre otros.

La mayor parte de los faros de entonces, tales como el de Palos (Murcia), de 1865; el de Punta Carnero (Algeciras), de 1864; el primitivo de Trafalgar, de 1862, y el de Chipiona, de 1867, entre otros, son de perfil troncocónico². Es significativo indicar que todos ellos son contemporáneos de la última generación académica surgida en las primeras promociones de la Escuela de Arquitectura de Madrid, de la que era entonces Director Narciso Pascual y Colomer (1808-1870), autor del proyecto del Palacio del Congreso, terminado en 1850, y el que concluyó el Observatorio Astronómico de Madrid, iniciado por Villanueva.

Todo ello justifica que Eduardo Saavedra, humanista y arqueólogo, concibiera el faro de Chipiona como una gran columna conmemorativa romana, del tipo de la de Trajano o Marco Aurelio, máxime si en las proximidades de su empla-

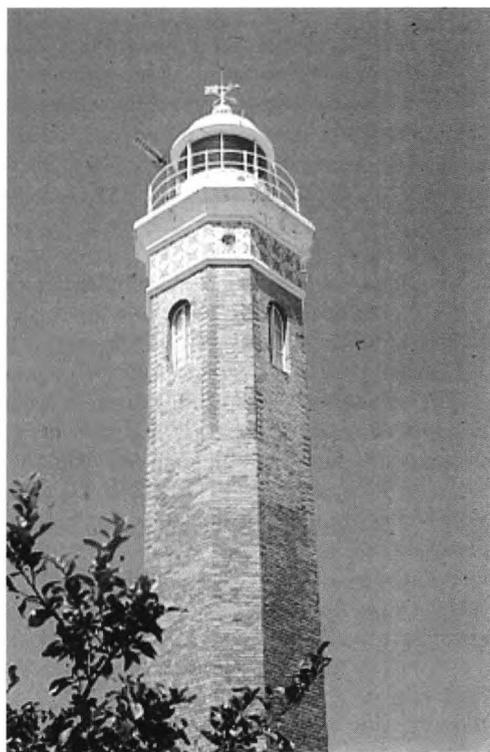


Fig. 2. Faro de Bonanza, de 1864

² FALCÓN MÁRQUEZ.T. *Los Faros de la costa atlántica andaluza*. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1989.

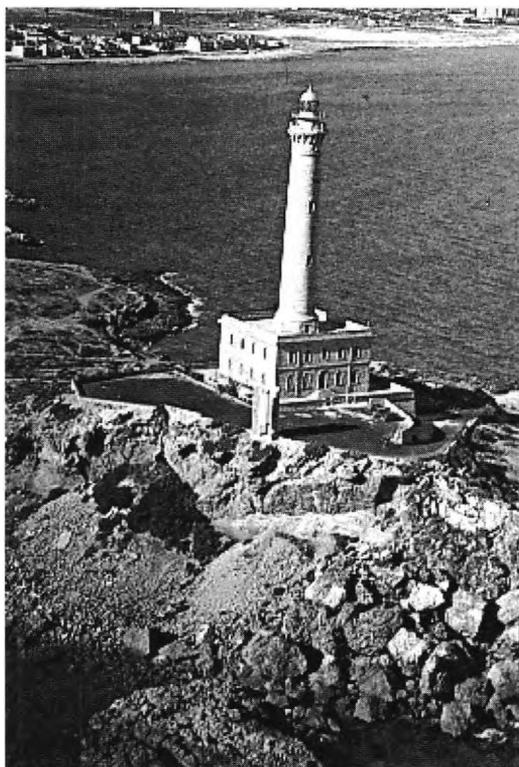


Fig. 3 Faro de Palos (Murcia), de 1865

catadriópticos, compuestos de partes que reflejan la luz y partes que la refractan. En catóptricos o de reflexión y dióptricos o de refracción. Los modelos de cada uno de ellos, con sus variantes, aparecen publicados en la Revista de Obras Públicas de los años de 1859 a 1861, principalmente¹.

Los nuevos procedimientos científicos hicieron cambiar el tipo de combustible que suministraba luz a los faros. Se emplearon aceites vegetales (de oliva, colza, y lino), aceites minerales (parafina de Escocia). El petróleo se empezó a utilizar por primera vez en 1859 y fue sustituyendo paulatinamente al aceite como combustible. A fines del siglo XIX comenzó a generalizarse la energía eléctrica. Sin embargo su aplicación en España fue más lenta. El primer faro eléctrico de nuestras costas fue el de Cabo Villano (La Coruña), encendido en 1886. El faro actual de Cádiz, proyectado en 1907, pese a ser el segundo de España en electrificarse, no lo hizo hasta 1913.

La parte superior de un faro es la linterna, que alberga la luminaria. Suele ser prismática o cilíndrica. Primitivamente era de madera y luego de fundición, con montantes verticales. En la Instrucción de Faros de 1851 se dice:

“El armazón de la linterna de los faros de construcción moderna es de hierro, cubierta de bronce en todas sus superficies extremas, que están expuestas a la acción del aire del mar; sus

De mampostería era el primitivo de Cádiz, proyectado en 1766 por el ingeniero militar Antonio Gaver². En 1854 se aprobaba el proyecto de reforma del cuerpo superior de la torre para albergar una nueva luminaria. Dos años después se concluyó la construcción de la vivienda de los fareros. Ambos proyectos realizados por el ingeniero Juan Martín Villa. La fisonomía de ambos edificios puede apreciarse en una fotografía de J. Laurent, de hacia 1875. Este faro subsistió hasta 1898, cuando fue mandado derribar por el duque de Nájera, gobernador militar de Cádiz, para que no sirviera de referencia al enemigo, en la guerra contra los Estados Unidos. Se conserva el tronco de cono de su base, dentro del castillo de San Sebastián.

La renovación y modernización de los faros, y por tanto su alcance, ha estado estrechamente vinculado a los nuevos procedimientos técnicos de iluminación, en los que han sido pioneros científicos franceses. Entre los tímidos intentos de aportación española en la investigación sobre lámparas, debe destacarse al ingeniero Lizárraga, quien diseñó una lámpara de petróleo y aire comprimido, ensayado en 1882, así como también las mejoras efectuadas por el ingeniero Rafael de la Cerda unos años después. Desde mediados del siglo XIX los aparatos de iluminación de faros se dividieron en

¹ FALCÓN MÁRQUEZ, T. *El litoral andaluz en tiempos de Carlos III*. Consejería de Obras Públicas y Transportes-Diputación provincial de Málaga, 1988.

² MAYO, Angel. *Observaciones sobre el alcance y altura de los faros*. Revista de Obras Públicas. Año VII. Madrid, 1859.



Fig. 4. Faro de Chipiona, de 1867

juntas de bronce soldadas con estaño se ajustan además con tornillos de cobre. La cúpula de la misma linterna es también de cobre rojo laminado” Más recientemente el torreón se ha venido construyendo de aluminio y de hierro fundido y laminado con una protección galvanizada.

En suma, tanto el fuste de los faros y su óptica, como las linternas transparentes, incorporaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX los nuevos materiales: hormigón, hierro, cristal y apliques de cerámica, del mismo modo que las demás construcciones civiles o religiosas que se hacían en el país⁵.

⁵ El hormigón armado aplicado a la construcción de las torres se ha generalizado en el siglo XX. El primer faro construido con esta técnica fue el de Punta Nador (Larache), encendido en 1914.

LA ADAPTACION DE LAS VIEJAS TIPOLOGIAS RESIDENCIALES A LOS ENSANCHES DECIMONONICOS EL CASO DE BARCELONA (1860-90)¹

Joan Molet i Petit
Universitat de Barcelona

Los procesos de reforma y ampliación que afectan a la mayoría de las ciudades industriales europeas configuran uno de los capítulos más destacados de la historia urbana de la segunda mitad del siglo XIX. La configuración de estos nuevos y amplios espacios, pensados básicamente para dar respuesta a los problemas planteados por el espectacular incremento demográfico, conlleva la necesaria adaptación de las viejas tipologías residenciales, propias de las antiguas y estrechas tramas de origen medieval.

El Eixample de Barcelona es un buen ejemplo de este esfuerzo de adaptación. Las características completamente contrapuestas de la vieja ciudad amurallada, donde la anchura media de sus calles no llegaba a los 4,5 m, y de la nueva ciudad, proyectada con calles de entre 20 y 50 m de anchura, supusieron un reto para los constructores de las nuevas viviendas, la mayoría de ellos maestros de obras que no poseían la mayor formación teórica de los arquitectos y que no supieron ver, en un principio, las nuevas posibilidades que la "manzana Cerdà" les ofrecía.

En esta comunicación se pretende dibujar la evolución que han sufrido las tipologías residenciales del Eixample de Barcelona durante el primer periodo urbanizador (1860-90), partiendo de los viejos modelos de la ciudad intramuros hasta llegar a la definición del esquema típico de la vivienda del Eixample que se consolidó plenamente durante la etapa modernista². Para ello hemos optado por dividir el periodo estudiado en tres etapas agrupando los diferentes edificios según las tipologías más corrientes de la arquitectura doméstica, a las que hemos añadido las variantes propias del Eixample³.

¹ Esta comunicación refleja parte de los estudios que se llevan a cabo en la línea de investigación *L'art a Catalunya entre 1875-1936*. Fonts, models i teoria. El debat entre tradició i modernitat, dirigida por la Catedrática Mireia Freixa i Serra en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, y financiada por el Ministerio de Educación y Ciencia a través de la beca PB 95 0899-C02-01.

² El estudio de esta evolución tipológica constituye uno de los ejes principales de la tesis doctoral del autor, inédita, titulada *Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample*, leída el 16 de Junio de 1995 en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Como fuente principal para su realización se consultaron cerca de 500 proyectos de edificios construidos en el Eixample de Barcelona entre 1860-1888, a través de cuyo estudio y análisis se logró establecer la línea evolutiva que aquí proponemos.

³ Un primer estudio, básicamente descriptivo, de algunos edificios la arquitectura del Eixample lo encontramos en la obra de ROGENT Y PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera y Cía, 1897.

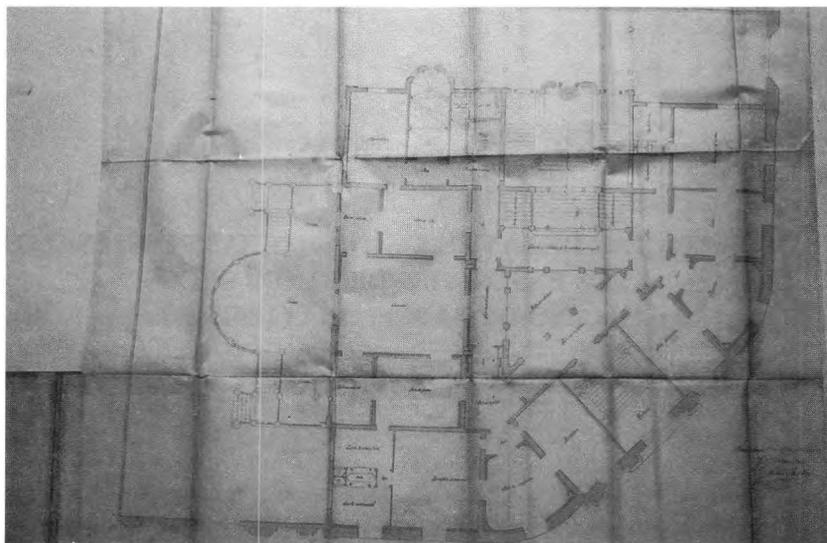


Fig. 1. *Palau Marçet, planta del piso bajo.*

Las etapas de construcción

Primera etapa (1860-71)

Durante esta decisiva etapa la ciudad de Barcelona asume el desafío que representa la realización material del ambicioso Plan Cerdà, convirtiendo en realidad la utopía pensada por el urbanista. Este esfuerzo urbanizador comportará desgraciadamente la pérdida de gran parte de los valores sociales e igualitarios del plan a favor de la especulación promovida por los propietarios de los terrenos. De este modo en estos primeros años ya se renunciará a principios tan básicos como la manzana abierta, los jardines interiores comunitarios, el reparto igualitario de los equipamientos y la presencia de grandes parques, configurándose así el aspecto cerrado y denso que presenta en la actualidad.

En cuanto a la edificación, ésta será muy escasa y se centrará en un reducido espacio del sector de la “Derecha” más próximo a la ciudad antigua, en un área favorecida por la presencia de un importante manantial, así como por la ausencia de barreras urbanísticas, concentradas en el sector de la “Izquierda”.

Segunda etapa (1871-1885)

Son éstos años de un gran impulso urbanístico y constructivo del Eixample, favorecido por el retorno de muchos “indianos” enriquecidos, así como por una coyuntura económica favorable, conocido como La febre d’or, que comportó el rápido enriquecimiento de muchas familias burguesas que decidieron invertir sus ganancias en el negocio inmobiliario, construyendo edificios de alquiler en el “*Eixample*”. Así, observamos la consagración del Passeig de Gràcia, como

¹ Esta división por etapas se basa en la ya establecida en su momento en diversos estudios sobre la urbanización y la construcción del Eixample. Vid. García Espuche, A.: *El Quadrat d’Or. Centre de la Barcelona modernista*. Barcelona: Lunwerg Editores/ Olimpiada Cultural, 1990.

gran avenida representativa, reformándose y embelleciéndose entre 1872-73, la apertura de la Gran Via en su sector central, y la consolidación del deseo municipal de crear una gran plaza de carácter representativo (la futura Plaça Catalunya) en la zona de enlace entre la ciudad antigua y la nueva, conectando las dos vías más prestigiosas, la Rambla y el Passeig de Gràcia. También es el momento en que se soluciona el problema de los enlaces ferroviarios de la ciudad, conectando el 1880 todas las líneas con la Estació de França, a través de una zanja que discurre por la Carrer Aragó, cruzada por 14 puentes que conectan todas las calles que atraviesa. Esta obra permite eliminar la antigua estación terminal de la línea de Martorell, ubicada en los terrenos de la proyectada Plaça Catalunya, y el antiguo ramal que atravesaba la zona de la "izquierda" y que había constituido una importante barrera que impedía su desarrollo.

Tercera etapa (1885-90)

Esta etapa viene marcada por las consecuencias del crac bursátil de 1882, que se tradujo en un retroceso en los ritmos de construcción. La celebración de la Exposición Universal de 1888 y la culminación de algunas obras iniciadas en el periodo anterior, permiten un cierto desarrollo urbanístico del Eixample. Así, se abre el Passeig de Sant Joan, acceso principal al recinto ferial, se llevan a cabo obras de pavimentación e iluminación de las principales vías de la ciudad, incluyendo las del Eixample, y se adecuenta el espacio que ha de ocupar la futura Plaça de Catalunya, todavía pendiente de la urbanización definitiva, pero ya consolidado como centro urbano indiscutible. Por otra parte en 1886 se urbaniza el tramo de Gran Via entre la Plaça Universitat y la de Espanya, lo cual, junto a la culminación, el 1887, de las obras de cubrimiento, bajo la Rambla Catalunya, del cauce de la Riera de'n Malla, otra más de las barreras que se interponía entre la derecha y la izquierda del Eixample, contribuye al decidido desarrollo de este último sector.

Así, llegado el 1890 ya encontramos definida el área central del Eixample la cual se convertirá, a partir de la eclosión modernista, en torno al 1900, en el centro indiscutible de la Barcelona moderna⁵.

Las tipologías arquitectónicas

Para establecer las diferentes variantes tipológicas de la arquitectura doméstica del siglo XIX nos hemos basado en las establecidas por varios manuales franceses de la época, en los que se menciona básicamente tres: el palacio urbano, la casa unifamiliar y el edificio plurifamiliar⁶.

Los palacios urbanos

La mayoría de edificios de esta tipología se encontraban aislados, rodeados de jardines y situados preferentemente en las típicas esquinas recortadas del *Eixample* conocidas como "cha-

⁵ Un estudio más amplio sobre la evolución urbanística y constructiva del Eixample del autor será publicada en breve bajo el título: "El procés de construcció de l'Eixample (1860-1929)" en el volumen 1, *Ciutat Vella i l'Eixample* de la colección *Els barris de Barcelona*, publicada por el Ajuntament de Barcelona y Fundació Enciclopèdia Catalana.

⁶ Estas tipologías las encontramos ya definidas en diversos tratados publicados por arquitectos en el propio siglo XIX. Vid. Daly, C.: *L'architecture privée au XIXème siècle sous Napoleon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs*. París: Morel et Cie. éditeurs, 1864. En este texto Daly nos habla del *Hôtel*, que nosotros traducimos por *Palacio urbano*, la *Ville*, que asimilamos al *edificio unifamiliar*, y la *Maison de rapport*, que corresponde a nuestra vivienda plurifamiliar. Estudios más recientes sobre el tema los encontramos en los textos de ELEB-VIDAL, M.: *Architecture domestique et mentalités: les traités et les pratiques au XIX siècle*. París: Ecole d'Architecture de Paris Villemin, 1985; y de ELEB-VIDAL, M.; DEBARRE-BLANCHARD, A.: *La Maison, espaces et intimités*. París: Ecole d'Architecture de Paris Villemin, 1986.

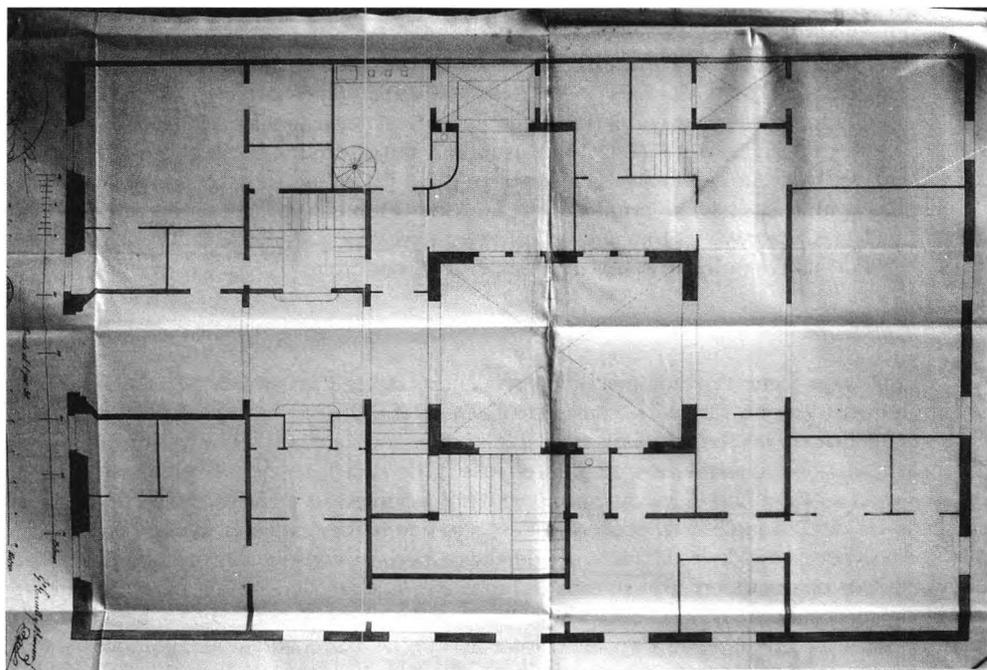


Fig. 2-a. Casa Llopis, planta del piso bajo.

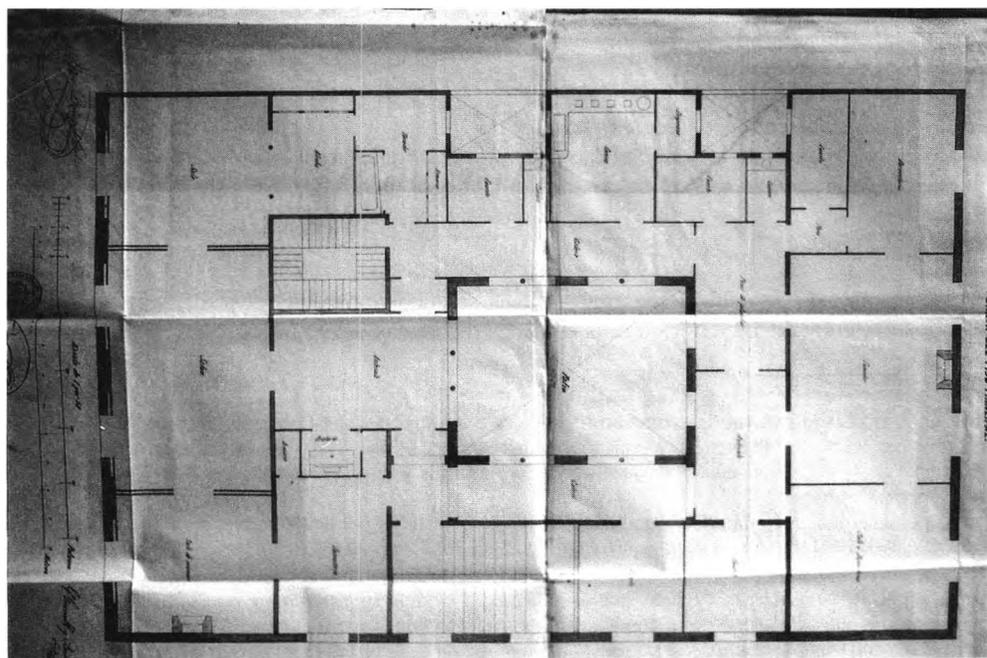


Fig. 2-b. Casa Llopis, planta del piso principal.

flanes”, donde gozaban de una mayor vistosidad. Su aislamiento favorecía la estructuración en plantas centralizadas, así como la supresión de los pequeños patios de luces y ventilación, ya que todas las habitaciones podían disponer de aberturas al exterior. Asimismo disponían de diferentes accesos, de distintos rangos, que comunicaban la casa con la calle y con el jardín, situándose el principal siempre en el centro de la fachada que daba la calle, dando paso directo al recibidor.

Los palacios urbanos de la primera etapa.

Durante la *primera etapa*⁷ es común encontrar una dualidad de esquemas circulatorios en el interior del edificio, destacando siempre el gran eje representativo que solía unir las diferentes habitaciones principales del edificio a través de una enfilada que comunicaba los extremos de la casa desde el vestíbulo hasta el jardín, o desde el gran salón hasta el comedor. Paralelamente se desarrollaban circulaciones de carácter secundario, destinadas principalmente al personal de servicio, que discurrían por pasillos o puertas secundarias. Lo mismo se puede aplicar a las comunicaciones verticales distinguiéndose muy claramente la gran escalinata principal, próxima al eje representativo, de las escaleras de servicio.

Este es un tipo de distribución que se basa todavía en el modelo de los grandes palacios aristocráticos del XVIII, que, en el caso de Barcelona, se construyeron a lo largo de las Ramblas, con ejemplos tan conocidos como el Palau Moja o el Palau de la Virreina⁸.

Los palacios urbanos de la segunda etapa.

La novedad más importante de la segunda etapa⁹ la constituye la aparición de los grandes salones-distribuidores centrales, que solían abarcar toda la altura de la casa y que substituyeron a las enfiladas y salas de paso. Cubiertos con cúpula, visible al exterior, o bien con una gran claraboya, se comunicaban directamente con el vestíbulo del edificio así como con sus estancias más representativas. Cerca de ellos se situaba la escalinata principal, que conducía a la planta noble, donde la circulación se establecía a través de una galería abierta al salón, que lo circundaba. Así se conseguía un espacio representativo y suntuoso de grandes dimensiones, idóneo para todo tipo de celebraciones sociales que, además, simplificaba los recorridos por dentro del edificio. Cabe decir que el tipo de salón de dos pisos de altura en una solución común del siglo XVIII que ya se encuentra en el citado Palau Moja y que aquí se conjuga con los patios centrales cubiertos que cobijaban el vestíbulo principal de las casas de vecinos más importantes que en aquel momento se estaban construyendo en el propio Eixample, aunando así modelos del pasado con soluciones del presente.

Los palacios urbanos de la tercera etapa.

Finalmente, en la tercera etapa¹⁰, encontraremos la consolidación y el perfeccionamiento de este sistema, con la total integración de la gran escalinata en el gran salón y con una mayor

⁷ A partir de ahora citaremos un ejemplo concreto de cada una de las tipologías comentadas, citando su nombre, su dirección, el nombre de los facultativos que lo proyectaron y la fecha del proyecto. En este caso cabría citar la Casa Olivé, situada en el *Pg. de Gràcia*, 13, obra de Pablo Martorell y Rafael Guastavino, proyectada en 1869 y actualmente derribada.

⁸ Sobre estos edificios se pueden consultar las monografías de ALCOLEA, S.: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1987; y FLORENSA, A.: *El Palacio de la Virreina del Perú de Barcelona*. Barcelona: Publicaciones del Ayuntamiento de Barcelona, 1961.

⁹ Casa Taltavull, Carrer Mallorca, 279, José Xiró Jordà, 1874. Derribada.

¹⁰ Palau Marçet, *Pg. de Gràcia*, 13, Tiberio Sabater, 1888. Mutilado.

rigidez en la distribución funcional de las plantas del edificio, separando claramente las zonas destinadas a los propietarios (planta baja y planta noble) de las de servicio (sótanos y buhardillas). A destacar que uno de los arquitectos que sacará mayor partido a este nuevo tipo de distribución de los palacios urbanos será el propio Antoni Gaudí, quien lo convertirá en uno de los elementos más espectaculares del Palau Güell¹¹.

Los edificios unifamiliares.

Esta es una tipología muy poco representativa dentro del Eixample de Barcelona y sólo la encontramos durante la *primera etapa*¹², cuando todavía se planteaba la posibilidad que fuese un área de baja densidad constructiva. La mayor parte de estos edificios se encuadraban en los proyectos urbanísticos de poco alcance que contemplaban la edificación conjunta de una o varias manzanas.

Los inmuebles, de planta baja y un piso (o semisótano), solían estar adosados y presentaban un pequeño jardín, ya sea delantero o posterior. En el interior la distribución era muy sencilla: se partía de un acceso central que comunicaba con un pasillo también central longitudinal, auxiliado de enfiladas transversales, que atravesaba toda la casa. A veces era posible encontrar cierto desdoblamiento circulatorio, pero en ningún caso se llegaba a constituir un verdadero eje representativo, ni se conseguía establecer la rígida distribución por pisos de los palacios urbanos.

Debemos mencionar que se trata de una tipología sin precedentes en la Barcelona amurallada, donde la escasez de espacio hacía impensable la presencia de edificios de tan baja densidad, y seguramente se basaba en las típicas terrazas inglesas por lo cual este tipo de edificios solían denominarse como "casas a la inglesa".

Edificios plurifamiliares.

Este grupo constituye la principal tipología del *Eixample*, presentando gran número de variantes que escapan a las definiciones dadas por los manuales, por lo cual hemos optado por designarlas bajo denominaciones propias, a través de las cuales se intenta destacar aquello que las diferencia de las tipologías clásicas.

Edificios plurifamiliares de la primera etapa.

a) Edificios plurifamiliares con principal con acceso directo¹³.

Este grupo incluye edificios entre medianeras, de planta baja y tres pisos (aunque en la mayoría de proyectos sólo se consignan dos¹⁴), denominándose el primero "principal" porque era ocupado por la vivienda del propietario del inmueble. De este modo los accesos horizontales podían encontrarse desdoblados en dos vestíbulos, uno de uso reservado a los propietarios que daba paso a la escalinata de acceso directo al piso "principal"; y otro que conducía a la escalera de vecinos. Sin embargo, la solución más habitual consistía en un solo vestíbulo, conectado a un gran patio central, cubierto con tragaluz, de donde arrancaban las dos escaleras, la principal y la

¹¹ Un magnífico estudio sobre el Palau Güell lo encontramos en LAHUERTA, J.J.: Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política. Madrid: Electa España, 1993, pgs. 66-117.

¹² Casas del Passatge Permanyer, Gerónimo Granell y Barrera, 1864.

¹³ Casa Llopis, *Pg. de Gràcia*, 17, Gerónimo Granell y Barrera, 1863. Derribada.

¹⁴ Sobre las irregularidades e infracciones cometidas en los edificios de éste primer período del Eixample se puede consultar el trabajo del autor *Normativa i infracció: la força de la iniciativa privada en la construcció del primer Eixample, 1860-1891*, publicado en ROCA I ALBERT, J. (ed.): *Expansió urbana i planejament a Barcelona. Barcelona*. Ed. Proa /Institut Municipal d'Història, 1997. Vol. 2. de la colección Bcn. *Biblioteca Històrica*. pgs. 73-82.

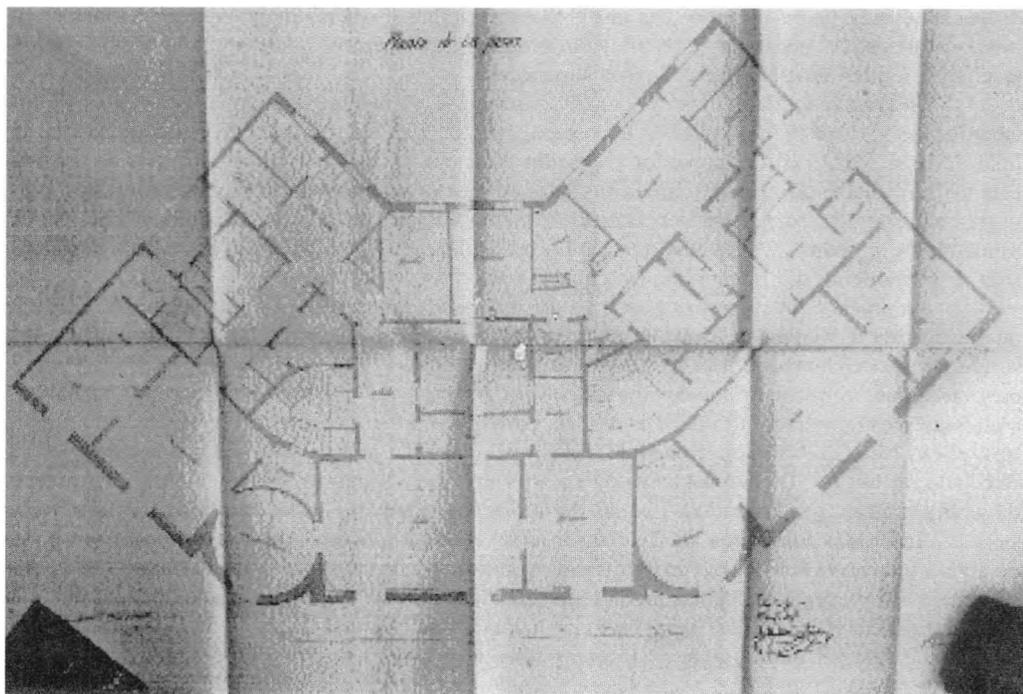


Fig. 3. Casa Samà, planta de pisos

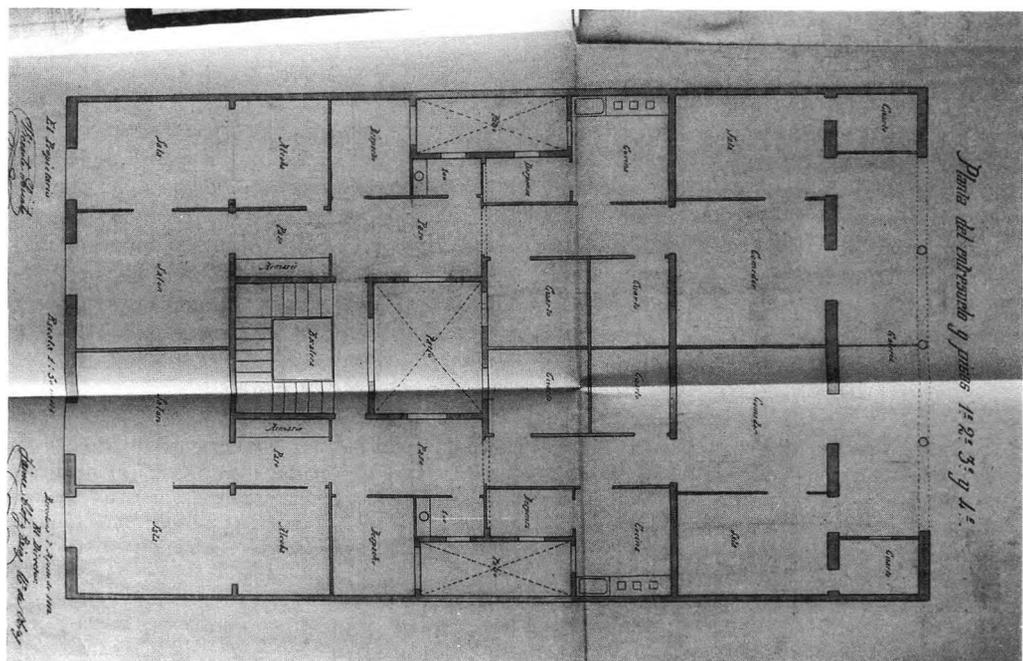


Fig. 4. Casa Sociats. Planta de pisos

de vecinos, cada una a un lado. Durante esta etapa ambas escaleras mantienen posiciones inconexas, provocando, en altura, la distribución irregular de los patios de luces y la imposibilidad de diseñar viviendas simétricas en los pisos superiores.

La gran vivienda del piso principal ocupaba toda la planta y adoptaba la complejidad circulatoria de los palacios urbanos de esta etapa, con un gran eje representativo, que solía unir el final de la escalinata con el comedor y el salón principal, situados a ambos extremos de la casa. Este eje se formaba a través de numerosas salas de paso y antesalas que a menudo formaban parte de una estrategia para dignificar recorridos quebrados, provocados por la anteriormente citada asimetría de la planta de las viviendas. De no ser así, el eje se resolvía a través de una gran enfilada. Paralelamente se encontraban las circulaciones de servicio.

También siguiendo el esquema de los palacios, se introduce el principio de zonificación de la vivienda tanto vertical como horizontal. Así se destinaba la planta baja del inmueble a los servicios de la vivienda del piso principal, situándose allí las cocheras, caballerizas, fregaderos,... cuyo acceso se verificaba a través de escaleras secundarias; en el piso se solía agrupar las habitaciones de prestigio en el lado de la escalinata principal, configurando el eje representativo, mientras que el resto de las habitaciones de servicio se ubicaban junto a las escaleras secundarias, al otro lado de la casa. Las habitaciones de carácter íntimo se solían repartir, siguiendo una marcada jerarquización, y alternándose con las de tipo representativo y las de carácter más utilitario.

Los pisos superiores se dividían en dos viviendas alargadas que comprendían la parte delantera y la posterior del edificio¹⁵, marcadas, como ya hemos dicho, por la asimetría. En éstas se reduce el repertorio de habitaciones representativas y de servicio, aunque se aplica una zonificación horizontal más rígida, agrupando las habitaciones de prestigio cerca de la fachada delantera, las de carácter íntimo junto a la parte posterior, y la zona utilitaria en el centro. La circulación sigue siendo complicada al emplearse salas de paso, galerías alrededor de los grandes patios centrales y penetraciones transversales a través de enfiladas.

Esta tipología, basada en la segregación de la vivienda del propietario de las de los inquilinos, encuentra sus orígenes en edificios similares de la Barcelona intramuros que Cerdà denominó *Casas de Primera Clase*¹⁶.

a-1) *Edificios plurifamiliares con principal con acceso directo, con "aspecto de palacio"*¹⁷.

Se trata de una variante tipológica muy particular que encontramos exclusivamente en la parte baja del Passeig de Gràcia (comprendiendo el tramo que hoy forma parte del lado E de la Plaça Catalunya). Eran edificios que sólo presentaban dos pisos sobre la planta baja, de los que el primero, con sus anexos en los bajos, lo ocupaba el propietario, y el segundo se alquilaba. La poca altura y el aspecto señorial de sus fachadas les daba un aire palaciego que ha llegado a confundir a muchos autores, que los han considerado palacios urbanos¹⁸. Parece ser que el carácter híbrido de estos edificios fue propiciado por el propio Ayuntamiento, quien en estos primeros años del Eixample deseando dar un aire aristocrático al *Passeig de Gràcia*, recomendó la construcción de edificios de poca altura¹⁹; lo cual, conjugado con la posición social de sus propietarios, dio lugar a esta curiosa subtipología.

¹⁵ Los célebres *davants i darreres*, "delantes y detras", característica básica de las viviendas más típicas del *Eixample*.

¹⁶ Un capítulo importante de los estudios previos a su proyecto de ensanche que realizó Cerdà sobre el estado de la Barcelona amurallada, está dedicado a analizar los diferentes tipos de viviendas. Este estudio que en aquel momento quedó inédito, ha sido publicado en el volumen antológico denominado genéricamente *Teoría de la construcción de las ciudades. Volumen I, Cerdà y Barcelona*. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas/Ayuntamiento de Barcelona, 1991. pgs. 144-172 y lám. I a la IV.

¹⁷ Casa Guix, Pg. de Gràcia, 7, Gerónimo Granell Barrera, 1862. Derribada.

¹⁸ Véase BASSEGODA, B.: "La urbanización y los edificios del Paseo de Gracia" en *Barcelona Atracción. Barcelona*, nº 191, 1927, pgs. 148-154.

¹⁹ Véase CASTILLO, A. del: *De la Puerta del Ángel a la Plaza Lesseps*. Barcelona: Librería Dalmau, 1945. Cap. XIII, pgs. 193-229.

a-2) Edificios plurifamiliares con principal sin acceso directo²⁰

La ausencia de la escalinata de acceso directo al principal otorga una mayor simplicidad a la distribución de las viviendas de esta tipología; la única escalera se encuentra al fondo del patio central cubierto y ocupa una posición también central, lo cual permite la división de los pisos superiores en dos viviendas completamente simétricas. La vivienda del principal también adopta un esquema distributivo más racional, articulado a través de tres pasillos (o enfiladas), dispuestos en forma de "U", auxiliados de otros pasillos y enfiladas secundarios. El eje representativo queda reducido al pasillo, (o enfilada), que une el salón, en la parte delantera, con el comedor, en la posterior, y el área de servicio, que carece de anexos en la planta baja, se distribuye a lo largo del otro pasillo, lo cual mantiene el principio de zonificación, conjugándolo con una mayor racionalidad.

En las plantas superiores aumenta más aún el carácter racional, encontrándose dos viviendas simétricas, articuladas a través de sendos pasillos rectos, con un menor número de habitaciones representativas, y con un único espacio de carácter utilitario: la cocina.

b) Edificios plurifamiliares sin principal²¹

En esta tipología predominan los edificios entre medianeras de tres o cuatro plantas, con accesos, o bien centrales, cuando se trata de edificios de al menos 12 m de fachada, o bien laterales, cuando son más estrechos; en el primer caso éste consiste en un pequeño vestíbulo seguido de la escalera y el patio de luces, mientras que en el segundo el vestíbulo se convierte en un simple pasillo (también seguido de la escalera y el patio de luces, aún más pequeño). Junto al área de accesos son habituales los locales comerciales, en forma de grandes espacios sin compartimentar, algunos con una minúscula vivienda en la parte posterior.

Los pisos se dividen en dos viviendas simétricas, excepto en los edificios más estrechos, donde sólo hay una, ventiladas a través del patio de luces central, detrás de la escalera, auxiliado por dos laterales. La comunicación se estructura a lo largo de salas de paso yuxtapuestas, a veces alternadas con algún corto tramo de pasillo, formando recorridos que en ningún caso llegan a ser completamente rectilíneos.

En estas viviendas el programa de habitaciones queda muy menguado con sólo un salón y el despacho, como estancias representativas, situadas habitualmente la primera en el centro de la parte delantera, flanqueado por dos dormitorios o salas-alcoba, y la segunda junto al recibidor; el comedor lo encontramos en el fondo, junto a más dormitorios, y la cocina y el excusado junto a los patios de luces.

De este modo se observa la desaparición en esta tipología de la zonificación, del eje representativo, así como del gran patio central que es sustituido por pequeños patios de luces; resultando unas viviendas muy similares a las existentes en la Barcelona vieja y que Cerdà ya definió como "Casas de Segunda Clase"²².

Durante esta primera etapa todavía son pocos los edificios plurifamiliares situados en chaflanes²³; la especial configuración de éstos hacía muy difícil la aplicación de los esquemas tradicionales por lo cual se evitaba construir en ellos, siendo sólo ocupados en aquellas manzanas donde ya no quedaban más solares libres. Al no poderse establecer un eje de circulación perpendicular a la fachada, se recurría a la combinación de pasillos o enfiladas paralelas a la fachada con salas de paso que penetraban hacia el "fondo" de la vivienda, formando recorridos complicados y angulosos. También la distribución de habitaciones era sensiblemente

²⁰ Casa Cot, *Gran Via*, 615, Pedro Bassegoda, 1871. Muy modificada.

²¹ Casa Vilumara, Rda. Sant Pere, 8, José Simó y Fontcuberta, 1864. Derribada.

²² Vid. nota 16.

²³ Casa M. Samà, Pg. de Gràcia, 44, Gerónimo Granell y Barrera, 1869. Proyecto no construido.

diferente, con un programa más completo, debido a la mayor amplitud de los solares situados en esta posición; las habitaciones más importantes se encontraban junto a la fachada, donde era fácil dotarlas de una planta rectangular, y el resto en la parte más interna, adoptando formas muy irregulares. Cabe destacar la presencia de salones circulares u ovalados como modo de resolver los ángulos obtusos que se forman allí donde se articula el chaflán con el lateral de la manzana.

b-1). *Edificios plurifamiliares sin principal pero con "principales superpuestos"*²⁴

Otra tipología ambigua, típica de este primer momento. Se trata de edificios donde sólo encontramos una única vivienda por planta, muy amplia, en la que se reproducen los complicados esquemas distributivos y circulatorios de los pisos "principales" con acceso directo, siguiendo los modelos palaciegos.

Edificios plurifamiliares de la segunda etapa.

a) Edificios plurifamiliares con principal con acceso directo²⁵.

El cambio más importante respecto a los edificios de la etapa anterior lo constituye la sistematización de los mecanismos de acceso horizontal y vertical, lo cual permitirá la regularización de las viviendas. Se mantiene el esquema básico formado por un vestíbulo central, seguido de un gran patio central cubierto con claraboya; sin embargo la escalinata de acceso al principal ya no se sitúa a un lado de éste, sino que, siguiendo el modelo de los viejos palacios medievales catalanes, pasa al interior del propio patio formando ángulo. Por su parte, la escalera de vecinos también abandona la ubicación lateral, situándose detrás del patio en posición central. El acceso a ésta se realiza, o bien cruzando el patio y pasando por debajo de la escalinata principal, o bien, y esta es la solución preferida, a través de un pasillo que circulando tangencialmente al patio comunica su parte delantera con su parte posterior, de manera que los vecinos ya no han de cruzarlo y éste queda reservado exclusivamente a los propietarios.

De este modo, tanto la vivienda del principal como las de los pisos superiores pueden organizarse simétricamente, lo cual las hace más racionales y simplifica sus esquemas circulatorios. Así, la primera, que al igual que las demás se ventila a través del amplio patio central, se organiza a través de tres pasillos rectos, tangentes al patio, disponiéndose en forma de "U". Esto permite seguir zonificando la vivienda, convirtiendo el pasillo donde desemboca la escalinata, sensiblemente más ancho, en eje representativo que une el salón con el comedor, situados a ambos extremos; y el pasillo cercano a la puerta abierta a la escalera de vecinos, que funciona como secundaria, en área de servicio. Cabe constatar una reducción del programa de habitaciones, limitándose las de tipo utilitario a la cocina y la sala de labor y eliminando la mayor parte de los anexos de la planta baja excepto los relacionados con los medios de transporte.

En estos momentos ya se encuentran más edificios plurifamiliares en chaflanes pero aún no se han resuelto los problemas derivados de la forma irregular que presentan estos solares.

a-2) *edificios con principal sin acceso directo*²⁶.

Se trata ésta de la única variante ambigua que todavía subsiste durante la segunda etapa. Empero cabe señalar que la mayoría de edificios que lo siguen se construyen durante la década de los setenta, y muy pocos durante los ochenta, marcando muy claramente su tendencia a la desaparición.

²⁴ Casa Llopart de Sivatte, Pg. de Gràcia, 72, Francisco Batlle Felip, 1868. Derribada.

²⁵ Casa Martorell, Pg. de Gràcia, 41, Antonio Robert, 1875. Este edificio fue adquirido por Antoni Amatller y transformado por Gaudí el 1904.

²⁶ Casa Auger, Gran Vía, 682, J. Ubach Viñeta, 1881. Reformada con áticos añadidos.

Los accesos se resuelven de dos maneras: o bien mediante un vestíbulo central seguido de un patio y de la escalera de vecinos, o bien a través de un vestíbulo lateral, alargado, seguido de la escalera y el patio, ambos en posición central. Esto último permite ubicar, en su caso, una gran vivienda en la planta baja, que funciona como principal, y dos, simétricas, en los pisos.

En cuanto a la distribución interna llama la atención el que si bien en el principal se mantienen esquemas arcaicos, con circulaciones quebradas, a través de pequeños tramos de pasillo combinados con salas de paso y antesalas²⁷; en los pisos superiores ya se utiliza el pasillo recto y la distribución racional de las habitaciones. Este hecho nos lleva a pensar en la voluntad de dignificar los principales a través de la utilización de circulaciones más complejas, y más próximas a esquemas palaciegos, subsanando así la falta de nobleza de la vivienda que conllevaba la ausencia de una escalinata de acceso directo.

b) *Edificios plurifamiliares sin principal*²⁸

Esta tipología constituye un grupo muy homogéneo de edificios, con variantes que responden a las diferentes anchuras de los solares. Los accesos se resuelven de tres modos distintos: el más corriente consiste en un vestíbulo central amplio, seguido de la escalera de vecinos que puede situarse delante o detrás del patio de luces; otra solución presenta un paso de carruajes que cruza toda la finca, obligando a situar la escalera en una posición lateral que abandona en el primer piso, resituándose en el centro; y la tercera variante, típica de los edificios estrechos o con una sola vivienda por piso, sitúa el vestíbulo a un lado, seguido de su correspondiente escalera y patio de luces.

Determinados por la distribución de los accesos, los sistemas de ventilación también presentan diversas soluciones según el tamaño y número de las viviendas, encontrándose así o bien un patio central pequeño, con dos patios de luces laterales, o bien sin éstos, o bien dos patios de luces laterales sin patio central. También es posible la presencia de un sólo patio de luces lateral en edificios muy estrechos, o de dos patios centrales, uno detrás de otro, en los edificios con paso de carruajes.

La circulación se establece siempre mediante un pasillo recto, que suele situarse junto al patio central, o en su caso, a los patios de luces. Este pasillo puede tratarse de maneras más o menos elegantes, dividiéndose en dos pequeños tramos separados por el recibidor, o bien en pequeñas salas de paso yuxtapuestas. Los programas de habitaciones son sencillos, con una sala, delante, el comedor, detrás, y el despacho junto al recibidor, y dos dormitorios o salas-alcoba. Estas viviendas serán muy similares a las de los pisos altos de las casas con principal.

Así se observa claramente como durante la segunda etapa como un momento en el que se generaliza la sistematización y la homogeneización de los mecanismos de circulación, distribución y ventilación de los edificios. Es significativa la desaparición de las tipologías ambiguas, y la mayor similitud a la que tienden los diversos tipos de viviendas, cuyas diferencias vendrán cada vez más marcadas por los distintos tamaños y no por las diferencias tipológicas.

Edificios plurifamiliares de la tercera etapa.

a) *Edificios plurifamiliares con principal con acceso directo*²⁹

En este momento se llega a la culminación de dos procesos paralelos: por un lado se generalizan los esquemas ya definidos en la etapa anterior, y por el otro ya es apreciable el relevo de los maestros de obras por los arquitectos, sobretodo en los proyectos de mayor envergadura, de modo que gran parte de los edificios de esta tipología, la más prestigiosa de la arquitectura doméstica plurifamiliar, ya son encargados a arquitectos (este fenómeno también es apreciable en los palacios urbanos).

²⁸ Casa Sociats, *Carrer Balmes*, 53, Jaime Clot y Trías, 1882; y casa Sagristà, Aribau, 43, Pedro Vila, 1886. Reformada con áticos añadidos.

²⁹ Casa Artés, *Gran Via*, 684, Salvador Viñals, 1888.

La gran mayoría de edificios se organiza a través de un gran patio central cubierto, donde se sitúa la escalinata y que sirve de elemento principal de ventilación e iluminación. La circulación del “principal” se verifica a través de una galería que circunda el patio, o bien a través de tres pasillos rectos, formando una “U”, creándose un eje representativo en aquél más próximo a la escalinata. En cuanto al programa de habitaciones suele consistir en un gran salón, con diversas salas auxiliares, el gran comedor, confirmándose la reducción de las estancias de tipo utilitario a la cocina y las cocheras; como novedad, se observa que las habitaciones de carácter íntimo y las de carácter higiénico empiezan a relacionarse.

De este modo, se hace patente la combinación del carácter representativo con las necesidades funcionales, lo cual demuestra ya una gran madurez en la arquitectura doméstica del Eixample, en la que la participación de los arquitectos “pre-modernistas” es cada vez más grande.

b) *Edificios plurifamiliares sin principal*³⁰

Aquí también se observa la culminación de las tendencias ya apuntadas en la etapa anterior. Los edificios se sitúan entre medianeras y presentan bajos comerciales, entresuelo y cuatro pisos de altura, ventilados por un patio central, y dos patios de luces laterales, con viviendas estructuradas a partir del pasillo recto. Como novedad destaca la construcción de edificios pareados, lo cual permite introducir patios comunes, de mayor tamaño, lo cual constituye un paso más en la racionalización de las viviendas.

Las tipologías del “Eixample” periférico.

Hasta aquí hemos basado nuestro análisis en los edificios construidos en el área central del “Eixample”, donde se concentraron los esfuerzos de este primer intervalo urbanizador. A partir de los años setenta, se empezó a edificar en lo que podríamos llamar los “arrabales” del Eixample, en zonas incluidas en el Pla Cerdà, alejadas de ése nuevo centro urbano que se estaba constituyendo, alrededor de la futura Plaça Catalunya y a lo largo del eje del Passeig de Gràcia. En estas zonas “periféricas” se estableció una población mucho más humilde³¹ para la cual se construyeron edificios que no representaron grandes novedades respecto a los que ya se construían en la Barcelona intramuros. En ellas encontramos pequeñas viviendas³², que ya no abarcan los dos extremos del edificio, por delante y por detrás, y que por tanto tienen sólo una o, como máximo dos habitaciones exteriores. Las demás que configuran un programa mínimo, y en muchos casos aún no han llegado a especializarse (comedor/cocina, comedor/recibidor) reciben “aire” y “luz” a través de minúsculos patios de luces, y se alrededor de pequeños distribuidores o cortos pasillos.

Este tipo de edificios que perpetúan la insalubridad de la ciudad antigua en las amplias calles de la ciudad nueva, no presenta una evolución tan decidida como los anteriores, de manera que durante las tres etapas estudiadas mantienen sus características iniciales. Sólo a partir de los años noventa, y ya fuera de nuestro límite cronológico, con la expansión del área central, estas construcciones serán substituidas por modelos de más calidad.

³⁰ Casa Sabadell, Carrer Aribau, 7-9, Federico Farrera, 1888.

³¹ Sobre el traslado de la burguesía a la zona central del “Eixample” véase: GARCIA ESPUCHE, A.: “El centre residencial burgés (1860-14)” en AAVV: *La formació de l'Eixample de Barcelona*. Barcelona: Olimpíada Cultura, 1990. Más información se puede encontrar también en el capítulo “La ciutat nova” de la Tesis Doctoral inédita de Joan-Lluís Marfany, *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*, leída el 1982 en la Universitat de Barcelona.

³² Casa Vivé. Pg. Sant Joan, 28, Felipe Ubach, 1863.

Conclusiones.

A lo largo de este recorrido por las diferentes tipologías de edificios construidos en el Eixample pre-modernista se ha podido constatar diversos hechos y procesos: por un lado, comprobamos como los primeros edificios, sobretudo aquellos de más calidad, toman aún como modelo las construcciones más habituales de la Barcelona antigua, basándose de forma más o menos directa en los esquemas adoptados por los palacios barrocos tardíos, que aportan el tono de calidad a las nuevas construcciones extramuros, valorándose más la representatividad que la propia funcionalidad, y por tanto, favoreciéndose las distribuciones complicadas e imponiendo una rígida división entre las áreas “nobles” y las áreas de servicio. Por otro lado, se observa a partir de los años setenta/ochenta un decrecimiento en el interés por la representatividad ganando terreno la lógica de la racionalidad, buscando la simplificación de los edificios, pero sin dejar de mantener los niveles de calidad y “nobleza” en las tipologías más “altas”. Este proceso se refleja en la reducción de las siete variantes tipológicas a solamente tres, muy claras y definidas, lo que nos permite afirmar que este primer periodo de construcción del Eixample constituye un laboratorio tipológico donde se experimenta con diversas soluciones, imponiéndose finalmente aquellas que permiten conjugar representatividad y racionalidad, elemento básico de una arquitectura pensada como generador de beneficios.

También se ha constatado que a medida que avanzaban las décadas, las tipologías más “humildes”, que también partían de los modelos antiguos, han ido asumiendo, a su escala, las novedades introducidas en los edificios de mayor calidad, sobretudo aquellas de carácter más racional, como la articulación a través del pasillo recto, dejando de lado los aspectos representativos. Esto demuestra la gran versatilidad de los modelos resultantes, que se pueden aplicar indistintamente a edificios destinados a diferentes categorías sociales.

Por último, señalar que este proceso de homogeneización tipológica, que tarda más en alcanzar las zonas “periféricas” del Eixample, va paralelo a la entrada de las primeras generaciones de arquitectos formados en Barcelona³³ que lentamente van reemplazando a los viejos maestros de obras, sobretudo en aquellos encargos de más calidad, como serán los grandes edificios modernistas que encontraremos en el Eixample a partir de la década de los noventa.

³³ Recordemos que en 1875 se creó la Escuela de Arquitectura de Barcelona, que substituía a la Escuela de Maestros de Obras, cerrada el 1872.

LOS FAROS DE GUIPUZCOA (1.852-1996)

Paloma de Roda Lamsfus, UNED

Introducción

Entre 1852 y 1906 se construyen los siete faros de Guipúzcoa –actualmente en funcionamiento– que según, su ubicación en la línea de la costa son: “Faro de Higuier” (Fuenterrabía), “Faro de la Plata”, “Faro de Senokozulua” (Pasajes), “Faro de Igueldo”, “Faro de Santa Clara” (San Sebastián), “Faro de Guetaria” y “Faro de Zumaya”. En los proyectos de estos faros intervienen los siguientes ingenieros de caminos: Carlos Campuzano, Francisco Lafarga, Joaquín Arguedas, Manuel Peironcely y Manuel Estibaus; también interviene el ayudante de Obras Públicas Inocencio de Elorza.

El emplazamiento de estas construcciones se verá condicionado por tres circunstancias: –la calidad del terreno, resistente a la acción del mar;– la reutilización de antiguas construcciones y, por supuesto la visibilidad para los navegantes, dada la función primordial de estas construcciones, de ayuda a la navegación.

Las tipologías de estos faros responden al prototipo de edificio de reducido tamaño: vivienda para un farero y torre adosada, en algunos de los cuales podría encontrarse como precedente el perfil cuadrangular de la Torre de Hércules de La Coruña (Faro de Higuier)⁸. Por lo general suelen tener de una a tres plantas, sala de máquinas, dos o tres habitaciones, cocina, baño y desván; resultan en este sentido muy expresivas las palabras del autor del faro de Santa Clara, el ingeniero Manuel Estibaus: “se da con poco coste un gran desahogo al edificio para que el torrero podrá guardar en este espacio toda esa multitud de objetos que hay en las casas y que aunque estorban no se pueden tirar, y constituyen el mobiliario a almacenarse en las guardillas”²⁶.

Se trata de construcciones austeras realizadas con materiales de la zona –piedra arenisca, piedra de sillería y mampostería–. La ornamentación se limita al empleo de cornisa, ménsulas o frontones enmarcando vanos. La mayoría de estos faros mantienen en su interior una interesante escalera de hierro fundido con ornamentación de elementos vegetales entrelazados, en la línea del mobiliario urbano de esta época.

Asimismo resulta muy sorprendente la solución que plantea el autor del faro de Guetaria al proyectar y construir una de las fachadas –la más azotada– con vanos simulados. Destaca asimismo el hecho de que el único faro que presenta color en su fachada sea el faro de Zumaya: ventanas, puertas y alero están pintados en color azul intenso, el mismo tono utilizado en la casa del pintor Zuloaga, también en Zumaya; o que el único faro construido sobre una isla –Faro de Santa Clara– resulte ser el que mejor se integra, visualmente, en el tejido urbano de la ciudad, al levantarse frente al Paseo Nuevo de San Sebastián.

Los faros de Guipuzcoa forman un conjunto homogéneo con un predominio de elementos de estilo neo-medieval, en la línea de la arquitectura de Viollet-le-Duc, una de cuyas obras, se encuentra a muy poca distancia, en la costa francesa...

⁸ Sánchez Terry, Miguel Angel: “Faros españoles del Océano”. Ed Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Madrid. 1987.

²⁶ Estibaus, Manuel: Proyecto de Faro de 6ª Orden para la isla de Santa Clara en San Sebastián. 1862.

Es curioso constatar que, en una región tradicionalmente ligada al hierro, y en unos años en que este material se difunde especialmente— la estación de San Sebastián, de Gustave Eiffel corresponde a este período— no se va a construir ningún faro de estructura metálica; posiblemente la configuración de la costa del Cantábrico, irregular y accidentada hace innecesaria la existencia de esas enormes torres —de hasta 50 metros— como el desaparecido faro de Buda (Tarragona)²³.

En otro orden de cosas, no podemos dejar de señalar que el siglo XIX representa un periodo muy especial para Guipuzcoa: por una parte, las guerras carlitas van a provocar una situación conflictiva que afectará al mantenimiento de los faros; el ingeniero Lafarga, el 3 de noviembre de 1874, dirige a la Dirección de Obras Públicas un dramático comunicado, anunciando que los faros dejarán de funcionar por haberse agotado el aceite y carecer de presupuesto para su combustible “a pesar de ser indispensables para la navegación por hallarse apagados los de Machichaco y Lequeitio, por estar suspendidos todos los pagos menos los de guerra”. Y por otra parte, este periodo coincide con el impulso que esta costa recibe en su expansión como zona de veraneo; en ello influye la presencia de Isabel II en Zarauz —donde también acude Pascual Madoz— y, muy especialmente, a finales de siglo, la figura de la reina María Cristina, clave para el desarrollo de San Sebastián.

La organización del alumbrado marítimo en la costa del Cantábrico: 1842.

La creación de la Comisión de Faros constituye el punto de partida del que arraca la organización del alumbrado marítimo en España; en el acta de la sesión celebrada el 22 de febrero de 1842 aparecen recogidas las competencias de la Comisión, que estará formada por ingenieros del cuerpo de Caminos, Canales y Puertos, y por oficiales de igual categoría de la Armada Nacional. El Ministerio de Gobernación publica el 13 de abril de 1842 la disposición que regula la actividad de esta Comisión, cuyo criterio será decisivo para la construcción de los faros^{1,2}.

La lectura de las actas correspondientes a las primeras sesiones³ proporciona una interesante información para conocer el origen de la existencia de los faros cuya ubicación en la costa será un punto decisivo. En una de las primeras sesiones, se decide pedir a los responsables políticos de las provincias correspondientes, información sobre los faros, fanales o linternas con sus gastos, producto de arbitrios y demás fondos destinados a ellos “así como las valizas, boyas, torres, atalayas, edificios notables y demás marcas y señales que sirven en las costas para guía de los navegantes; añadiendo a todo la indicación de los puntos de la costa donde convenga establecer algún nuevo faro y los parages que deberían valizar”.

Asimismo se recoge la descripción de la costa de Guipuzcoa⁴ ya que entre los puntos que con mayor necesidad reclaman el establecimiento de nuevas luces, de segundo o tercer orden, o la mejora de los que ya existen, se encuentra el cabo de Higuer en la desembocadura del Bidasoa y el de San Sebastián que volverá a ser construido en el monte Igueldo, donde estuvo en el siglo XVIII.

Se fijan además boyas a balizas en los siguientes lugares: la barra del Bidasoa, la Concha de San Sebastián— al N.O. de la entrada del puerto, y en Guetaria, la isla de San Antón.

²³ Saenz Ridruejo, Fernando: “Los Ingenieros de Caminos”. Ed. Colegio Ingenieros de Caminos. Madrid. 1993.

¹ Libro de Actas de la Comisión de Faros, sesión del 22 de Febrero de 1842.

² Colección de Leyes, Decretos y Declaraciones de las Cortes. 1842. Tomo 28, pág. 179.

“encomendándosele la redacción de la estadística de nuestro alumbrado marítimo, la discusión y propuesta del sistema que deba seguirse en el establecimiento, construcción, iluminación y servicio de los Faros de España y de sus posesiones de ultramar para conseguir su mejora y uniformidad con vista de los adelantamientos que se han hecho en otras naciones”.

³ Libro de Actas de la Comisión de Faros, sesión del 3 de Mayo de 1842.

⁴ Libro de Actas de la Comisión de Faros, sesión del 25 de Mayo de 1842.

Conviene recordar brevemente la situación general del alumbrado marítimo en España.

El 13 de septiembre de 1847 se aprueba el Plan General de Alumbrado Marítimo elaborado por la Comisión de Faros; hasta esa fecha España —con un total de veinte luces, la mayoría simples luces de puerto— presentaba un claro retraso en el servicio de señales marítimas frente a países como Inglaterra o Francia, con un sistema de alumbrado marítimo muy consolidado⁵.

A partir de esta fecha el gobierno va a impulsar el desarrollo de las señales marítimas, organizando una estructura que garantizará el servicio y el funcionamiento de los faros.

En 1847, la Comisión de Faros pasa a depender de la Dirección General de Obras Públicas del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, que a partir de 1851 se convertirá en el Ministerio de Fomento⁶. De esta manera nos encontramos con que tanto el servicio de faros como la administración de los puertos, a partir del Real Decreto de 17 de diciembre de 1851, no dependerá del Ministerio de Marino, sino del Ministerio de Fomento.

Bajo la inspección de la Comisión de Faros, se crea en 1872 el Depósito Central de Faros cuyo objetivo, además de proporcionar a los faros el material necesario, ejercer la vigilancia y mejorar el sistema será el de colaborar en la enseñanza de los alumnos de la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos así como en la instrucción del cuerpo de Torreros.

La Ley General de Obras Públicas de 13 de abril de 1877 incluye los faros como obras públicas de general uso y aprovechamiento, a cargo del Estado, atribuyéndose las competencias relativas a los faros al Ministerio de Fomento.

En 1899⁷ se crea la Inspección Central de Señales Marítimas que sustituirá al Depósito Central de Faros; a figura del Ingeniero Jefe de Obras Públicas en cada provincia marítima, dependiente de la Inspección Central adquiere una importancia decisiva en la existencia de los faros ya que entre otra funciones le corresponde la redacción de los proyectos de torres y edificios para faros, así como la conservación y vigilancia de los mismos.

En lo que se refiere a los faros de Guipúzcoa, el Plan General de Alumbrado Marítimo de 1847 aprueba la construcción de cinco faros en el distrito de Obras Públicas de Vitoria, tres en Guipúzcoa y dos en Vizcaya: Faro de Híguer —en el cabo de Híguer, Fuenterrabía— Faro de la Plata —en la entrada del puerto de Pasajes— Faro de Igueldo —en el monte Igueldo. San Sebastián—; en Vizcaya se construyen los faros de Punta Galea y Machichaco donde tendrá su sede la Escuela de Torreros de Faro creada en 1849.



Fig. 1. Grabado S.XVIII. La costa de Guipúzcoa. Perfiles de Montes Vista de la entrada del Duero de San Sebastián

⁵ Paz Antolín, Alicia. "Historia y Evolución del Servicio de Señalización Marítima", pág. 5 a 7.

⁶ Aguado Gallego, Arturo: "Organización y Gestión de las Ayudas a la Navegación. VII Congreso del Tráfico Marítimo y Manipulación Portuaria. 1996. Págs. 2 y 3.

⁷ Paz Antolín, Alicia. Op cit. Real Decreto de 28 de Enero de 1899 y Real Orden de 22 de Mayo de 1900. Págs. 7 y 8.

Precedentes de los faros, derroteros y ayudas a la navegación:

Desde la Antigüedad, numerosos autores han descrito la costa del Cantábrico cuya configuración, irregular y accidentada ha planteado frecuentes problemas a los navegantes⁹. Plinio, en su libro II alude a la existencia de construcciones aisladas en forma de torre situadas en lugares estratégicos –atalayas– junto al mar, que pudieron servir para la transmisión de señales; conocidas con el nombre de “torres de Aníbal” –al atribuirse a este general cartaginés su proliferación en las costas de España y África–, estas torres podrían ser consideradas como precedente de los faros.

A partir del siglo XVI se extiende la difusión de obras sobre el arte de navegar, con la publicación de derroteros y de cartas de navegación; en 1545 se publica la obra de Pedro de Medina¹⁰ quien realiza un análisis detallado sobre la importancia que tienen en la costa los montes como puntos de referencia, así como la altura del sol para regir la navegación. El licenciado Andrés de Pozacosmógrafo vizcaíno del siglo XVI– publica en su “Hydrografía” unas expresivas recomendaciones, refiriéndose concretamente a esta costa¹¹.

A lo largo del siglo XVIII se van a difundir las obras de la antigüedad, de tal manera que las traducciones de los libros del geógrafo Estrabón, se convierten en obras de obligada consulta¹². En estos años tienen lugar en Guipúzcoa dos hechos que influirán de manera muy positiva en el desarrollo económico y cultural de esta provincia; el primero por orden cronológico y que afecta directamente al desarrollo de esta costa, es la fundación en 1728 de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas cuya actividad provoca el desarrollo del puerto de Pasajes al establecerse un importante intercambio de productos, que desde la costa de Guipúzcoa, se extenderán por Europa. El segundo, podríamos afirmar que representa uno de los momentos claves en la historia de Guipúzcoa: la constitución en 1764 de la Sociedad Vascongada de Amigos del País –modelo de las que se crearán posteriormente– va a impulsar en gran manera el desarrollo de las artes, incluida la arquitectura; varios miembros de esta sociedad fundada por el conde de Peñaflorida, colaborarán activamente en el nacimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que siguiendo el modelo de las de Roma y París, organizará la enseñanza de las “nobles artes” y ejercerá un estricto control en las construcciones que se proyectan en estos años. En la Academia se formarán algunos de los artífices que intervienen en las obras de Guipúzcoa, como el arquitecto Antonio Cortázar, autor del Ensanche de San Sebastián¹⁵, o el ingeniero Manuel Peironcely, quien desarrolla una importante actividad en la construcción del ferrocarril, y de diversos faros entre los que destaca el faro de Igueldo, que seguidamente pasamos a analizar.

Faro de Igueldo

Este grabado de comienzos del siglo XVIII recoge además del perfil de la costa del Cantábrico con las siluetas de los montes visibles desde el litoral –La Rhune “punto por el cual pasa

⁹ García y Bellido. A.: “La España del siglo primero de nuestra era según P. Mela y C. Plinio”. Ed. Espasa Calpe, Madrid 1977. Págs. 110-181.

¹⁰ Medina, Pedro de: “Arte de Navegar en que se contienen todas las reglas, declaraciones, secretos hecha por el maestro Pedro de Medina dirigida al serenísimo y muy esclarecido Señor Don Phelipe príncipe de España”. 1545. Libro III. Carta de Navegar.

¹¹ “si quisieres entrar en el Passage no te allegues a la tierra de la parte del Oeste, que yaze una baxa cubierta fuera de la entrada (...) si quisieres entrar en San Sebastián entra por medio y posa cerca del cabo de nordeste, y si quieres ir al cay, estaras en seco (...) si quisieres posar en Guetaria y vas con vendabal, no te allegues al primer cabo de la isla de San Antón hasta que descubrasla puerta de la villa”. Ciriquiain Gaiztarrro M: “Los puertos marítimos del País Vasco” págs. 18 y 19.

¹⁵ Roda, P. y Aizpurua M.A.: “Guipuzcoa Monumental”. Ed. Diario Vasco 1993.

la línea que divide la España de la Francia”, Jaizkibel, la Batallera— una vista de la entrada del puerto de San Sebastián poco frecuentes: la ciudad tomada desde el mar con sus tres entradas aparentes— la Zurriola, la Barra e Igueldo, que justifican la popular denominación de esta ciudad— “Irutxulo” que en euskera significa tres agujeros— por sus tres entradas abiertas al mar.

En la cima del monte Igueldo —que en la imagen aparece con mucha más altura de la que en realidad tiene— se distingue perfectamente la torre linterna.

Desde el siglo XVI se tiene constancia de la existencia de una señal luminosa en San Sebastián, sobre una atalaya, que marcaba la entrada del puerto; en un principio esta luminaria o fanal estuvo situada en la cima del monte Urgull; su cuidado dependía de la Cofradía de San Pedro que exigía a las embarcaciones que se beneficiaban de esta luz el dos y medio por cien del bacalao que traían de Terra-nova.

“Al lado de la Mota a la parte del puerto o Concha, hay una atalaya con su casa a donde asiste un hombre salariado en invierno con antorchas de leña, sirviendo de guía para los navíos que vienen porque reconozcan la entrada que es en la parte del mediodía, donde está su muelle de notable grandeza en que pueden caber más de cien navíos y está empezando otro de altos muros”.

Se tiene constancia de que diversas poblaciones se oponían a este pago; las Juntas de Hernani, reunidas en noviembre de 1551 presentaron quejas por este impuesto que cobraba San Sebastián¹¹.

En el siglo XVIII y a iniciativa del Consulado de San Sebastián, se decide la construcción de un torreón en el monte Igueldo, de marcado carácter defensivo y rodeado de fosos, a 220 metros sobre el nivel del mar. Su autor es el ingeniero Julián Sánchez Bort, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El investigador y archivero Serapio Múgica¹¹ —importante figura del siglo XIX a quien tanto debemos en la conservación de archivos y documentos de esta provincia— cita que en 1778 se coloca en el torreón un fanal cuya luz la componían 24 pábulo de reverbero y un alcance de 9 leguas mar adentro. Según el doctor Camino, este fanal era superior al que en estos mismos años se ejecutó en París, encargado por la emperatriz de Rusia para el mar Báltico.

El fuerte de la Farola fue uno de los puntos estratégicos y formó parte de la línea defensiva de la ciudad, durante la guerra de la Independencia. En 1813 y a consecuencia del incendio que des-



Fig.2.Faro de Igueldo (San Sebastián) 1855.
(Dibujo del arquitecto Jokín Leniz).

¹¹ Múgica, Serapio: “Los Faros de San Sebastián”. Revista Euskalerraren-Alde 1913. Vol III, pág. 159.

truye la ciudad, la farola dejó de alumbrar¹⁵. Posteriormente, durante la primera guerra carlista, la luz se traslada de nuevo al monte del Castillo –monte Urgull– para proteger con mayor eficacia la ciudad.

El ingeniero Manuel Peironcely, Ingeniero-Jefe de Obras Públicas de este distrito que desarrolla en estos años una intensa actividad –participando en la construcción del ferrocarril del norte así como en los proyectos del puerto de San Sebastián, del esanche de Bilbao y de navegación del río Nervión– proyecta un nuevo faro a 130 metros sobre el nivel del mar, modificando el antiguo emplazamiento que la propia Comisión de Faros había propuesto. Peironcely trató de evitar con su proyecto realizado en la vertiente norte del monte, las nieblas y brumas del mar que habían dificultado la visibilidad de la luz en la antigua torre.

En 1855 finalizan las obras con un presupuesto de 202.375 reales⁶: un faro de tercer orden, en su origen de aceite, con característica de luz roja y destellos cada dos minutos. Se trata de un edificio de piedra arenisca, inicialmente de una sola planta rectangular (14'1 m.x 11'4m.), que posteriormente será ampliado en una segunda planta. Adosado a la fachada norte, el torreón de forma cilíndrica se levanta sobre un zócalo y eleva el plano focal norte, el torreón de forma cilíndrica se levanta sobre un zócalo y eleva el plano focal a 14 metros sobre el terreno. La limitada ornamentación –cornisas de piedra y molduras que perfilan las fachadas– se repite en la base de la linterna donde unas nítidas ménsulas soportan el mirador que rodea la torre.

En febrero de 1918 el ingeniero Rafael de la Cerda propone la electrificación de este faro; el petróleo escasea a causa de la guerra. La Jefatura de Obras Públicas de Guipúzcoa designa de entre las tres compañías eléctricas que surten de fluido a la ciudad, a la Compañía Eléctrica del Urumea por garantizar sus servicios al disponer de líneas que llegan a las inmediaciones del faro. El presupuesto de 4.633'44 pesetas que además de los gastos de montaje, los del ingeniero, así como la instalación del teléfono “muy importante para que desde la central se pueda avisar al faro de cualquier interrupción prevista de corriente y preparar en este con tiempo la lámpara de socorro”¹⁶.

A comienzos del siglo XX, en la cumbre de Igueldo, el antiguo faro se transforma en torre-mirador, característica silueta de castillo medieval fragmentado que domina la ciudad. Esta especial construcción conserva la sólida estructura de piedra del siglo XVIII con muros de 1'30 metros de grosor y 26 metros de altura; de planta cuadrada y esquinas achaflanadas a partir de la primera planta. Sobre su fachada se puede comprobar los restos –muecas en la piedra, ganchos– de un antiguo tobogán de zinc que se instaló rodeando la torre. Fue en 1914 cuando el antiguo Fuerte de la Farola se convierte en parque de atracciones. El trazado de los paseos y zonas ajardinadas mantiene el estilo que el jardinero real Pierre Ducasse introdujo en los trazados de los parques de la Plaza de Guipúzcoa, y los palacios de Miramar y Ayete en San Sebastián; así algunos elementos clásicos de toda esta zona, como la característica barandilla en forma de tronco de árbol utilizada también en la costa francesa, en el paseo del Rochere la Vierge en Biarritz.

Faro de Higer

Higer, nombre con el que se conoce tanto el cabo como el faro, marca en el Cantábrico el inicio de la costa guipuzcoana. El faro está situado entre la desembocadura del Bidasoa y el monte Jaizkibel, en el término municipal de Fuenterrabía.

¹⁵ “dicho monte forma un cono cuyas pendientes por el E. descienden a la bahía y por el N. A la mar. En la pendiente del S. Hay un camino hecho en la época presente para subir la artillería al frente. Está artillado por la Marina Británica”. Lara, Rafael. Pardo Moscoso, José. Buenaga, Senén: Plano del Fuerte de la Farola”. 17 Fuertes y Reducots del cinturón de la defensa de la plaza de San Sebastián”. 1838.

⁶ Sánchez Terry, Miguel Angel: “Faros españoles del Océano”. Ed. Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Madrid. 1987.

¹⁶ “El cuadro contendrá un voltímetro, un relai con timbre e interruptor de aviso y una resistencia reguladora a mano para una tensión constante de 100 voltios. Es la primera vez que se va a instalar una resistencia de esta clase en las instalaciones eléctricas de los faros, hechas recientemente, pero creemos será muy conveniente (...)”. Cerda, Rafael de la: Memoria del Faro de Igueldo 1918.



Fig.3. Faro de Higer (Fuenterrabía). 1877 (Fotógrafo de Usoz)

Su origen se remonta a 1852, en que el ingeniero Carlos Campuzano realiza un proyecto de construcción de un edificio de una sola planta para un torrero, con torre cuadrada y cuerpo superior circular para el fanal; en la memoria alude a un torreón existente de 8 pies de altura, situado a 280 pies sobre el nivel del mar. En ese mismo punto se construirá el nuevo fanal: “el aparato de iluminación consiste sólo en cuatro quinqués ordinarios; ordinariamente sólo se encienden dos de ellos que consumen entre ambos término medio tres y media libras de aceite. Sólo se enciende los cuatro en noches de temporal”¹⁷.

A consecuencia de las guerras carlistas, en noviembre de 1874, este faro queda totalmente destruido.

En 1877 Francisco Lafarga, ingeniero de Caminos vizcaíno, figura muy destacada para las obras públicas de esta región, proyecta un nuevo edificio para el que modifica el emplazamiento que quedará a 150 metros del lugar que ocupó el antiguo faro. El objetivo que persigue Lafarga es que esta nueva luz se vea desde el faro de Guetaria, situado a 90 metros sobre el nivel del mar: “lo muy importante que es el que vean esta luz los barcos que vayan a entrar o salgan de Pasajes, y añadimos al presente cuan conveniente, cuán indispensable es también que las barcas costeras y los vapores del tráfico litoral españoles y franceses que arriban al fondeadero de Guetaria como refugio en los temporales del cuarto cuadrante tenga perfectamente valizado el cabo de Iguer y conozcan su exacta posición cuando dejen el fondeadero bien por abonanzarse el tiempo, ya vayan a los puertos del fondo del golfo, o tomen el rumbo para doblar Machichaco”¹⁸.

Construido definitivamente a 93 metros sobre la plena mar viva, el faro de Higer presenta una tipología característica de los faros de la costa del Cantábrico: edificio de una sola planta rectangular (23'5 x 9 ms.) con muros de 0'7 ms., de grosor, y tejado a dos vertientes sobre el que se levanta la torre cuadrangular que soporta la linterna; en tamaño reducido esta torre de 10 ms., recuerda en su perfil a la torre de Hércules de La Coruña.

Al igual que en todas esas construcciones, los materiales utilizados proceden de la zona: piedra de sillería y arenisca, arena de las playas de Bidasoa y cal para hormigón de Zumaya. Así se expresa su autor en la memoria de 1881: “las condiciones de la localidad permiten la económico construcción de obras de fábrica porque hay sobre el terreno buenas canteras y se pueden confeccionar los morteros con economía y facilidad”¹⁹.

¹⁷ Campuzano, Carlos: Memoria relativa al proyecto de un edificio y torre para el fanal que se ha de establecer en el Cabo Higer cerca de Fuenterrabía. 1852.

¹⁸ Lafarga, Francisco: Memoria descriptiva del faro de Higer. 1878.

¹⁹ Lafarga, Francisco. Memoria del faro de Higer. Relación de las canteras y zonas de extracción de los materiales y caminos que han de recorrer. 1881.



Fig. 4. Faro de la Plata (pasajes) dibujo del arquitecto Jokin Leniz)

Faros recoge la existencia de este faro, construido al oeste del puerto de Pasajes, con un aparato catadióptrico de cuarto orden y luz fija, que se encenderá el primer de octubre del mismo año.

Enclavado en el lugar denominado frontón de la Plata, también conocido como Espejos de Pasajes, es un edificio de tres plantas (11,1 x 6'7 ms.), adosado a la roca por el lado norte –lo que provocará un constante problema de humedades–, que está enmarcado por dos torreones de 3'2 ms. de diámetro, y 10 ms., de altura; está construido en mampostería, y piedra de sillería en cornisa, perfiles de puertas y ventanas así como en los torreones y almenas que rematan su fachada. La torre de 4 ms. de altura se levanta a 158 ms. sobre el nivel del mar.

En 1865 Lafarga realiza un proyecto de reparación del edificio en el que propone sustituir el hormigón anterior “un tanto imperfecto por capas de 5 a 7 cms. de espesor de mortero de

Realizado en mampostería, la escasa ornamentación se manifiesta en los frontones que perfilan los vanos; en la parte superior de la torre destaca un cuerpo de arquerías que imprime al conjunto un cierto aspecto de fortaleza. Este gusto por lo medieval, enlaza directamente con el estilo que se extiende en estos años en construcciones religiosas y civiles, y que se manifiesta asimismo en el faro de la Plata.

Faro de la plata

Pasajes. Su propio nombre define la peculiar configuración de este lugar, como nexo de unión, –pasaje– desde la jurisdicción de San Sebastián a las de Fuenterrabía y Rentería; en los derroteros aparece este puerto como refugio de navegantes, abierto al Cantábrico²⁰. Es a partir del siglo XV cuando el puerto de Oyarzun pasa a denominarse puerto de Pasajes.

Las características naturales de Pasajes y especialmente su canal de entrada, determinaron la construcción de torres y balizas para orientación de los barcos.

El ingeniero Carlos Campuzano²² realiza el primer proyecto de este faro que será finalizado por Francisco Lafarga. En sesión celebrada el 21 de septiembre de 1855, la Comisión de

²⁰ “Uno de los objetos más notables para el reconocimiento del puerto de Pasajes es el faro que lo valiza, el cual está emplazado sobre un terraplén formado ex profeso en la cumbre del cabo de la Plata y que se hace notable por su blancura. No se avista cuando se baraja la costa de cerca viniendo del O; pero se descubre cuando se está N-S con San Sebastián a distancia de una a dos millas. La luz que exhibe es fija con alcance de diez millas y está elevada a 148 m. sobre el nivel del mar. Desde gran distancia de mar afuera en que no pueda avistarse el faro, serán buenas marcas de reconocimiento los montes Jaizquibel y Batallera”. García de Paadín, O: “Derrotero de la Costa Septentrional de España, que comprende desde el puerto de La Coruña hasta el río Bidasoa”. 1880. Pág. 363.

cemento y arena gruesa en iguales volúmenes cuya mezcla ha dado muy buenos resultados a los pavimentos de las rampas de varadero ejecutadas en el puerto de San Sebastián²¹.

Al igual que en la mayoría de los faros de la provincia destaca en su interior como elemento decorativo y funcional, la escalera de hierro fundido— con la inscripción Eduardo Fussey. Lasarte 1885 cuyos tramos presentan ornamentación vegetal de elementos entrelazados, en la línea del mobiliario urbano —bancos, farolas, fuentes— que se extienden por nuestras ciudades.

El faro de la Plata, en su espectacular emplazamiento ofrece —tanto desde tierra como desde el mar— un interesante ejemplo de lo que el espíritu romántico consiguió a lo largo del siglo XIX alcanzando además de la literatura al arte en general y a la arquitectura. El marcado carácter medieval de esta construcción sugiera cierta conexión con Viollet-le-Due, una de cuyas obras, el castillo D'Abbadie, se levanta en Hendaya, a tres kilómetros de la frontera.

Faro de Guetaria

En el otoño de 1861 se reconoce oficialmente la convivencia de establecer un faro en la isla de San Antón; la situación de Guetaria en la costa del Cantábrico, casi en el centro del seno que remata por el este en el cabo de Higuer y por el oeste con el de Machichaco concede a este puerto una importancia especial.

Antes de la construcción del faro, hubo un farol en la ermita de San Antón que funcionó hasta la guerra de la Independencia; también existía un fondeadero —que no era visible a cierta distancia de la costa— para refugio de los buques que rumbo a San Sebastián o Pasajes atravesaban esta zona con vientos duros del cuarto cuadrante: “por consiguiente no es fácil conocerlo y de aquí la conveniencia de la luz que se proyecta con cuya ejecución se completará el servicio marítimo de tan buen refugio²²”.

El 1º de noviembre de 1861, Manuel Estibaús, ingeniero de Caminos donostiarra, que participa en las obras del ferrocarril Madrid— Irún, presenta el proyecto de construcción del faro; un faro de 5º orden para un emplazamiento espectacular que sin duda condicionará la tipología del edificio. El faro se construirá en la isla de San Antón, llamada popularmente por su forma “el ratón de Guetaria”. La memoria recoge las dificultades que el terreno plantea para el establecimiento de la luz: existen además de desniveles sumamente fuertes, sectores de suelo tan agrietados que provocan corrimientos hacia el mar. Se estudia la zona en la que el faro sea visible: “el mogote de la extremidad del cabo produciría la ocultación en una zona más o menos extensa de costa”. Asimismo quedan descartados todos los puntos inaccesibles para llevar a cabo la obra de construcción: “pues que esta ladera más bien que este nombre merece el de precipicio, por la fuerte inclinación que tiene”.

El proyecto de Estibaús determina con todo detalle los materiales: para la mampostería, piedra arenisca de la localidad; la sillería de las canteras de Motrico, de naturaleza caliza y exenta de vetas; y el cemento, de Iraeta o Zumaya de reciente fabricación, especificando que “se someterá a la prueba del fraguado en cinco minutos, desechándolo si no satisface esta condición”.

Indica además el orden a seguir en la construcción, cuya duración “dadas las condiciones climáticas de un país tan lluvioso” estimo sea de un año; en primer lugar se ejecutará el camino de servicio, con el fin de poder transportar los materiales.

Con un presupuesto aprobado de 164.986,98 reales de vellón, el faro de Guetaria será construido en la parte central de la meseta, lo que condicionará sus dimensiones (11'20 ms. de

²¹ Lafarga, Francisco: —Proyecto de reparación del faro de Pasajes. 1865.

²² Estibaús, Manuel: Proyecto de Faro de 5º Orden para la isla de San Antonio de Guetaria. 1861.

largo por 4 ms. de ancho). La torre de forma octogonal, de 9'92 ms., de altura y diámetro de 1'60 ms., está situada al oeste para proteger esta orientación que es la más azotada. La puerta de entrada se establece en esta fachada pero, sorprendentemente, el autor del proyecto –en una pretendida búsqueda del equilibrio y de la estética– construye en la fachada contraria una puerta fingida “para el buen aspecto de la decoración”.

El autor de este faro, será nombrado Ingeniero-Jefe de las provincias vascongadas, Inspector General y formará parte de la Comisión del puerto de Pasajes; a él se debe también el proyecto del faro de Santa Clara.

Faro de Santa Clara

El diccionario Madoz, destaca la situación de la isla de Santa Clara al S.O. del monte Orgullo, señalando que de éste a la isla hay 1.300 pies de distancia que forman la barra, que es la entrada y salida para los buques; y que el N.E. de Igueldo a la isla hay 1.500 pies, y añade: “en ella se han cortado grandes peñascos, para que rompiendo las olas antes de entrar en la concha, puedan estar con más seguridad los buques de gran capacidad y cala, que por no poder entrar en el puerto tienen que fondear en la concha al abrigo de la silla”²⁵.

En 1861 Manuel Estibaus, ingeniero jefe de obras públicas de Vitoria propone establecer en la isla una luz de puerto. El Plan General de Alumbrado Marítimo establecía la posibilidad de dotar a San Sebastián de un segundo faro, con la finalidad de marcar además de la boca de entrada del puerto, un bajo o escollo existente al norte de la isla y que se conoce con el nombre de bancha; el establecimiento de esta luz –que se verá desde el fondadero– evitará que las embarcaciones confundan la boca del puerto con la de la Zurriola, confundiendo la isla con el castillo de la Mota²⁶.

Situado en lo alto de la isla, en el lugar en el que hubo una ermita dedicada a Santa Clara, propiedad –con la isla– del Convento de religiosas Agustinas de San Bartolomé, este faro de 6º orden se enciende por primera vez en septiembre de 1864. El edificio, de forma rectangular, se proyectó para ser atendido por un torrero, con una sola planta y ampliado en una segunda que respeta el estilo inicial; de aspecto sobrio, realizado en mampostería con piedra de sillería en esquinas y molduras, ofrece adosada a su fachada norte, la torre cilíndrica de 10 m. de altura. Su ornamentación se limita al tenue color que perfila ventanas y puertas, acentuando las formas semi-circulares lo que confiere al conjunto un aspecto apacible, que contrasta con su emplazamiento, permanentemente azotado por el mar.

En la memoria del proyecto aparece con minuciosidad el detalle de los materiales, y su procedencia: sillería de las canteras de Motrico, mampostería de naturaleza arenisca dura, de la localidad; la arena procederá de la Zurriola y, Estibaus matiza que se elija la arena “la del grano más grueso posible”.

Al igual que en los faros de Pasajes y Guetaria, en su interior se repite el modelo de escalera de hierro fundido, que encontramos también en Zumaya.

Faro de Zumaya

A mediados del siglo XIX, Zumaya destaca en importancia por su puerto a través del cual se establece una red comercial de productos relacionados no solamente con la siderurgia de la

²⁵ Madoz Pascual: Diccionario Geográfico-Histórico-Estadístico de España 1845-1850. Gipuzkoa. Ed. Ambito 1991. (facsimil).

²⁶ Estibaus, Manuel: Proyecto de Faro de 6º Orden para la isla de Santa Clara en San Sebastián. 1862.

zona del Urola, sino también con la producción local de cemento; precisamente en las memorias de la mayoría de estos faros, se especifica la utilización de cemento de Zumaya.

En sesión celebrada el 8 de julio de 1864, la Comisión de Faros aprueba la propuesta de variación para el emplazamiento de este faro, en la Atalaya, atendiendo los informes que figuran en el expediente. El estudio analiza las condiciones de la zona sobre la que se había planteado construir el faro: un terreno estratificado verticalmente y formado por arenisca y capas de arcilla blanda, con escasa resistencia a la acción del mar²⁷.

El faro será construido en la denominada Atalaya baja, en el mismo lugar en el que antiguamente se situaba el atalayero para facilitar a los barcos su entrada al puerto. Los técnicos que intervienen en su construcción dejan constancia de su preocupación para conseguir un edificio consistente. El 12 de diciembre de 1864, Inocencio de Elorza, ayudante encargado del servicio de Obras Públicas de esta provincia presenta el proyecto para la ejecución de un faro de 5º orden con un presupuesto de 112.803 reales de vellón⁸.

El ingeniero Lafarga interviene en el revestimiento, con mampostería hidráulica, del talud exterior de la Atalaya para afianzar el muro de la roca²⁹; en 1872 presenta su proyecto de camino de servicio al faro, para que, bordeando la ría, pueda servir de muelle, obteniendo así una zona litoral de dominio público para paseo y desahogo de la población³⁰. A consecuencia de la guerra, el faro sufre importantes desperfectos e interrumpe su funcionamiento.

Francisco Lafarga, autor de varios faros de esta provincia realiza en 1881 la construcción del nuevo faro, imprimiéndole su característica sobriedad³⁰: se trata de un edificio de dos plantas de mampostería, blanco, de planta rectangular –11,5 ms., x 5,5 ms.– y torreón octogonal adosado, en piedra con linterna y cúpula. En esta construcción sencilla y de cierta simetría destaca el sistema por el que el edificio se asienta en el terreno: una base trapezoidal de piedra arenisca reforzada por sillares que confiere al conjunto un cierto carácter defensivo, próximo a la arquitectura militar.

La torre presenta una serie de estrechas ventanas en forma ojival que recuerdan el aspecto de saeteras, a la manera de las utilizadas en la arquitectura medieval, tan a la moda en esta época. La fachada ofrece, en aleros y vanos el tono azul intenso que suele utilizarse en los barcos de la zona, y que es el que tiene la casa del pintor Zuloaga –Santiago– Etxea, Zumaya– en el entramado de madera de su fachada. (Edificio realizado en 1912 por el arquitecto bilbaíno Pedro Guimón).

Faro de Senokozulua

Es el único de los faros de Guipuzcoa que se construye en el S. XX. La existencia de este segundo faro en Pasajes responde a la necesidad de facilitar a los barcos la entrada al puerto. En noviembre de 1906, el ingeniero de Caminos Joaquín Arguedas presenta el proyecto de construcción de la casa-vivienda, torre y camino de acceso del faro de Senokozulua: "sobre la plataforma preparada detrás de los muros de contención se construirá la torre y la vivienda de los torreros. Tendrá la torre una altura de seis metros sobre la coronación de los muros. La casa

²⁷ Libro de Actas de la Comisión de Faros. Sesión de 8 de julio de 1864.

⁸ Sánchez Terry, Miguel Antel: "Faros españoles del Océano". Ed. Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Madrid. 1987.

²⁹ Lafarga, Francisco: Proyecto del faro de Zumaya. 1871.

³⁰ Lafarga, Francisco: Proyecto del faro de Zumaya. Camino de servicio. 1872.

³⁸ Sanz, Eduardo y Toja Ricardo: "Faros del País Vasco". Ed. Caja de Ahorros Vizcaína. 1985.

vivienda con terraza y azotea será un edificio rectangular de 19,5x6,5 ms., con vestíbulo, dormitorios necesarios, cocina, baño y fregadera en la parte este, y taller del torrero y despacho en la parte oeste³⁰.

Por Real Orden de 28 de noviembre de 1907 se aprueba la construcción del conjunto con un presupuesto de contrata de 33.587,77 pesetas.

En la memoria de calidades del proyecto se detalla que el acero que se emplee sea de superior calidad, exento de sustancias fosfóricas de grano fino y homogéneo, y “de condiciones que no sean inferiores a los que fabrican Altos Hornos y Vizcaya de Bilbao; que los cristales sean de los llamados dobles, perfectamente transparentes, planos sin alabeo alguno; y que para la obra se utilice asfalto de Maeztu, hormigón con cemento de Zumaya, entablación de pino de Holanda y piedra machacada.

La configuración del terreno –formado por bandas de piedra arenisca de desigual espesor– obligará a modificar la obra prevista: la plataforma sobre la que se emplaza el faro, proyectada a una altura de 38,8 ms., sobre el dique rompeolas situado en la punta de Cruces así como el plano focal inicialmente a 44,9 ms., sobre el nivel del mar, variarán sensiblemente. Asimismo, la construcción del camino se verá modificada: se adopta la solución de unir el camino de Punta de Cruces con Senokozulua a través de un sendero con trozos en pendiente y tramos en escalones –más de ciento cincuenta– lo que confiere a la zona su peculiar acceso.

Edificio clásico, con torre prismática en mampostería blanqueada para que durante el día marque la enfilación de entrada que por la noche señala el haz de dirección; mantiene la sobriedad del faro de Higuier y su estilo enlaza con las construcciones de faros de la costa francesa.

La cota del Cantábrico: construcciones de ingenieros y arte.

Los faros de Guipuzoa son obras realizadas en su mayor parte, por ingenieros de Caminos, Canales y Puertos –profesión que en algún documento aparece con una carta especialidad– Faros. El modelo que sigue desde sus inicios esta Escuela de Ingenieros, es Francia³¹.

Estos edificios representan una arquitectura sobria y adaptada al medio; como característica común, además del empleo de materiales de la zona –mampostería, piedra arenisca y de sillería–, y de mantener unas dimensiones similares –todos ellos son de tamaño bastante reducido–, destaca un predominio de elementos de gusto neo-medieval– torre con saeteras de forma ojival en Zumaya, cenefa de arquerías bajo la linterna del faro de Higuier, o la impresionante mole de la fachada almenada y flanqueada por torreones del faro de la Plata. Posiblemente todo ello se acentúe por el soberbio entorno natural en donde se levantan estas construcciones, que ofrecen un claro ejemplo de lo que representó el romanticismo; emplazamientos espectaculares, sí, pero de difícil acceso: por ejemplo, el faro de Senokouzulua, al que se llega a través de un sendero que desemboca en una cuesta de tramos escalonados, con más de 150 peldaños.

Efectivamente uno de los “méritos” de estos faros, podría ser el de la homogeneidad –que contrasta con la variedad de estilos que encontramos en esta zona, donde coexisten el clasicismo del autor del ensache de San Sebastián, el arquitecto Antonio Cortázar– en el Balneario de Cestona, 1893– con el estilo neogótico de Manuel Echave– en la catedral del Buen Pastor 1888 –y con la influencia francesa y su sentido del equilibrio– representada por los arquitectos Luis Aladrén y Adolfo Morales de los Ríos, en el Casino de San Sebastián 1882.

³⁰ Lafarga, Francisco: Proyecto del faro de Zumaya. Camino de servicio. 1872.

³¹ Bonet Correa, Antonio: “La Polémica Ingenieros –Arquitectos en España. Siglo XIX” Ed. Turner. 1985. Pág. 26.

En la presentación de este trabajo hemos visto que los faros –como los montes, o ciertas construcciones en la línea de la costa– cumplen una función de ayuda a la navegación. El Derrotero de la Costa Septentrional de España, publicado en 1880, advierte en la descripción correspondiente al faro de la Plata, que en caso de encontrarse a gran distancia “mar afuera en que no pueda a visitarse el faro, serán buenas marcas de reconocimiento los montes”.

Incluso actualmente, con todos los avances de la tecnología, la carta náutica del Instituto Hidrográfico de la Marina³⁴ refleja además de las señales marítimas los montes más elevados, algunos de ellos estrechamente conectados con la historia del arte: como el Izarraitz 1.027 m., en Azpeitia, de donde proceden los mármoles que se utilizan en la construcción de la Basílica de Loyola³⁵; o peñas de Aya, 816 m., silueta que recoge el pintor guipuzcoano Ascensio Martiarena, en el retrato que realiza a Miguel de Unamuno.

Me gustaría, antes de terminar, traer a la memoria algunos ejemplos de obras de arte relacionadas con la costa del Cantábrico pero, me voy a limitar a Zumaya; el hilo conductor lo tenemos en Santiago-etxea, la casa-estudio que Ignacio Zuloaga decide construir en un arenal frente al mar, y donde realiza gran parte de su obra³¹: como el retrato de Elcano, en cuyo fondo se distingue la villa de Guetaria, donde nació este mítico marino, el primero en dar la vuelta al mundo; o el retrato de Manuel de Falla –amigo de Zuloaga– que estrena en 1932 el “Retablo de Maese Pedro” dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de San Sebastián; en este museo se encuentran además del retrato de Falla, los decorados que para esta obra realizó Zuloaga. También pertenece a este museo un cuadro, soberbio, titulado “Mis Amigos” que Zuloaga dejó sin acabar: entre los personajes que rodean al pintor, se distingue al escritor Pío Baroja.

“Los marineros retiraron los remos. Las garruchas de las dos velas comenzaron a chirriar, los anillos corrieron por las cuerdas y una obscura forma se levantó en el aire, encima de mí. No se movía ni una ráfaga de viento. La noche estaba tranquila y húmeda. A lo lejos brillaba con intermitencias la luz roja del cabo de Hiquer”.

Pío Baroja “Las inquietudes de Shanti Andía”.

³⁴ Instituto Hidrográfico de la Marina. Cádiz. Carta Náutica. “Panorámica Portuaria Vasca” Ed. Gobierno Vasco. 1194. Pág. 30.

³⁵ Kortadi, Edorta y otros: “Monumentos Nacionales de Euskadi Guizpozcoa”. Ed. Gobierno Vasco. 1985.

³¹ Arguedas, Joaquín: Proyecto del faro de Senokozulua. Pasajes. 1906.

LA CASA BODEGA: LA PERMANENCIA DE UN MODELO TIPOLOGICO EN EL PUERTO DE SANTA MARIA

*José Ramón Barros Caneda
Universidad de Cádiz*

La expansión de la industria bodeguera que se vivió en El Puerto de Santa María durante el siglo XIX, especialmente a partir del primer tercio del siglo tuvo importantes antecedentes en siglos anteriores. Dentro del capítulo de los espacios construidos para usos bodegueros, estos antecedentes se remontan a la presencia de diferentes tipologías de bodegas que servirán de punto de referencia obligado para las construcciones del siglo siguiente.

La modificación en la estructura del negocio vinatero que supuso la aparición del capitalismo como forma económica frente al primitivo propietario cosechero¹ favoreció el desarrollo de un tipo de bodega de gran extensión. La "gran bodega" o la "bodega catedral" será el elemento señero de esta arquitectura industrial y tal vez el más identificable. Pero frente a él o mejor dicho paralelo a él se desarrolló, procedente de siglos anteriores, la casa bodega. Una tipología vinculada a una industria de menor volumen de producción, más relacionada con fórmulas tradicionales, a la que como hemos dicho desbancó el siglo XIX con la decisiva implantación del edificio industrial. No obstante, la casa-bodega alcanzaría, al menos, en el Puerto cierta resonancia². En este sentido parece lógico pensar en una adaptación de la casa del Cargador de Indias que realizaba su labor y poseía su oficina en su residencia, conformándose una tipología concreta de casa que se extendió por toda la zona de la bahía gaditana. La adaptación de este modelo al negocio bodeguero generó una serie de modificaciones en la estructura de la casa-burguesa dieciochesca en la que se implantó la fórmula bodeguera, dado lo adaptable que dicha fórmula resultaba a cualquier parcela o tamaño previo.

Y es este el caso del que vamos a tratar. Una casa cuyos antecedentes se remontan al siglo XVII, que cambió de propietario en varias ocasiones y que finalmente se vinculó a una familia relacionada con la industria vitivinícola y que fue de las primeras en establecer en El Puerto una bodega con fórmulas industriales.

El primer problema que se plantea es la ubicación exacta del inmueble. En un documento de 1676 por el que Andrés del Río cede el solar a Fernando del Valle, que parece ser fue el primer constructor, se habla de que se encontraba en la calle que conducía a la ermita de Guía, justo a la altura de un cruceo que allí existió y lindando por el norte con propiedades del ceden-

¹ IGLESIAS RODRIGUEZ, Juan José: La vitivinicultura del Marco de Jerez entre fines del siglo XVII y mediados del siglo XVIII. *En El Jerez, xérès-sherry en los tres últimos siglos*. El Puerto de Santa María, 1996. Pág.31-53.

² Al respecto véase BARROS CANEDA, José Ramón: *Arquitectura y urbanismo en El Puerto de Santa María durante el siglo XIX*. Tesis doctoral inédita.

te y sin lindero por el sur⁴. Un documento de venta de 1760 permite una mejor localización. La ubica en la calle de la Aurora lindando por el norte con casa de Pablo Vizarrón y por el sur con la de Joseph Tercero⁵. De lo cual podemos deducir que la casa, hoy desaparecida, se hallaba situada en la calle Aurora, con fachada a ésta y al río y entre las calles de los Moros y Aguado, esto es, junto a la plaza del Polvorista, una de las zonas de mayor interés de la ciudad por su proximidad al río como vía de comunicación.

La historia de la casa parte de la cesión del solar por parte de D^a. Catalina de Aragón y Sandoval, duquesa de Medina Celi, a Andrés del Río y éste a Fernando del Valle, que fue quien inició el proceso de construcción del inmueble en 1676⁶. Un siglo después fue vendida por los herederos de Nicolas Vigo y Angela Ferrary a Juan de Villanueva Pico⁶ en 93.250 reales de vellón⁷. Este la donó en herencia a su hermano Joaquín Pico y Villanueva⁸ y éste, a su vez, a su hijo Joaquín Pico Jiménez⁹. Durante su vinculación con la familia Pico se le hicieron diversas mejoras. En primer lugar, en 1761, Juan de Villanueva Pico solicita al municipio licencia para reparar el muelle de su casa y “sacarlo de cimientos nuevamente y construirlo de piedra mas solida, con cuyo motivo es su ánimo igualarlo con el muelle inmediato del Sr. Marqués de la Cañada para que haciendo obra con el quede mas perfecto”¹⁰. Algunos años después, su hermano Joaquín le añadió un suministro de media paja de agua dulce, que adquirió a Joseph Miranda en 1790 procedente de la fábrica que éste poseía en la calle Larga y que le costó 4.400 reales de vellón¹¹.

La fase final se produce cuando muere “ab intestato” Joaquín Pico y Jiménez, realizándose a instancias de su hermano Juan José, en nombre del resto de los hermanos, el expediente de acreedores en 1829, del que salió José Ramón Recaño como acreedor por la cantidad de 48.400 rea-

⁴ A.H.P.C.. Protocolos de El Puerto de Santa María. Escribanía 2^a. Leg. 663. 1760. Fol. 423-438v. Venta de Vigo y otros a Juan de Villanueva Pico.

⁵ A.H.P.C.. Protocolos de El Puerto de Santa María. Leg. 315. 1676. fol. 582-583v.

⁶ Los Villanueva Pico eran una familia procedente de Santander y relacionada con el comercio con Indias. Así en 1785, Juan de Villanueva Pico en un poder para cobrar en Lima otorgado a Antonio Saenz se le cita como “vecino y del comercio de esta ciudad de Cadiz en la Carrera de Indias”. A.H.P.C. Protocolos de Cádiz. Leg. 917. 1785. Fol. 211-212v.

Igualmente, en un poder para testar otorgado el mismo año se refiere a su procedencia como “natural del lugar de Rasines en el Obispado de Santander”. A.H.P.C. Protocolos de Cádiz. Leg. 917. 1785. Fol. 292-296v. García Baquero, por su parte, cita a un José Villanueva Pico como propietario de tres Navíos, los llamados Ori flame, Placeres y Rosario de 716, 490 y 130 Toneladas respectivamente, que realizaban la Carrera de Indias.

GARCIA-BAQUERO GONZALEZ, Antonio: *Cádiz y el Atlántico. 1717-1778*. Cádiz, 1988. T.II. Pág. 14.

⁷ A.H.P.C.. Protocolos de El Puerto de Santa María. Escribanía 2^a. Leg. 663. 1760. Fol. 423-438v.

⁸ A.H.P.C.. Protocolos de Cádiz. Leg. 917. 1785. Fol. 292-296v. Poder para testar de D. Juan de Villanueva Pico a D. José Pico, Don Domingo de Ugarte y Don Ignacio Diaz.

⁹ Joaquín Pico Villanueva era vecino de Cádiz, vinculado igualmente con el comercio a Indias. Natural de la villa de Ampuero en la jurisdicción de Laredo en Santander. Al morir donó sus posesiones a sus siete hijos tenidos con María Teresa Jiménez: María de los Dolores Cayetana, María Juana, Joaquín Antonio, María de los Dolores Teresa, Manuela María Josefa, José María Thomas y Juan José Francisco. A.H.P.C. Protocolos de Cádiz. Leg. 1895. 1805. Fol. 128-133v.

Sin embargo, el verdadero reparto de los bienes se produce a la muerte de su mujer. En la liquidación se dona a Juan José la casa de la Calle Aurora, 8, tasándose el inmueble en 344.397 reales de vellón. A.H.P.C. Protocolos de El Puerto de Santa María. Leg. 991. 1834. Cuaderno anexo. Expediente de liquidación y partición de los bienes quedados por el fallecimiento de la Sr. D^a María Teresa Jiménez vda. del Sr. Joaquín Pico Villanueva

¹⁰ ARCHIVO MUNICIPAL DE EL PUERTO DE SANTA MARIA (en adelante A.M.P.S.M.). Actas Capitulares, 1761. Fol 63-63v.

¹¹ A.H.P.C.. Protocolos de El Puerto de Santa María. Leg. 783. 1790. Fol. 178 y ss.

les. Para cubrir esta deuda se encomendó a Valentín del Río¹² el aprecio y tasación del inmueble ubicado en la calle Aurora, número 8 y de una fábrica de blanqueo de cera¹³. Del aprecio se deduce su estado y distribución en 1833¹⁴. En cualquier caso, como hemos dicho anteriormente, lo verdaderamente interesante reside en la conformación de una tipología característica de casa-bodega y en la diversificación del espacio doméstico, adaptándolo a usos industriales y manteniendo las funciones de habitabilidad, esquema éste que procedía de la casa del Cargador de Indias.

El solar del inmueble era un cuadrado casi perfecto con fachada a la calle Aurora de unos 20 m (22 varas y un pie) y al río una medida semejante (22 varas dos pies y cinco pulgadas). Situado entre medianeras, poseía una superficie total de 1.401 varas cuadradas. La fachada a la calle Aurora quedaba articulada por la portada principal con dos puertas a cada lado. En el piso principal había un balcón corrido en línea con la portada flanqueado por sendas ventanas con rejas, problememente cierros.

A nivel de planta el inmueble quedaba articulado por un eje secuencial de espacios abiertos que arrancaba en el zaguán, continuaba en un primer patio con fuente, un jardín, también con fuente y un gran patio final. En torno a ellos se desplegaban las dependencias, que en función de su ubicación adquirían uno u otro carácter. Pero si interesante es el diseño de planta, no menos lo es el alzado. Utilizando la separación de los dos pisos principales, se produce la diferenciación clarísima entre la zona económica y la zona doméstica. En planta baja, la que denominamos zona económica, se produce también una separación por sectores, creándose un área bodeguera en la parte posterior y en la anterior una zona de servicios para ese sector industrial. Así en la crujía de fachada y con salida a la calle Aurora se ubican una cuadra, una cochera y dos accesorias flanqueando el zaguán de la puerta de entrada. Tras el primer patio y el pequeño jardín se situaba la zona bodeguera que se hallaba articulada en torno al patio de mayor extensión conformado con arcadas sobre pilares y del que partía la escalera de acceso a la planta superior. En torno a él se situaba una oficina o despacho, una bodega pequeña y otra cuadra. También un almacén y una carbonera en el lado izquierdo del patio y esencialmente una amplia bodega de

¹² Valentín del Río fue una figura polémica dentro de la dirección de obras del municipio. No era titulado y sus conocimientos provenían de su empleo como Teniente del Regimiento Real de Zapadores, Minadores, Pontoneros, Ingeniero del Camino de Hierro de la Reina Cristina. Fue, sin embargo, el primer trazador del plano urbanístico del Campo de Guía, muy contestado por el proyecto definitivo que trazó Torcuato José Benjumeda. Al respecto véase BARROS CANEDA, José Ramón: *Arquitectura y urbanismo en El Puerto de Santa María durante el siglo XIX*. Tesis doctoral inédita.

¹³ A.H.P.C.. Protocolos de El Puerto de Santa María. Escribanía 1ª. Leg. 997. 1835. Fol. 140 y ss. Testimonio para insertar en la escritura de adjudicación de los bienes del finado D. Joaquín Picó y Jiménez, en favor de su acreedor D. José Ramón Recañó.

¹⁴ No ha sido posible saber si la casa se realizó inicialmente con la bodega que luego veremos. Sí era frecuente que las casas-palacio y su derivación la casa burguesa tuviera su propia bodega -véase al respecto la casa del Almirante Valdivieso LOPEZ AMADOR, Juan José; RUIZ GIL, José Antonio: *El Almirante Valdivieso, su palacio y El Puerto de Santa María en el siglo XVII*. Cádiz, 1992. Pág. 74 y ss.-, pero la descripción de ésta con cuatro naves hace pensar en una fecha más tardía para la readaptación del espacio para la industria bodeguera. Además hay que destacar la vinculación de la familia Picó con la industria bodeguera. José María Pico, hermano del deudor, fue uno de los primeros en instalar una bodega de características industriales en el Campo de Guía, muy cerca de esta casa de la calle Aurora. Véase SANCHEZ GONZALEZ, Rafael: *Introducción al estudio del urbanismo portuense: el ensanche del Campo de Guía. 1828-1838*. Cádiz, 1986. Pág. 47-49. También BARROS CANEDA, José Ramón: *Arquitectura y urbanismo...* Op.cit.

¹⁵ Esta bodega presentaba cierta capacidad de almacenamiento. Su articulación en cuatro naves a través de pilares, hace pensar en la adaptación del modelo tipológico industrial, si bien la cubierta sería plana dada su incorporación a una estructura arquitectónica doméstica. Su capacidad se extendía en 1829 a unos 115 Hl de vinos de diferentes calidades, valorados en 75.600 reales de vellón y a 4 Hl de vinagre, en 800 reales de vellón. No existen datos concretos sobre el número de botas que admitiría la bodega, sin embargo parece que entre ésta y otra que poseían en la calle Diego Niño había 212 botas de vino.

cuatro naves que ocupaba el lateral derecho del patio, con salida al mismo y al río a través de una puerta en la fachada¹⁵. Además existía un pozo, un lavadero y un patinillo.

La planta principal aparece igualmente dividida en dos partes pero con un sentido doméstico. La fachada que mira a la calle Aurora “se compone de dos piezas que pisan sobre la cochera, cuadra y zaguán, la una con una reja y la otra con parte de un balcón corrido a la misma calle de otra pieza que pisa sobre la primera accesoria con la otra parte del balcón a la calle. De otra sala que pisa sobre la segunda accesoria con una reja también a la calle”. Existían además dos cuartos con ventana al primer patio.

La parte posterior estaba ocupada, según se deduce del aprecio, al lado izquierdo del patio por un comedor “con chimenea francesa guarnecida de mármol” con antecomedor, de dos dormitorios, de un cuarto para la servidumbre, de un cuarto de vestir. La crujía de fachada se componía de una alcoba con ventana al río, de un salón con balcón y de un “gabinete” también con ventana al río. En el lado derecho del patio, sobre la bodega, de una antecocina, de una cocina “con chimenea y fogón guarnecido con flejas de hierro, horno, fregadero y tiro de pozo. También una tras-cocina y un excusado. Existe también un patio “alocado con losas de Génova”. Esta zona de cocinas y las del comedor, situadas en los dos extremos de la casa, quedaban comunicadas por los dos corredores que circundaban el patio principal.

Finalmente, la tercera planta a la que se accedía a través de una escalera de un tramo, la que recibía el nombre de “mirador”, constaba de ocho habitaciones de similar tamaño, así como de un salón grande que ocupa la crujía de fachada al río y cuya funcionalidad estaría reservada al servicio las habitaciones, y al ocio el salón grande en una clara derivación funcional de la torre-mirador. El resto del espacio de la tercera planta quedaba como azotea.

Como ya hemos dicho, se presupone que fue la familia Pico la que adaptó la casa a bodega o al menos la que amplió el uso. Y es este proceso de adaptación de la estructura doméstica la que resulta de especial interés. Como se ha descrito se consigue una perfecta articulación del espacio separándolo por sectores. El industrial, obviamente se sitúa en planta baja y con salida al río como punto esencial de comunicación y transporte de los productos. Y este espacio industrial dispone de los elementos clásicos de una bodega, la nave y un patio porticado comunicado con ella para los trabajos complementarios. Es este el formato, el módulo del que se alimentará el modelo tipológico decimonónico y que parece ser una constante, documentada al menos en El Puerto desde mediados del siglo XVIII¹⁶. Pero además, el esquema organizativo incluye en la planta baja de una oficina, almacén, carbonera y pozo e incluso cuadra y cochera en la fachada delantera, que bien podían ser elementos comunes al sector industrial y doméstico.

El área doméstica, desplazada por cuestiones de independencia e intimidad, se halla en la segundo planta. Algo por otra parte bastante común en las casas burguesas de los comerciantes con Indias. Y aún dentro de la segunda planta se produce una diferenciación llevándose la actividad doméstica al patio posterior, tal vez por cuestiones de control de la actividad industrial. En torno a él y la fachada al río se ubican las principales habitaciones, dormitorio, comedor, salón, que se distribuyen en la crujía de fachada y el lado izquierdo, quedando el derecho relegado a la cocina y servicios. Toda la parte de la fachada a la calle Aurora no parecía tener un uso específico y tal vez fueran habitaciones para uso en estaciones distintas del año.

A.H.P.C.. Protocolos de El Puerto de Santa María. Leg. 991. Cuaderno anexo último. 1834. Expediente de liquidación y partición de los bienes quedados por el fallecimiento de la Sr. D^a. María Teresa Jiménez vda. del Sr. D. Joaquín Pico Villanueva.

¹⁶ Al respecto véase BARROS CANEDA, José Ramón: Los inicios de la tipología bodeguera en El Puerto de Santa María. La definición urbana del Campo de Guía. *En Laboratorio de Arte*. En prensa.

En cualquier caso queremos constatar la intensa relación que se produce, a través de este ejemplo, entre la arquitectura doméstica y la industrial, en este caso bodeguero, una relación ya comenzada con los Cargadores a Indias, que se da sobre todo por la facilidad de adaptación de la tipología bodeguera a cualquier modelo o espacio previo.

Tanta es esta relación que durante el siglo XIX se llega a la formación de un modelo de casa-bodega, en una clara conjunción de aspectos comerciales y domésticos. Son éstas arquitecturas ubicadas en el casco urbano de la ciudad, más dedicadas a la venta del vino que a su producción, más cercanas al concepto de tienda que a bodega, pero que guarda notables relaciones con este proceso de adaptación del que venimos hablando, situándose como un espacio paralelo a la formación de las grandes bodegas, y al igual que éste fácilmente adaptable a los solares irregulares que se originan en las ciudades. Sirva como ejemplo, la construida en la misma ciudad por Fernando Moreno en 1841 en la calle Nevería¹⁷. En planta baja se desarrolla el local comercial, en este caso la bodega, y en la superior la vivienda manteniendo las características de una casa donde se aunan valores domésticos y de actividad económica.

Apéndice documental

CITACION: Seguidamente y el Escribano cite para el aprecio y venta de los bienes embargados a D. Juan José Pico, como representante de la Testamentaria de su difunto hermano d. Joaquín en su persona: Rio.

APRECIO DE CASAS: D. Valentín María del Rio, Teniente del Regimiento Real de Zapadores, Minadores, Pontoneros, Ingeniero del camino de hierro dela Reina Cristina, y perito nombrado por el M.Y. Ayuntamiento Real de esta Ciudad. Certifico: Que en virtud de mandato judicial del Sr. Alcalde mayor de la misma he reconocido, medido y tasado una casa sita en esta Ciudad en la Calle de la Aurora señalada con el número ocho de Gobierno perteneciente a la Testamentaria del difunto D. Joaquín Picó y Jiménez, cuya casa tiene de linea por su fachada principal a la Calle de la Aurora veinte y dos varas y un pie, y por la fachada de la espalda que mira al rio Guadalete veinte y dos varas, dos pies y cinco pulgadas, las cuales forman con las medianeras una figura casi regular de cuatro lados que medida geoméricamente contiene mil cuatrocientas y una varas cuadradas de superficie. Consta de piso bajo, principal y segundo o miradores. El piso bajo se compone de un zaguan y dos acesorias de una pieza cada una, de una cuadra y cochera, y todas estas piezas con una puerta cada una a la Calle de la Aurora cuyo frente ocupan. De un patio con una fuente con su pilon y agua de pie. De un jardin con otra fuente. De una pequeña bodega. De otra cuadra interior. De un segundo patio principal. De un cuarto para despacho o escritorio. De un pequeño almacén y una carbonera en el costado izquierdo de este patio. De una bodega de cuatro naves que ocupa el testero y (...) del costado derecho del mismo patio con una puerta al mismo y otra en la fachada de la casa que mira al rio. De otro cuarto con un pozo, de un labadero y de un patinillo. El piso principal se divide en dos partes, una que ocupa el frente de la casa que da a la Calle de la Aurora y la otra que ocupa el interior y frente que mira al Rio. La que da a la calle de la Aurora se compone de dos piezas que pisan sobre la cochera, cuadra y zaguan, la una con una reja y la otra con parte de un balcón corrido a la misma calle, de otra pieza que pisa sobre la primer acesoría con la otra parte del balcón a la Calle. De otra sala que pisa sobre la segunda acesoría con una reja también a la calle y finalmente de otras dos piezas que pisan sobre la bodega chica con rejas al primer patio. La parte del piso principal interior y que ocupa la fachada que da al Rio se compone de una escalera principal de piedra desde el segundo patio. De un corredor con dos frentes. De un comedor con chimenea francesa guarne-

¹⁷ Véase BARROS CANEDA, José Ramón: *Arquitectura y urbanismo...* Op. cit.

cida de mármol. De un ante comedor o cuarto de aparador, de un dormitorio que pisa sobre el almacén, de un cuarto para el mozo que pisa sobre la carbonera, de otro dormitorio, de un cuarto de bestir, de una alcoba principal con una reja en la fachada del Rio, de una sala principal con balcón en la misma fachada, de un gabinete con reja en la misma, de otras dos piezas, de una ante cocina, cuyas habitaciones pisan todas sobre la bodega grande. De una cocina con chimenea y fagon guarnecido con flejes de hierro, horno, fregadero y tiro de pozo que pisa sobre el paso al labadero. De una tras cocina en la que hay un cuarto excusado que pisan sobre el labadero. Hay además un patio alto enlosado con losas de genova que tambien pisa sobre la bodega principal. El piso segundo o miradores se compone de una escalera que conduce desde el principal de un paso y ocho piezas regulares y además de un salon grande que ocupal el frente de la fachada del Rio con balcones a ella, y pisa todo sobre el principal interior, se halla cubierto de tejado ecepto la parte del mismo que pisa sobre el corredor, comedor, ante comedor, escalera principal y cuarto que da a ella que lo esta de azoteas. El material de la fabrica de este edificio se compone del vaciado de las zanjas para los cimientos del (...) de ellos sobre los cuales se eleban las dos paredes de fachada trabiesas y medianerías y pilares de los arcos del patio y bodega. Del entramado de los pisos y cubiertas con maderas de flandes, maderas de castaño y ladrillo por tabla, solerías de ladrillo, losas de genova y empedrados, puertas y ventanas con sus correspondientes herrages, puertas, cristales y vidrieras, balcones y rejas cubierta de todo el edificio de azoteas y tejados. A todo lo cual y demas de que se compone dando su justo valor a cada cosa según su naturaleza y estado en que se encuentran resultan valer en renta anual la cantidad de cinco mil doscientos treinta y nueve reales de vellon y en venta real la cantidad de ciento setenta y cuatro mil seiscientos cincuenta y tres reales de vellón, de la cual han de rebajar las cargas que sobre si tubiera tanto perpetuas como redimibles. Y para que conste doy la presente en la ciudad del Puerto de Santa María en diez y coho de mayo de mil ochocientos treinta y tres. Derechos de la tasación a dos reales el millar, trescientos cuarenta y nueve reales diez maravedís. Valentín maría del Rio

ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL DE CADIZ. Protocolos de El Puerto de Santa María. Escribanía 1ª. 1835. Leg. 997. Fol. 140 y ss. Testimonio para insertar en la escritura de adjudicación de los bienes del finado D. Joaquín Picó y Jiménez, en favor de su acreedor D. José Ramón Recaño.

COMIENZOS DEL HORMIGON ARMADO EN CORDOBA

María del Rosario Castro Castillo
Córdoba

El título de nuestra comunicación, en lugar de “Comienzos del hormigón armado en Córdoba” debería ser más específicamente “Divulgación del sistema del hormigón armado en Córdoba”, pues vamos a basarnos para nuestro estudio en unos artículos aparecidos sobre este material en el periódico local *Diario de Córdoba* durante los años 1901 y 1902. Debemos decir que, a pesar de tratarse de unas fechas posteriores a 1898 –que está considerado como año límite para estas jornadas–, hemos decidido incluirlas aquí por ser en realidad un sistema constructivo iniciado en el XIX y que va a llegar a España en 1897, cerrando prácticamente de esta forma la época que se trata aquí. La generalización de su uso –sobre todo por parte de los arquitectos– va a tardar en imponerse en nuestro país, teniendo lugar bien entrado el siglo XX; no obstante, a partir de 1897 ya se están produciendo pruebas por parte de distintos autores, proyectos que constituirán una novedad importante dentro del panorama constructivo del momento.

Aunque hay que tener en cuenta que el cemento ya era utilizado desde la Antigüedad por los romanos, los primeros ensayos con hormigón armado se realizan en Francia en el siglo XIX. Un paso muy importante tendría lugar cuando Joseph Aspdin patente el *cemento portland* en 1823. En 1850 ya Lambot construyó una barca de cemento armado que presentó en la Exposición de París de 1855. Sin embargo, se atribuye al jardinero Monier la fabricación de tubos y depósitos de armaduras metálicas recubiertas por cemento; este hombre, en unión del ingeniero Coignet, se dedican entre 1861 y 1867 a ensayos y estudios sobre vigas y bóvedas realizadas en base a este material, presentando diferentes tipos en la exposición de París de este último año, donde obtuvieron las primeras patentes. Éstas serían posteriormente perfeccionadas y utilizadas por Hennebique, quien extendería en Francia el sistema, el mismo que se introduciría en España algún tiempo después, conocido por ello con el nombre de “sistema Hennebique”.

Sin embargo, aunque es en Francia donde primero se aplica este sistema constructivo, será en Alemania donde tenga lugar su gran desarrollo gracias a nombres tan importantes como Bauschinger, Koennen y Wayss, averiguando este último cuál era el papel que cada material –cemento y acero o hierro– tenía dentro del nuevo sistema de construcción. Estos ensayos, unidos a las actividades de la Comisión Alemana del Hormigón Armado, hicieron que en 1904 se fijaran las primeras normas oficiales para el empleo de este material.

Respecto a Norteamérica, Ward y Nyatt fueron los iniciadores en 1875 pues, aunque anteriormente a esta fecha se habían asociado el hierro y el hormigón, sólo se hacía con el fin de proteger el hierro del fuego, disminuyendo de esta forma el peligro de derrumbamiento en caso de incendio.

En España será el ingeniero de caminos Eugenio Ribera el introductor de este nuevo sistema en 1897, según las patentes de Hennebique, como ya hemos mencionado, siendo obra del también ingeniero Juan Manuel de Zafra el primer tratado español sobre este sistema constructivo.

Las ventajas del nuevo material son innegables. El hecho de que su uso permitiera realizar –entre otras mejoras– mayores vanos al aumentar la distancia entre los soportes, pudieran utilizarse con mayor libertad partes voladas, hubiese una gran facilidad de molduración, y presentase una gran economía con respecto a otros procedimientos, dio lugar a que su utilización se extendiera y triunfara por todo el mundo.

Al principio de su uso existieron en todos sitios algunos fracasos, debidos principalmente a desperfectos por la falta de conocimiento sobre el material, lo que daría lugar a que muchos lo rechazaran en un primer momento, hasta que se sentaron y publicaron las bases del cálculo del sistema; de todas maneras, se trata de un procedimiento delicado, que necesita una continua vigilancia por parte del técnico¹. Para conocer y corregir las causas que motivaban los desperfectos se realizaron variados trabajos en diferentes países, tratándose de su uso en distintos congresos y reuniones.

Según Urrutia, el hormigón, como el acero, forman parte de las nuevas tecnologías, que se perfeccionan a partir del medio fabril o industrial y de la Escuela de Chicago, ya que se requieren grandes espacios flexibles, un proceso constructivo rápido y un máximo aprovechamiento del solar debido al incremento de la población en las grandes urbes². Se trata de un proceso, pues, muy influido por factores tanto estilísticos como económicos, que con el tiempo irá perfilándose progresivamente. Respecto al acero, como señala el mismo autor, "(...) en pies derechos o vigas de sección variable, viene a sustituir la vieja estructura ferrovítica de origen decimonónico, aunque perviven los trabajos de fundición en grandes portadas, miradores, bastidores para vidrieras o frisos"³.

Los artículos aparecidos en el Diario de Córdoba van a estar en su mayoría firmados por el malagueño Juan Tejón y Marín, Comandante de Ingenieros en Córdoba en esa fecha⁴. La finalidad de su publicación es –según el autor– dar a conocer al público en general las propiedades del nuevo material constructivo. A través de once artículos el ingeniero demostrará, mediante variados ejemplos, las ventajas que el hormigón armado –él preferirá referirse a él como cemento armado– aporta al mundo de la construcción en todos sus ámbitos, no sólo en edificios para viviendas, sino en otros que deban servir de alojamiento a un crecido número de personas –como cuarteles, hospitales, colegios o asilos–, para fábricas o edificios industriales y, en fin, para obras de ingeniería, gracias a su gran resistencia.

En cada uno de estos artículos se estudiará desde la historia de la invención del sistema a los materiales que lo constituyen, pasando por las cualidades de las obras ejecutadas con cemento armado o las ventajas económicas de su uso. Se hace un hincapié continuo en la resistencia, estabilidad y duración del hormigón armado, señalándose el creciente aumento que en toda España está experimentando su utilización.

Un rasgo muy importante a tener en cuenta es el hecho de que sea un ingeniero el que pretenda dar a conocer y extender su uso dentro de la construcción. Además, los ejemplos de edificaciones en este sistema que nos ofrece están llevados a cabo igualmente por ingenieros. Aquí hallamos una muestra palpable de que la introducción de los nuevos materiales constructivos en este momento –hierro, hormigón armado– va a llevarse a cabo por ingenieros, que serán los que primeramente verán las ventajas del sistema, introduciéndolo en sus obras. Hay que tener en cuen-

¹ UCHA DONATE, Rodolfo: *Cincuenta años de arquitectura española, I (1900-1950)*, Adir Editores, Madrid, 1980. Págs. 106-109

² URRUTIA, Angel: *Arquitectura española. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1997. Pág. 28.

³ *Ibidem*.

⁴ Este ingeniero militar terminaría en 1990 el Cuartel de la Victoria cordobés. Ese mismo año comenzó el Cuartel de San Rafael, y en 1901 el Hospital Militar de San Fernando, entre otras obras.

ta, por otra parte, que en este momento los ingenieros “invaden”, por así decirlo, el terreno del arquitecto, llevando a cabo muchas construcciones fuera del ámbito que, estrictamente por su profesión, les correspondía. Así, realizarán cuarteles, colegios, viviendas para obreros, etc., todo ello con un sello característico de edificio funcional y práctico, en el que las modas de los estilos arquitectónicos no influirían demasiado.

Otras aplicaciones señaladas por el autor son las cimentaciones, con construcciones de pilotajes cuando ha de edificarse sobre arenas o terrenos fangosos, de grandes silos o depósitos, de cubiertas, ya sean en forma de tejados o de azoteas, de bóvedas, tuberías, puentes, apoyos y muros de pequeños espesores, predominando como cualidades principales de estas obras su incombustibilidad, la rapidez de la ejecución, la íntima trabazón de las partes integrantes de la construcción, la solidez y la eterna duración de la fábrica para que la acción del tiempo, lejos de deteriorarla, la endurezca y afirme, y por último, la seguridad de los cálculos de su costo.

Para Juan Tejón, el éxito principal de este material, llamado a sustituir en breve tiempo a los demás sistemas para la edificación en general, se basa en que las obras realizadas con él tienen la consistencia de un monolito, es decir, de una construcción que está hecha en una sola pieza. Él describe esta idea diciendo que el hormigón cumple el sueño que en el campo de la construcción se ha tenido siempre de realizar “(...) una especie de un inmenso bloque de materia resistente, donde la mano del hombre hubiese vaciado huecos regulares para constituir habitaciones, paredes, escaleras, puertas y ventanas”.

Al realizar el recorrido por la historia del cemento armado, Juan Tejón comenzará diciendo que el nombre del verdadero inventor o del que primero empleó este sistema de construcción no es conocido. Se sabe, sin embargo, que desde hace mucho tiempo, en las fábricas de hierro se realizaban por este procedimiento tabiques muy delgados y de gran resistencia, pero que hasta mediados del siglo anterior no hay noticias de que la asociación del cemento y el acero o hierro tuviera mayores aplicaciones. En 1855 figuró en la Exposición Universal de París un barco construido por medio de una red metálica recubierta por ambas caras de cemento Portland.

En 1868 el jardinero francés Monier, deseando reducir los espesores de cemento de sus cajas de flores aumentando sus resistencia, incorpora a la masa del cemento un tejido metálico. Tras observar el resultado, construirá otros objetos portátiles mediante ese sistema, obteniendo de esta manera depósitos y tuberías de conducción de las mejores condiciones de resistencia. En 1880 se funda en Alemania una potente sociedad anónima dedicada a realizar construcciones de cemento armado. Más tarde, en Viena, se forma otra con iguales tendencias, desarrollándose en Austria estas novísimas formas de construcción.

Todas estas innovaciones serán sometidas a leyes de cálculo matemático, ofreciéndose tanto en Europa como en América fórmulas y procedimientos para la aplicación del sistema. El ingeniero francés Hennebique estudiará los esfuerzos mecánicos a que se someten las diversas piezas que integran la construcción, y reconoce la necesidad de aumentar la resistencia donde el cemento se halle sometido a esfuerzos de extensión. Deduce, por el cálculo matemático, la mejor colocación de las armaduras metálicas que han de prestar el auxilio, y la necesidad de enlazar las diferentes partes constructivas de estas especies de armaduras, creando los llamados estribos. Cuando ha llevado a cabo sus estudios, los expone a la sociedad, acompañándolos de fórmulas precisas. De esta forma, el sistema Hennebique se ha extendido a todos los países. “En España –afirma Tejón– á pesar de la oposición sistemática que encuentra todo lo que signifique ó represente una innovación; a pesar de nuestro carácter rutinario y en general poco estudioso, ha sido implantado por un hombre de excelentes condiciones para estas árduas empresas; por don Manuel Balbás, y en breve espacio de tiempo lleva realizadas numerosas é importantes obras”. Incluso, como colofón al artículo, publicará unos datos referentes al sucesivo incre-

mento que en pocos años han experimentado en todo el mundo las obras construidas con hormigón armado.

OBRAS CONSTRUIDAS POR EL SISTEMA HENNEBIQUE DE CEMENTO ARMADO

AÑOS	N.º CONSTRUCCIONES
1892	6
1893	41
1894	62
1895	127
1896	290
1897	473
1898	827
1899	1235
1900	2000

Fuente: Juan Tejón y Marín. Diario de Córdoba, 13 de agosto de 1901. Página 1.

Juan Tejón continuará sus artículos refiriéndose a la constitución del cemento armado, en el que se unen la resistencia del hormigón y la extensión del hierro o acero, mediante unas potentes vigas de fácil construcción y poco coste. Además de estas ventajas, resulta otra de no menos importancia: la incombustibilidad en las construcciones. Según el autor del artículo, en la proliferación de este sistema constructivo por España tiene mucha influencia la labor del Jefe de la sección técnica de la Central para la ejecución de obras por el sistema Hennebique en Madrid, Gabriel Rebollo, ingeniero de caminos, canales y puertos. Seguidamente, Juan Tejón se dedicará a hablar de las propiedades del cemento armado.

Una de las principales, como ya se ha visto anteriormente, es la de la resistencia a la extensión, para lo que es necesario calcular la sección de hierro o acero que habrá que adicionarse en cada caso, la repartición de éste en un cierto número de varillas, la sección más conveniente para ellas, el lugar más o menos próximo a la superficie interior en que deberá alojarse la armadura, etc. En lo que respecta al grado de combustibilidad de un edificio, el cemento armado viene a anular casi por completo –según el autor– la misión de las compañías aseguradoras contra incendios. Como apoyo a esta aseveración cita un ejemplo ilustrativo, que tuvo lugar en Berlín en 1893. Allí, por iniciativa del sindicato de Compañías de Seguros se edificaron varias construcciones en cemento armado, sometiénolas a fuego hasta alcanzar temperaturas de 1000 a 1100 grados. Un jurado especial levantó acta de los resultados, comprobando que las obras no sufrieron ningún perjuicio en su estabilidad y resistencia, limitándose los efectos del fuego a la caída de algunas pequeñas conchas del enlucido interior.

Otra propiedad importante de estas edificaciones es la del arriostamiento general de los edificios, ya mencionado. Las diferentes partes de una construcción se encuentran unidas entre sí por esas mallas metálicas que son el alma del sistema. La construcción se asemeja a un monolito y, como tal, su resistencia es mayor. De esta forma, en países donde frecuentemente se producen terremotos, ninguna construcción puede garantizar más que la de cemento armado la no destrucción de los edificios. Además, la baratura de estas edificaciones, por muy diversas causas, se añade como una ventaja más, lo que contribuye a su aceptación en todas partes, incluida España.

Un aspecto fundamental es el de la importancia de la mano de obra. “Los buenos hormigones no se improvisan”. Juan Tejón afirma que el señor García Vázquez, concesionario del sistema Hennebique en Córdoba, ha conseguido tener muy buenos operarios que ejecutaron el sistema que de retención para cámara de turbinas en la Fábrica de electricidad de la Vega de Armijo. “Los albañiles de Córdoba deben procurar, por cuantos medios puedan, aprender el empleo de estos materiales en obras de cemento armado que han de extenderse extraordinariamente”.

Para hacer hincapié en la economía que se puede lograr mediante la utilización de este sistema, en comparación con los utilizados hasta ahora, se publican los resultados que han visto la luz pública en el número 8 de la revista profesional que en Madrid dirige el ingeniero militar Martínez Unciti. Se refieren a la edificación efectuada en La Coruña de una casa para obreros. Aparecen los presupuestos por el procedimiento ordinario y por cemento armado, comprobándose la economía que proporciona el empleo de este último método, que en este caso es de un 56'82%. “Resulta, pues, que con el capital necesario para edificar una casa por el procedimiento corriente pueden construirse dos de cemento armado, con muchas mejores condiciones de resistencia, duración é incombustibilidad que las primeras, y que así mismo el interés que el capital empleado produzca será doble en el segundo caso que el que se obtuviera en el primero”. Las experiencias para determinar los efectos de las trepidaciones en edificios de cemento armado han resultado también muy satisfactorias. Según el autor, en esta provincia y en la de Sevilla el novísimo sistema está gozando de muy buenas expectativas.

Dentro de las construcciones más importantes señaladas por Juan Tejón en cemento armado, describirá el acueducto portátil creado por el Capitán de Ingenieros del Ejército, Martínez Unciti, conocido como “sistema Unciti”. Se trata de sustituir los tradicionales sistemas de conducción de aguas para la agricultura por otros de hormigón, evitando así las pérdidas que por filtraciones se experimentan en los sistemas de conducción normales, gracias a la impermeabilidad de sus paredes. La resistencia y rigidez de los materiales asegura contra la acción destructora de los cambios bruscos de temperatura. Incluso el ingeniero de caminos, canales y puertos, Eugenio Ribera, llegará a publicar un folleto con las ventajas del invento en el terreno de la agricultura, minería y para los aprovechamientos de los saltos de agua. En el Diario de Córdoba se extractarán algunas notas de dicho folleto, “(...) deseando que su divulgación ofrezca alguna utilidad a las sociedades ó particulares que dedican sus actividades a las expresadas especulaciones”. Se nos informa asimismo que el número primero de la revista El cemento armado, de que es director Martínez Unciti, trata detalladamente estos acueductos de su invención, que en nuestro periódico son descritos muy someramente, ante la falta de espacio.

Juan Tejón dedicará asimismo su último artículo a hablar de las barriadas obreras en cemento armado. Comienza para ello diciendo que una de las necesidades mayores que tenía Córdoba —como el resto de las poblaciones españolas por aquellas fechas— era la de construir barriadas para la clase obrera, formadas por casas que reúnan condiciones de higiene y salubridad a la vez que resulten de poco coste para que el arrendamiento sea apropiado a los que estas clases puedan pagar. Pues bien, el cemento armado proporciona soluciones muy ventajosas a la hora de realizar este tipo de construcciones. De esta forma, nos habla de las obras que en este sentido se están llevando a cabo en Sevilla, que aparecen en El noticiero sevillano, donde se describe el proyecto de barrio obrero llevado a cabo por el señor March, junto con los planos para una barriada y una casa del mismo tipo formulados por el ingeniero de caminos Juan Manuel Zafra, que no llegarán a llevarse a cabo.

Las construcciones de las casas en dichos proyectos serán elegantes y esbeltas, de dos pisos construidos en hormigón armado, “(...) que las hace eternas por su sólida construcción, y no tendrán más madera que las de las puertas, por lo que a su solidez garantizada, unirán la ventaja de no ser fácilmente combustibles”. Su coste está valorado en 2.500 pesetas, describiéndose las líneas principales de los proyectos. Se felicita a los dos autores, esperando ahora las contribu-

ciones de fondos para poder llevarlos a cabo. Desde el Diario de Córdoba se elogia el sistema empleado, ya que el precio se reduce mucho gracias al material utilizado, lo mismo que ha ocurrido en La Coruña en las casas obreras que recientemente se habían construido, ya descritas por el periódico. Por lo que a Córdoba respecta, la Real Sociedad Económica Cordobesa de Amigos del País ha señalado un premio para el mejor proyecto de casas para obreros en el certamen que celebraría en el mes de mayo, y se sabe que el arquitecto Adolfo Castiñeira tiene realizados algunos estudios sobre el particular, pero no se especifican.

Otro artículo relativo al hormigón armado en el rotativo que estamos considerando está escrito por Gabriel Rebollo que, como antes hemos dicho, es ingeniero de caminos y Jefe del despacho técnico de construcciones de hormigón armado, sistema Hennebique. En él se dedica a presentar los resultados a que ha llegado en un estudio que recientemente ha hecho de un puente en hormigón armado. Tras describir la estructura del mismo, concluye diciendo que el puente proyectado por él da, en relación a uno metálico, una economía de un 32%. El autor no cree posible un precio más barato que el obtenido en este puente, añadiendo que "(...) sólo es el de este puente que se construirá en Murcia, uno de los mil ejemplares que podría citar". Según este autor, los precios de las mamposterías y sillerías, por muy bajos que sean, dan siempre presupuestos a los que el hormigón armado sistema Hennebique baja en más de un 50%. Muy cerca de Córdoba, señala, hay unas magníficas canteras que dan sillería a quince pesetas el metro cúbico labrado, y todo lo que puede representar un precio de 25 a 30 pesetas para la obra ejecutada con dichos sillares, pero también es cierto que él recientemente había demostrado que la construcción en hormigón armado, sistema Hennebique, se atreve a competir y sale triunfante en una obra al pie de las citadas canteras.

Pero, a la vez que estos artículos, dedicados a la información sobre el hormigón armado, nos encontramos con dos muy interesantes firmados por J. Soriano, director del Centro Técnico de Córdoba. En ellos hallamos, además de información sobre este material, una serie de consideraciones relativas a la arquitectura del momento y el nuevo sistema, lo que nos resulta de gran importancia.

Sin embargo, antes de comenzar de lleno con lo aparecido en estos artículos, debemos exponer algunas ideas sobre la relación existente entre el hormigón armado y la arquitectura que se estaba llevando a cabo a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Como hemos venido señalando, Ribera y Zafra serán los iniciadores en España de la técnica del hormigón armado, desconocida para los arquitectos. Debemos hacer aquí una breve parada para considerar este hecho, ya apuntado más arriba. Durante finales del XIX y comienzos del XX este material, generalmente, no entraba dentro de los cálculos del arquitecto. Éste se consideraba como un artista, no como un técnico, tarea para la que ya estaba el ingeniero al que, por su parte, no le interesará el valor estético de la obra que realice. Esto no significará, sin embargo, que el arquitecto no lleve a cabo estudios previos en el terreno técnico o cálculos para sus obras. Lo que ocurre es que el ingeniero es quien, volvemos a repetir, en estos momentos se interesa por este material y los cálculos que conlleva su correcta utilización.

Pues bien, el eclecticismo, la renovación de los estilos históricos y el modernismo constituirán las estéticas predominantes en este momento. Para la mayoría de los autores, el modernismo surgirá como una alternativa a la hora de plantearse una renovación arquitectónica, opción que no será admitida por la mayoría de la población e incluso de las Academias, ya que representaba una estética extraña a nuestro carácter tradicional. Se están produciendo, pues, constantes intentos por lograr una nueva arquitectura que esté de acuerdo con la tradición española y que, a la vez, sea novedosa. El recurso a los historicismos será un intento en este sentido, hasta la aparición de los regionalismos, algo más adelante. Dentro de este panorama arquitectónico, y precisamente por él —según Carlos Flores—, las posibilidades españolas para incorporarse a las nuevas corrientes arquitectónicas son prácticamente nulas. No obstante, a pesar de esto, se pro-

ducirán intentos aislados por escapar “a la pobreza mental dominante”⁵, y estas iniciativas van a estar íntimamente ligadas con el uso del hormigón armado. De todas maneras –y continuando con Flores–, la consecución de un nuevo sistema constructivo en base a este material no se logrará de momento, aunque se producirán tentativas interesantes.

“La arquitectura –como dijo Octavio Paz– es la memoria de los pueblos”. En ella se reflejan todos los aspectos de la vida del país que la crea, ya sean sociales, económicos, políticos o culturales y, por lo tanto, también se produce el efecto contrario: contemplando la arquitectura de un pueblo podemos intuir cuál era el tipo de sociedad que la creó. Según esto, el tipo de material que se emplee en las construcciones condicionará asimismo el tipo de arquitectura que se realice; por tanto, el hallazgo de un nuevo material puede hacer cambiar en cierta manera las edificaciones de una determinada época. De esta forma ocurrirá con el hierro primero y el hormigón armado después, ya que por sus características ofrecían nuevas posibilidades al constructor.

Sin embargo, a pesar de estos nuevos materiales vemos cómo continuaban utilizándose los estilos históricos, “(...) en medio de una confusión de ideas de la cual surgió el “art nouveau” (...)”⁶. Deberán pasar muchos años antes de que surjan nuevas formas, porque la consecución de un nuevo sistema arquitectónico no sólo se basa en los materiales empleados; se puede hacer arquitectura moderna utilizando piedra o madera, por ejemplo, sólo variando las características estéticas que apliquemos a cada construcción. Esto quiere decir que es cierto que materiales nuevos pueden dar lugar a nuevas formas, pero esto no ha de considerarse como necesario. En esta época, la aparición del hormigón armado no llevará a una arquitectura nueva, no de momento, sino que perpetuará con su uso la arquitectura clásica o tradicional.

Pues bien, es en este marco en el que van a insertarse los artículos antes mencionados de Soriano hallados en el Diario de Córdoba. El autor comienza diciendo que la incesante evolución de ideas en cada país y en cada época, como antes hemos apuntado, se manifiestan en sus edificios. De este modo, continua, las construcciones góticas, con su firmeza, multiplicidad y belleza de sus líneas, la poca solidez de sus apoyos, la desproporción elegante entre altitud y anchura, nos indican la aspiración del hombre de elevarse hacia Dios. Mediante esta arquitectura se señala de manera inconsciente la inestabilidad de la vida y la firmeza y perfección que al alma deben servir de ejemplo. Asimismo, la oscuridad y rotundidad en las formas de una pagoda india indican la misteriosa y nebulosa religión que en este lugar se asienta.

Según Soriano, la ciencia tuvo el alcance suficiente para lograr en aquel momento las atrevidas crucerías góticas, y el arte supo rodear a la pagoda del misterio que requería. De la misma forma, en la vida civil del Renacimiento podemos observar una tendencia retrospectiva o de mirada hacia el pasado que se refleja en todos los aspectos de la vida de las naciones, incluida su arquitectura. Todo ello nos lleva a insistir en la misma conclusión, según el autor: “(...) en la construcción está marcado fielmente el sello de la vida política y religiosa del pueblo, señala su virilidad, revela su riqueza, muestra sus pensamientos y nos presenta hasta lo que siente el corazón de los individuos que lo componen”.

Después de exponer las anteriores consideraciones, el autor se dedica ya en profundidad a hablar de la arquitectura de su tiempo. Afirma que, a principios del siglo XX, predominaba la cabeza sobre el corazón, y que la ciencia influida por el positivismo señala el derrotero del arte y de la industria: “(...) el modernismo que ya todo lo invade, es el que viene a revelarnos nuestro modo de ser actual; dejad volar un poco á la fantasía, presentad unas líneas, unas manchas, unos efectos artísticamente escogidos que indiquen una figura, una acción, un pensamiento, un

⁵ FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea, I, 1880-1950*. Aguilar, Madrid, 1989. Pág. 109.

⁶ UCHA DONATE, Rodolfo: Op. cit. Pág. 107.

símbolo, y tendréis una pintura, una composición poética ó musical, una construcción modernista. No podréis deducir la tendencia ni el fin; de esa composición no puede decirse más sino que parece tal o cual cosa ó que quiere ser tal otra; ese es el fin y tendencia actual; la de aparentar”.

La cita es un poco larga, pero hemos decidido introducirla aquí de este modo porque consideramos que así se expresa con toda claridad la idea que el autor quiere transmitir. Para él –como para tantos otros– el modernismo era un estilo sin tendencia definida, en el que sólo importaba el aspecto exterior, muy decorativo, pero que en el fondo no representaba un estilo en sí mismo, como lo habían sido el gótico o el Renacimiento, por ejemplo.

Según él, las aspiraciones culturales de una nación querían resolverse “(...) con poco sacrificio, a poca costa, en lenguaje vulgar, con poco dinero.” Para evitar esto se impone como necesario que la construcción de ese momento pueda imitar la finura y elegancia del estilo gótico o la robustez del egipcio. Por ello, es preciso que reduciendo una construcción a débiles espesores pueda resistir como una ciclópea. De esta forma, hay que hacer una reelección de materiales, estudiar sus cualidades, para así poder dar lugar a un material que, siendo mezcla de otros, pueda ofrecer la manejabilidad y la resistencia que piden las nuevas construcciones.

El hierro y el acero, afirma, son demasiado conocidos como materiales de construcción como para detenerse en su análisis, aunque advierte que muchas veces el desconocimiento de las propiedades del hierro, sobre todo de su resistencia, provoca el uso inadecuado de éste en las construcciones; respecto al acero, son variados los tipos que existen, cuyas propiedades varían mucho según el método escogido para su obtención, pero su empleo en la construcción ordinaria –aparte de sus aplicaciones en las artes o en la industria– aún no está indicado. Por tanto, estudiadas las propiedades de los materiales de construcción se ha llegado a descubrir cuál ha de ser la forma más adecuada que puede darse a esos materiales. El autor estudia cuáles son las condiciones más adecuadas para que una viga metálica soporte la mayor cantidad de peso posible; a la vez, expone las cualidades de los materiales pétreos.

Sabido es que estos últimos materiales soportan mejor la compresión que la extensión. Desde muy antiguo es conocida esta propiedad, y los romanos ya los utilizaron de modo que sólo resistieran por compresión, inventando las bóvedas, que salvaban de esta forma un espacio determinado con sólo un espesor de unos treinta centímetros. “Pues bien –concluye el autor–; una lámina de piedra en forma curva, atirantada por alambres, ó dicho de otro modo, una bóveda de piedra cuyo empuje está contrarrestado por tirantes, es precisamente una viga de hormigón armado. (...) Vemos, pues, que el principio sobre el que descansa el sistema de construcción “Hormigón armado” es sumamente racional, que se acomoda á las condiciones del carácter de la época, y por tanto se impone, es más, si no se hubiera inventado ese sistema, se hubiera inventado otro semejante”.

Para terminar con estos dos artículos, advierte que tras todo lo dicho sólo le resta manifestar que es indispensable aplicarlo bien, teniendo en cuenta muchos detalles que al constructor poco experimentado pueden escapársele, siendo tan numerosos los casos en los que está indicado el empleo de este sistema que sería una torpeza imperdonable el no adoptarlo. Finaliza explicando la aplicación que de este material ha hecho él mismo para construir un muro de retención en una cámara de turbinas.

Tras todo lo expuesto anteriormente, y como colofón a nuestro trabajo, cabría señalar la importancia que la aparición del hormigón armado tiene en la necesidad que había de lograr una nueva arquitectura, en la que las estructuras fuesen más sólidas y flexibles, se abaratara el costo y permitiera, en fin, una mayor libertad constructiva. No obstante, la introducción del sistema será lento en España, a pesar de que las expectativas –por parte de los ingenieros– sean muy favorables. Habrá que esperar, pues, para que se produzca la tan ansiada renovación arquitectónica tomando como base este material, aunque, como hemos visto, los primeros intentos estarán ya poniendo las bases para ese futuro.

Artículos utilizados procedentes del Diario de Córdoba

- REBOLLO, Gabriel: "Construcciones en hormigón armado Sistema Hennebique". 16 de agosto de 1901. Pág. 1.
- SORIANO, J.: "El hormigón armado". 11 de marzo de 1901. Pág. 1.
- : "El hormigón armado". 12 de marzo de 1901. Pág. 1.
- TEJÓN Y MARÍN, Juan: "El cemento armado". 24 de febrero de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado". 9 de agosto de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado. Noticia histórica". 13 de agosto de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado. Su constitución". 22 de agosto de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado. Propiedades". 27 de agosto de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado. Propiedades". 12 de septiembre de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado. Materiales que se emplean". 24 de septiembre de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado. Aplicaciones". 3 de octubre de 1901. Pág. 1.
- : "El cemento armado". 14 de febrero de 1902. Pág. 1.
- : "Barriadas obreras de cemento armado". 19 de febrero de 1902. Pág. 1.
- : "El cemento armado. Acueducto portátil". 26 de agosto de 1902. Pág. 1.

Bibliografía utilizada

- ARCOS MOLINA, Juan: *Los materiales básicos de la construcción*. Sevilla, 1995.
- FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea, I, 1880-1950*. Aguilar, Madrid, 1989.
- MINGARRO MARTIN, Francisco (Dir.): *Degradación y conservación del patrimonio arquitectónico*. Editorial Complutense, Madrid, 1996.
- UCHA DONATE, Rodolfo: *Cincuenta años de arquitectura española, I (1900-1950)*. Adir Editores, Madrid, 1980.
- URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1997.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "Treinta años de arquitectura cordobesa. 1890-1920". En *Arquitectura modernista en Córdoba*. Catálogo de la exposición organizada con motivo del Congreso internacional "El Modernismo español e hispanoamericano. Sus raíces andaluzas y cordobesas". Del 14 al 21 de octubre de 1985. Excma. Diputación provincial de Córdoba. Córdoba, 1985. Págs. 9-30.
- : "Arquitectura cordobesa del Neoclásico al Postmoderno". En A.A.V.V.: *Córdoba y su provincia*. T. III. Ed. Gever. Sevilla, 1986. Págs. 349-373.
- : "Modernismo en Cádiz". En *Archivo hispalense*, n. 171-173. Sevilla, enero-diciembre, 1973. Págs. 371-429.
- : "Introducción a la arquitectura cordobesa contemporánea (1890-1940). Ensayo de inventario". En *Apotheca*, n.5. Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Córdoba, 1985. Págs. 145-214.

REFORMA Y ACONDICIONAMIENTO DEL PALACIO DE LA ADUANA EN 1862: EL SALON REGIO

*Juan Ramón Cirici Narváez
Universidad de Cádiz*

Con motivo de la visita girada por S.M. la Reina Isabel II, su augusta familia y Corte en pleno por distintas provincias andaluzas en septiembre de 1862, el Gobierno de la provincia de Cádiz destinará las más amplias y luminosas estancias del Palacio de la Aduana, sede de la institución, a morada regia.

El edificio había sido construido por el ingeniero militar Juan Caballero en 1770 tras distintos intentos y proyectos en los que se recogían tanto la remodelación de la línea del puerto, ganándole tierra al mar, desde el baluarte de San Felipe hasta la Puerta del Mar, la erección de nuevos tramos de murallas así como la incorporación de tres arquitecturas gemelas, Aduana, Casa de la Contratación y Consulado. Problemas económicos retardarán y reducirán los trabajos a la remodelación de un nuevo muelle y a la construcción del baluarte de San Antonio, de trazado pentagonal y en cuya plataforma interior se levantará el edificio de la Aduana.

De estilo neoclásico, líneas básicas y severas, la obra de Caballero resultaba hermosa y monumental, sobria pero espaciosa y de amplias proporciones. Descripciones de la época la calificarán, sin embargo, en "nada artística pero amplia y sólida". El material base de la construcción será la piedra ostionera, vista con intencionalidad decorativa en algunos casos, exterior, patios y galerías interiores, y la mampostería enfoscada y encalada. Cinco años y más de 350 operarios entre albañiles, peones y canteros, darán cuenta de un coste total de 7.717.200 reales.

Dada la gran capacidad del edificio y la progresiva pérdida de sus funciones comerciales, el Palacio de la Aduana acogerá a lo largo del siglo XIX a la Delegación de Hacienda y Administración de Aduana, Cuerpo de Seguridad y Orden Público, Gobierno Civil, Diputación Provincial, Junta Provincial de Instrucción Pública y residencia del Gobernador.

El mismo año 62, pocos meses antes de la extraordinaria visita, se encargarán los trabajos de reforma y acondicionamiento al arquitecto provincial Juan de la Vega quien, a su vez, contará con un destacado equipo de artífices entre los que caben citar al maestro de obras y segundo arquitecto Carlos Gazzolo, al escultor y ebanista Juan Rosado, al carpintero Adolfo Ruiz y al pintor Juan Bautista Vivaldi.

Las salas destinadas a morada de los reyes estaban situadas en el primer piso. Hallábase a su entrada un gabinete con un cuerpo de alabarderos de guardia. Una pequeña saleta, cuyos tabiques estaban cubiertos de mármoles y espejos, daba paso a la antecámara real, pequeño salón de paredes revestidas de damasco azul celeste, sillería estilo Luis XV y artísticas lámparas de bronce sobredorado. La cámara real, más rica y ostentosa si cabe, tenía las paredes de damasco rojo, alternando en su decoración grandes espejos con cornucopias, alzapaños y sobredorados. Una gran araña central, de bronce macizo y dorado, iluminaba la estancia con sus veinticuatro brazos. Seguían el despacho de la Reina, más severo y recogido pero con todo lo necesario para escritorio, el tocador de la real dama, de trazado octogonal, paneles de damasco rosa y ocho espejos

ovalados, y, en el frente, un cuarto de baño completo de mármol de Carrara. También desde el mismo tocador se pasaba al dormitorio de los reyes, en la misma línea de revestimientos y ornatos, completando estas estancias privadas una pequeña sala familiar, el dormitorio del príncipe, el dormitorio de las infantas y el despacho del rey.

De carácter más público eran el comedor real, de 18 metros de largo por 4,5 de ancho y cinco balcones a la bahía, la capilla real y la sala del balcón, abierto expresamente en la fachada para que S.S. M.M. presidieran los desfiles y paradas militares que a diario se efectuaban en su honor.

Pero si la mayor parte de estas salas así como su rico mobiliario han sufrido distintas reformas y destinos no ocurrirá lo mismo con el llamado Salón de Corte, hoy Salón Regio de la Diputación gaditana. Un grabado del acto de la inauguración, un solemne besamanos en la persona de la Reina Isabel II, nos permite comprobar su correspondencia con la actualidad.

La primera impresión nos traslada a los ricos interiores palaciegos de los viejos imperios decimonónicos. Un cierto barroquismo, profusión, movimiento, contraste y colorido, en el tratamiento de los elementos, compositivos clásicos y renacentistas, fundamentalmente, obra en favor de un resultado de carácter aúlico, exuberante e ilusorio y, en cierta medida y para algunos autores, decadente y depravado. Si el estudioso gaditano Sánchez del Arco vio en este salón reminiscencias del renacimiento francés, quizás, hoy encontremos una mayor identidad con la estética arquitectónica de II Imperio, asimismo, francés.

Situado, como toda la reforma, en el primer piso y en el tramo central del edificio, entre los dos patios del mismo, la cubierta que cerraba la anterior estancia era de escasa altura y su armadura ofrecía un estado ruinoso. El arquitecto De la Vega desmontará la antigua estructura, levantando tres metros la altura de los muros y construyendo una nueva cubierta, a dos aguas y trasdosada con tejas vidriadas verdes y blancas. La decoración pictórica del interior quedará a la responsabilidad e imaginación del pintor Vivaldi así como los cerramientos de puertas y ventanas y los revestimientos de los muros a la del escultor Rosado.

El Salón de Corte presentará una planta rectangular con algo más de 16,50 metros de largo por 11 de ancho, con dos huecos de tránsito en los lados menores y tres en los mayores, estos últimos, abiertos a los, ya citados, patios y abalaustrados. Y de donde recibe la luz. La solería, que se hallaba cubierta de una riquísima alfombra, era de losas cuadradas de mármol de Carrara, blancas y negras y de 55 cms. de lado. Un pequeño zócalo o rodapié, de mármol negro veteado de Porto-Venere y 13 cms. de alto, recibía un segundo zócalo de tableros de madera, de un metro de altura y limitados por los pedestales de las pilastras que en número de 24 se distribuyen por toda la estancia. Cartelas con molduras doradas y tondos con bustos adornan los tableros y pedestales. Sobre este otro zócalo, coronado por una cornisa arquivada, se levantan las pilastras, en razón de 4,30 metros, acabadas en ménsulas sobre las que descansa el entablamento con friso y cornisa. Pilastras, friso y cornisa continúan la decoración de cartelas, tondos y frutas, destacando la serie de mensulillas que compartimentan el friso y recogen el vuelo de la cornisa, 32 cms, sobre la que descansa, finalmente, el techo.

Este techo está formado por una armadura de madera en forma de escocia, con un recorrido de 2,50 metros de altura y 1,95 de arrojado, recibiendo en su parte central un plafón rectangular adornado con tres prominentes florones, tallados y dorados, del que penden otras tantas arañas de cristal. El plafón, pintado al temple y claroscuro, se divide en recuadros con molduras doradas, incorporando en el interior de sus orlas los escudos de los pueblos de la provincia gaditana: Puerto Real, Olvera, Grazalema, Rota, Chiclana, Alcalá de los Gazules, Zahara y Jimena. La escocia, siguiendo el mismo gusto y técnicas, continúa la serie con los de Medina, El Puerto de Sta. María, Jerez, Sanlúcar, Tarifa, San Roque, Algeciras, San Fernando, Ceuta y Arcos y, en los lugares de privilegio, el de España, en el frente, y el de la capital, en los pies.

El portaje de paso y balcones, fabricado en cedro con riquísima labor de lacería, baquetas y agallones, alternará con los entrepaños dejados por los huecos y las pilastras, hundiéndose

entre doradas molduras y complicados remates y fondo de terciopelo rojo. Igualmente esmerada era la palillería que cierra las puertas de cristal de los balcones y cuyos opacos cristales tamizaban la luz.

El mobiliario, acorde con la ambientación del salón, quedaba presidido por el espectacular trono, levantado sobre una plataforma semicircular de la que salían dos pilares de talla dorada de



Fig. 1 Salón Regio , P. de la Aduana, Cádiz. J. de la Vega, 1862.

casi 5 metros de altura. Sobre estos descansará una artística y mixtilínea cornisa, también dorada, soporte de la cúpula semiesférica que cubría la parte superior. Forrado de terciopelo rojo en su exterior y raso blanco en su interior, agremanes, guardamalletas, flecos, borlas y cordones completarán el dosel y manto. Los sillones del trono, tallados y dorados, estaban tapizados de terciopelo del mismo color galoneados con flecos de seda y oro.

Un tapizado que también encontramos en los cortinajes de las puertas y vanos, en el bajo de la cornisa o galería de talla dorada y en los alzapañes laterales.

Finalmente, cinco grandes espejos, a juego con otras tantas consolas de talla dorada y tapas de mármol de Carrara, ocupan los espacios o entrepaños intermedios. Sobre éstas, y completando toda la ornamentación, se destacan un reloj Luis XV y cuatro esculturas de carácter alegórico flanqueados por candelabros, todo ello en bronce sobredorado.

Quizás el deseo de identificación y correspondencia del Salón de Corte aquel día lluvioso de 27 de septiembre de 1862, a las dos y media de la tarde, con la actualidad me haya llevado a un exceso en el detalle y la descripción.

MESA IV

LA CIUDAD Y EL PATRIMONIO:
REPERCUSIONES SOCIALES Y LEGISLATIVAS

LA CIUDAD Y EL PATRIMONIO: REPERCUSIONES SOCIALES Y LEGISLATIVAS

Jose María Esteban González
Universidad de Cádiz

El título me sugiere ir planteando la mesa como una reflexión, que conecte los conceptos de *ciudad y patrimonio*, a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado. Estos dos conceptos, que podrían interpretarse de muy diferente forma dependiendo de quienes los observe: arquitectos ó historiadores.

Si bien los movimientos sociales y la teoría de las ideas sobre la evolución histórica tuvieron sobre ambos conceptos origen común, único y que partían además de un mismo enfoque en el siglo, los caminos escogidos y sus repercusiones, para cada uno de ellos, son totalmente diferentes y a veces divergentes. Con toma de desarrollos totalmente independientes, que concluyeron en situaciones distintas: el patrimonio fué *objetivado*, y la ciudad *socializada*.

Mientras que en la ciudad, los fenómenos de la aglomeración y el exodo masivo urbano, debido a la revolución industrial, inducen a contrarestar dichos efectos con soluciones de Reformas interiores y Ensanches, a través de progresistas leyes como la de POSADA HERRERA (1.861) , y algo menos la de ALONSO MARTINEZ (1.864), las teorías sobre la práctica y protección en la ciudad histórica, –mal llamada por descontextualización del término, pues la ciudad siempre ha sido única: la Ciudad–, tiene otro ritmo completamente distinto.

A un patrimonialista y Académico de nº, como es mi caso, le seduce más , derivar por los senderos de los señores LE DUC, MADRAZO, ó RUSKIN, que por el de los señores: CERDÁ, SORIA ó CASTRO. Y no es porque en alguna de las asignaturas de la carrera, –ya muy lejana–, ó posteriormente, por las direcciones que te lleva la profesión y el aprendizaje de ser Arquitecto, sino porque entiendo, y es mi consideración , que el discurso sobre la teoría de la conservación –intervención, reúne más acertadamente los guiños y reflejos, el sentido de los movimientos sociales definitivos en las ideas del siglo XIX, la preocupación de los gobiernos, y, fundamentalmente, la búsqueda de las razones humanas, para resolver los problemas que los nuevos tiempos iban demandando en materia formal, histórica y jurídica.

Sería necesario efectuar una primera estación sobre las bases conceptuales que caracterizaron el periodo que aquí nos reúne, muy fugazmente.

La segunda mitad del S.XIX, en la que podemos confirmar que las teorías , además de ser complicadas de implantar, siempre funcionan por convección, es decir impregnando con bastante resistencia, respecto a las posteriores respuestas sociales. Su florecimiento , siempre ha sido muy tardío y en el plano original y endogámico de los intelectuales. Digo esto porque aunque el debate europeo conecta inmediatamente en este campo, con España, en materia de patrimonio, arquitectura u otras materias sus resultados son obtenidos con bastante tiempo de respuesta, aunque mantenidos coetáneamente con los europeos, pero solo, como hemos dicho en el plano de los intelectuales.

Es necesario partir por tanto del S XVIII, siglo que aquí en Cadiz, tuvo una importancia capital en el sentido urbano y patrimonial, histórico y artístico, que pierde en el XIX y no digamos en la cosecha del presente siglo.

El relato de un *desamor* podríamos enunciar , el itinerario seguido por las disciplinas de la Historia y la Arquitectura, a lo largo, de sus respectivas existencias. Con atisbos de acercamiento en el renacimiento, no existe un periodo en el tiempo, donde haya una clara conciencia de la necesidad mútua.

Es, fundamentalmente en el S.XIX, cuando se establece un verdadero encuentro entre ambas disciplinas, podemos extraer aquí, lo importante del título de las jornadas: "ARQUITECTURA HISTORICA", que hace superar los ritmos aislados de cada una, y al unir las, introduce un efecto multiplicador, nuevo, cuya constatación nos llega fuertemente hasta nuestros días. No suficientemente valorada, por ser quizás un producto de una época desconsiderada socialmente, simplificada en la dichosa pérdidas de las colonias, en razones de un pesimismo fortuito y superficial y con tópicos que invaden las verdaderas razones de los pensadores.

Me explico, la Arquitectura y su entendimiento como disciplina exacta, reconocida y poseedora de la cualidad practica que le posibilitaba su documento de desarrollo, sufre un enorme choque, cuando se encuentra con la valoración de la herencia construida, es decir de la Arquitectura histórica, en resumidas cuentas: *LA HISTORIA*.

El Neoclasicismo rescata con el periodo ilustrado el reconocimiento del pasado, desde el punto de vista estrictamente *estilístico*, provocado por la propia estructura social, que no permite que disfrute del conocimiento, sino una ínfima parte del corpus social. El Arquitecto vinculado desde su origen a un instrumento claro y preciso: el *Proyecto*, disfruta de su etapa mas gloriosa y elitista. Surgen las Academias y la enseñanza de la Arquitectura pertenece a un cuerpo de iniciados y escogidos, en el que el *REINO* deposita todo su poder de control y conocimiento en estas materias, a través de los alumnos examinados por las propias Academias.

Este movimiento cultural heredado con el nombre de *Ilustración*, es totalmente truncado a finales del XVIII por la Revolución Francesa, como todos sabemos, que pone patas arriba la estructura social, su pensamiento , dando protagonismo al pueblo, hasta ahora nunca reconocido en la historia, (quizás desde Grecia, el rescate renacentista y pare ud. de contar), como heredero natural de su autentica y propia HISTORIA.

Es por tanto que *las bases de nuestra contemporaneidad* hay que buscarlas en aquel periodo, donde la reeducación de las teorías ilustradas, reimplantadas sobre las nuevas necesidades sociales, dan como fruto incontestable la nueva exigencia crítica, de poner la Historia y la Arquitectura, ciñendonos a estos dos campos del conocimiento, al servicio de los fines comunes que demanda la nueva y democrática sociedad.

Aquel *desamor*, es convocado y reclamado a un *pacto* de caballeros, a través de los nuevos horizontes románticos y eclécticos.

Aquella reciente invención de la Historia de Arte por WINCKELMAN y MENGES, a finales del siglo de las luces, y el rescate de la forma clásica producida por los grandes y sorprendentes hallazgos arqueológicos de Pompeya, Herculano y otros yacimientos históticos, modelará, con la nueva estructuración social del final del siglo, el nuevo fenómeno de masas, que es la *ruina*, y a traves de su concepto, la herencia de la arquitectura histórica. Es con la evidencia poderosa en el S.XIX, de la forma medieval, el gótico, en contraposición a la clásica estilística, donde se produce el debate de las ideas, mas tarde ampliada a otros muchos nuevos entendimientos estilísticos, con el eclecticismo.

La *encrucijada* que se produce en el siglo pasado, es para mí un momento cultural de gran fecundidad, con resultados muy retardados, puesto que ademas de indicar los caminos necesarios para la nueva comprensión de la Arquitectura y de la Historia, ó ambos mezclados y a la vez, se establecen definitivamente las bases conceptuales de nuestra MODERNIDAD.

El Movimiento Moderno en la Arquitectura de nuestro siglo, en su intento de oponerse a las teorías que aquí estudiamos del final decimonónico, no hizo sino hacer mas presente y *evidentes* los valores del patrimonio como fondo de la Arquitectura y no como metodo, quizás fué la asignatura pendiente de un modelo, supervalorado hoy en día, pero que no cabe duda ha influido importantemente en nuestras ideas arquitectónicas de este siglo.

Así pues el encuentro entre nuestros dos compañeros de este viaje, se ajusta muy obligadamente a finales del S.XIX, produciendo toda la cohorte conservadora e intervencionista de nuestro siglo. Podríamos decir que no hay nada absolutamente nuevo desde las teorías de CAMILO BOITTO en su discurso de 1.883, sobre la actuación arquitectónica en la herencia, en ella se asumen los papeles que deben desarrollar en aquel sustancioso debate, entre el *formalismo estilista* de VIOLETT LE DUC y la *exasperada conservación* no crítica de JOHN RUSKIN, traducidos en aquel tiempo por MADRAZO, REPULLES, JOVELLANOS, VENTURA RODRIGUEZ etc, etc, que traspasan a España casi coetaneamente los valores singulares del discurso Boitiano, que acomoda las teorías.

El tramo que estudiamos, enfrenta definitivamente la *carga expresiva* del discurso romántico, como deudor de una etapa menospreciada, como era el medievo, proscrito por los neoclásicos, y la *racionalidad* del espíritu ilustrado, a través de las emergentes ciencias positivas. Esa lucha entre el sentimentalismo y el racionalismo, su preclara intuición de la colectividad y las conclusiones de acercamiento, son las que nos transmiten en este ámbito temporal en la arquitectura y la Historia, un nuevo medio siglo de oro, no reconocido, de la investigación intelectual humana, en sendos campos.

El concepto erudito de las ruinas, el *arqueologismo romántico*, su valor como sujeto, la experiencia extraída de un legado desprotegido, en el que se encuentran historia y Tectónica, contexto social y objeto, produce nunca antes desde el renacimiento, la peana de nuestra concepción moderna de la sociedad, sostenida por el imprescindible entendimiento del papel del *conocimiento* de las cosas, pero enaltecida y elevada con las *sensaciones* de lo vivo, de lo inherente al género humano, su condición de ser existente, en pasado, presente y futuro. La hermenéutica actual, que invade nuestras conciencias, extrae interpretaciones bastante lúcidas de aquellos conceptos dieciochescos.

Concretando más el tema de la mesa redonda, y sin querer excederme de los conceptos filosóficos e históricos en los que soy casi absolutamente lego, sería conveniente subrayar algunas ideas claves, a mi entender, para el entendimiento de los fenómenos sociales y la legislación que se propiciaron en este periodo.

El marcado carácter liberal-burgués del S.XIX y su inestabilidad política, concededoras de las experiencias sociales, como la imagen romántica, el culto a las herencias reconocidas en nuestro país, a través de ilustres viajeros, que nos dejaron una enorme iconografía mundana, histórico-artística de nuestros edificios y paisajes emblemáticos, va buscando un corpus legislativo, que permita utilizar la ciudad y el patrimonio, como otro elemento que intervenga en las decisiones del poder, como siempre ocurre.

Hay que reconocer, y no lo digo por mi propia pertenencia a la de Cadiz, el papel iniciador de las Academias de Nobles Artes, en el origen de la intervención en la tutela. La Academia de San Fernando, madre de todas sus Academias, nacida en 1.752, así como la de la Historia aparecida antes en 1.738, fueron los pilares sustentadores de la exigencia de la conservación, con notorias equivocaciones, tanto en lo heredado como en lo que había de hacerse en la renovación de las ciudades.

Innumerables decretos en el periodo del último tercio del XVIII, hasta mediados del siguiente, intentaron a duras penas, crear una rudimentaria legislación estatal, que impidiese el deterioro, expolio y olvido de nuestro patrimonio.

Hay que destacar tres aspectos a principios del XIX, que inciden en la valoración de la Arquitectura Histórica, básicamente de procedencia eclesiástica, casi el 70 % del patrimonio actual:

- 1º. La invasión francesa, destructora de los símbolos de poder nacional y pasado, poco cariñosa con nuestras propiedades, al invadir con su espíritu expansivo las ideas revolucionarias.
- 2º. La destrucción de origen revolucionario, con los movimientos acratas y extremistas de carácter radical.

3º. La Desamortización del Señor que nos acompaña a vuestra derecha (cuadro que se situaba en la sala de Claustros de la Excma. Diputación de Cadiz): MENDIZABAL, de 1.835, pieza clave de enorme repercusión social en este siglo, abandonando a su propia suerte ó a la de sus compradores, todo el patrimonio de monasterios, conventos, iglesias, palacios etc,etc., debido a la imposibilidad estatal, y mas aun privada, de su mantenimiento y custodia.

El desastroso efecto que la desamortización de 1.835 tiene sobre los bienes heredados, fundamentalmente eclesiásticos, como rebote perverso en una lógica búsqueda de dinero para la hacienda pública, no pudo ser evitado en la primera etapa..

El valiosísimo patrimonio arquitectónico queda a la suerte del mejor postor, incluso a su expolio por extranjeros y la impotencia de los decretos que impedían su exportación y venta era manifiesta.

Se nombran comisiones por reales órdenes desde el poder económico, que tampoco impiden el vencimiento patrimonial.

Es la Academia de la Historia quien junto a las de San Fernando y correspondiente, sobre todo en Cataluña, inician labores de censo y preservación de los bienes, fundamentalmente muebles.

Nacen los museos , bibliotecas y archivos como receptores de los bienes patrimoniales estatales.

San Fernando manda a sus miembros a controlar en las provincias los desmanes y a censar lo conocible.

Hasta que por fin , en 1844 se crea por Real Orden de 13 de junio la Comisión Central de Monumentos y sus respectivas provinciales, embriones de las actuales, tampoco suficientemente reconocidas en la actualidad.

Se crea la Escuela de Arquitectura en 1845, muy vinculada a la Academia , instalándose en ella las teorías conservadoras y eclécticas.

En todos estos estamentos y en los impulsos de su creación se encuentran las mismas personas: AMADOR DE LOS RÍOS, ZABALETA, CAVERA Y NAVA, ANIBAL ÁLVAREZ , MADRAZO, etc., arquitectos e historiadores impregnados de las teorías en vigor en Europa y penetrados del todopoderoso LE DUC, aunque ya con ciertos aires de integración en los nuevos pensamientos de BOITO, GIOVANNI, y posteriormente PIRANESI y ALOIS RIEGL.

Las Comisiones de Monumentos fueron el auténtico despegue de las políticas estatales para la restauración de la arquitectura histórica en España desde entonces hasta nuestros días. Es muy necesario situar las actuales Comisiones de Patrimonio Histórico en el lugar que responsablemente les corresponde, un lugar casi nunca ponderado ni suficientemente valorado. Yo pertenecí durante años a ellas y todo se critica desde afuera, pero nadie quiere entrar en las verdaderas razones de su presionada existencia, que ha evitado desmanes de gran consideración y han sido víctimas de sus propias responsabilidades. Aguantando por un lado las presiones directas políticas de los que quieren mandar incluso sobre los técnicos, y las presiones de los propietarios ó promotores, a los que (quizás a ambos), el patrimonio no les interesa casi absolutamente para nada. Y todo ello con las armas de una vacilante legislación y el esfuerzo de nuestra propia honradez, también sometida a constantes pruebas.

Las primeras tareas fueron las catedrales. La alternancia de periodos liberales, moderados, republicanos, monárquicos, etc, que tuvo que sufrir nuestro país, hace que aunque en ires y venires, las repercusiones legislativas fueran naciendo a impulsos sociales, con respuestas todavía muy débiles.

El Concordato de 1851 , hace que el estado dedique cantidades economicas para el mantenimiento del culto y el clero, y hasta 1873 con la 1ª República, será el Ministerio de Gracia y Justicia quien llevará los expedientes de restauración.

En los años 50 y parte de los 60, un expediente de restauración lo componía tres fuerzas casi opuestas: un arquitecto nombrado por la Academia, un expediente administrativo de tipo eclesiástico y un órgano de gestión: las juntas diocesanas, presididas alternativamente por gobernadores y obispos.

En 1868 quedan definitivamente consolidados los expedientes como civiles, fundamentalmente en los monumentos. Sigue, no obstante, *la pugna durante todo el siglo del destino de la propiedad privada y la función pública* de una arquitectura declarada de valor nacional como monumento.

Con CANOVAS DEL CASTILLO, vuelven a dominar las comisiones de gestión dirigidas por el clero y el asunto explota con Juan de MADRAZO, encargado de la restauración de la catedral de León, que se indispone con el obispo al que se enfrenta, entendiéndose que la cualidad del monumento no permite intromisiones de la jerarquía religiosa a la hora de desarrollar las teorías de la intervención arquitectónica.

Late durante todo este período la necesidad insoslayable de *una ley de protección del patrimonio histórico*, que permita asegurar las reglas de juego entre propiedad privada y pública. Es la transición de lo privado a lo público, el nacimiento de la *función social* del patrimonio.

La república de 1874, pide a la Academia un borrador que nunca sirve a la comisión legislativa.

El problema de la naturaleza jurídica de los bienes religiosos declarados permaneció sin solución en esta mitad del XIX. No es sino hasta 1933 que nace la pertinente ley del Tesoro Artístico Nacional, muy enfocada a los monumentos, la que concluye en parte dicho debate. Hoy podemos decir que incluso con la vigente de 1985, aun queda mucho por definir en esta materia y finalmente el poder local terminará recepcionando las competencias.

A modo de conclusión y de nuevo centrándome en las teorías de la intervención en la arquitectura histórica, la segunda mitad del siglo XIX, hereda el debate europeo de las reflexiones positivistas y eclécticas que producen finalmente un relativo y bien acomodado acuerdo entre las posturas de la conservación estilística y la aportación de la intervención restaurativa crítica.

Arquitectos de la talla de: LAMPÉREZ, VELÁZQUE BOSCO, BAUTISTA LÁZARO, LEOPOLDO TORRES BALBÁS, CABELLO LAPIEDRA, FERNÁNDEZ AYARRAGARÁY, y FERNÁNDEZ CASANOVA, entre otros compañeros mártires, permiten en la óptica del tiempo, con sus fastuosas intervenciones, llegadas hasta nuestros días y no puestas en crisis. definir un período lleno de grandes dudas pero brillante, en el que España estaba situada en el punto más alto de la crítica histórica en la intervención. Sus duros y a veces enconados debates, produjeron un gran fundamento, en el cual es necesario buscar los orígenes y razones de muchas de nuestras obras actuales. Mas que sus razones, la auténtica realidad formal de nuestros monumentos. Nadie es capaz de saber cuanto sobre los monumentos está reconstruido, ni cuanto es antiguo. Lo antiguo es una exigua parte de nuestro patrimonio actual, en esto conviene no ser fanático y acercarnos con cautela a la verdad de las cosas. Ejemplos como Cáceres, todas las reconstrucciones de recintos Arqueológicos y el 100% del patrimonio eclesiástico puede dar fe de ello.

La idea de la modernidad que impregnó en los discursos de todos y cada uno de aquellos grandes maestros, producto de los discernimientos teóricos y sociales de la dura época que les tocó vivir en aquellos años, permitió enfocar el siglo XX con todas las capacidades necesarias para poder dirigir la memoria colectiva por los mejores derroteros. Estos caminos recontrados y recuperados críticamente después del período de la dictadura, no han sido suficientemente escrutados, *lo están siendo ahora*, aquí, y en muchos libros y por muchos historiadores, –más conscientes de los valores de la arquitectura que nosotros los propios arquitectos–, en su mayor parte enormes desconocedores e irrespetuosos de y con la historia. Todos ellos han permitido que España en la actualidad pueda defender, con una relativa corta lista de interventores, los valores contrastados y basados en las reflexiones de hombres como los citados a lo largo de esta intervención.

El debate subsiste como no puede ser de otra manera, en otros conceptos y en otros contextos pero instintivamente idéntico al aquí descrito. A un siglo de distancia todos los finales de centuria son eclécticos, debe ser por las cifras.

Sí es bueno reconocer que las repercusiones sociales y legislativas actuales tienen su punto de arranque en aquel período y mucho que deber al esfuerzo realizado por personas que se enfrentaron en un clarividente e inestable debate sobre el equilibrio de las ideas.

¡Todo un mundo moderno!

...SEPULTURA DE LA VIDA

Alberto Ramos Santana
Universidad de Cádiz

En Septiembre de 1915 el licenciado por la Facultad de Medicina de Cádiz Luis Urtubey y Rebollo presentaba, en la Facultad de Medicina de la Universidad Central en Madrid, su Tesis de Doctorado bajo el título *Datos para el estudio del problema económico de la vida en España y sus relaciones con la Higiene pública*¹. En su investigación, Luis Urtubey, siguiendo los trabajos de Raseri para Italia², trataba de averiguar el valor de la vida y la salud humanas en España, aunque, como indica al principio de su trabajo, pronto se convenció “de la imposibilidad de conseguir mi primitivo objetivo” por lo que hubo de limitarse a realizar la investigación sobre “mi pueblo, Cádiz, en el cual vivo, que me inspira particularísimo interés y donde podía encontrar facilidades, siquiera relativas, para acopiar los datos indispensables a mi estudio”³.

En resumen, la tesis de Urtubey especificaba que la vida humana y la salud tienen un valor real calculable en dinero, de manera que un hombre que muere es una cantidad de dinero que se pierde y un hombre que enferma supone una parte del capital social que queda improductiva.

Consecuentemente, el aumento de la morbosidad y la mortalidad, conducen a un país al empobrecimiento e incluso a la ruina; circunstancias que pueden precipitarse cuanto más tempranamente mueran o se inutilicen los individuos económicamente activos. Por tanto la vida hay que protegerla y mejorarla, no por filantropía ni por caridad, sino por un legítimo egoísmo social. “Un hombre no puede morir –afirmará Urtubey– sin perjuicio material para la sociedad, en tanto no restituya a esta lo que invirtió en criarlo”⁴.

¹ Publicada en Cádiz, por la Imprenta La Unión, s.a. (1915).

² E. Raseri: “Valore economico della vita umana in Italia, calcolato per varie classi di popolazione”. En *Rivista di Igiene e Sanità pubblica*, Roma, 1892. En el trabajo de doctorado Urtubey se reconoce deudor también de los trabajos de Engel –Director del Servicio Estadístico de Prusia, que elaboró un método para calcular el valor económico de la vida–, Pottenkoffer –autor de un trabajo para determinar el valor económico de la salud– y de Chadwich y Celli, que realizaron cálculos sobre los índices “normales” de mortalidad –un 12 por mil para el primero, entre un 10 y un 8 por mil para el segundo. Sin embargo, en la bibliografía, además de Raseri, sólo se cita de estos cuatro autores el libro de E. Celli *Manuale dell Igienista*, Roma, 1904.

³ Luis Urtubey: *Op. cit.*, pág. 3.

Urtubey agradecerá la colaboración que tuvo para la realización de su investigación del “ilustrado tipógrafo Sr. Santander y el no menos culto obrero gaditano Sr. Lafarga, presidente y secretario, respectivamente, del Centro de Sociedades Obreras de Cádiz”, así como del médico Sr. Cisneros, Jefe del Negociado de estadística del Ayuntamiento de Cádiz, del Sr. D. José Bedoya, Hermano Mayor de la Cofradía de la Paz y Caridad, cofradía que sostenía el Hospital de la Misericordia, y del Sr. D. Antonio de la Cruz, Jefe del Cuerpo de Sanidad Militar y Director del Hospital Mora Provincial de Cádiz. Vide pág. 8.

⁴ *Ibidem*, pág. 26.

Los planteamientos teóricos los aplicó Luis Urtubey a la población de Cádiz para valorar económicamente la vida y la salud, calculando que el coste de producción de un gaditano era de 13.850 ptas., según valores graduales establecidos de 0 a 26 años, edad en la que consideraba que un individuo estaba completamente desarrollado; con ello el médico gaditano podía poner precio a un gaditano de una edad dada, y evaluar el valor de la salud en 130 ptas.

Por otra parte, calculó que por cada muerto se contaban 13 enfermos. Si la mortalidad media anual de Cádiz era de 2.006,066 fallecidos y la mortalidad que debería tener, de 806,088, según los cálculos universalmente admitidos realizados por Chadwich –que calculaba un máximo de un 12 por 1000–, resultaba que en Cádiz fallecían un 29,87 por 1000, es decir un exceso del 17,87 por 1000. Morían, pues, al año, 1.200 hombres que deberían vivir. De todos los cálculos Urtubey deducía que la morbosidad y la mortalidad costaban, en un año, 14.474.204 ptas. (215 ptas. por habitante).

La conclusión final de Urtubey no podía ser más evidente: si el dinero que se perdía en vidas y en salud, se invirtiese en obras de salubridad, en higiene, se ahorraría un gran caudal que se podría reinvertir en beneficio de la sociedad; y la higienización debería comenzar por mejorar las condiciones de vida: alimentación, casa y vestido, además de la educación.

Los planteamientos que Luis Urtubey realizaba en su tesis doctoral, con ser curiosos, no resultaban absolutamente originales para la época. Y mucho menos sus conclusiones. Aunque no aparezca citada en la cortísima bibliografía de su Tesis, es probable que Urtubey conociera que en 1890 se publicó en Cádiz una memoria sobre el saneamiento y mejoras necesarias en la ciudad de Cádiz⁵, en la que se afirmaba con rotundidad que la primera causa de la mortalidad en la capital gaditana era la “Estrechez y malas condiciones higiénicas de las viviendas de la clase necesitada y de la clase artesana”; y aún en cuarto lugar se señalaba también como causa de mortalidad “Las malas condiciones higiénicas de la mayoría de las viviendas ocupadas por la clase media y algunas de la clase pudiente”⁶.

Como decíamos la idea no era nueva. Ya en unos consejos de los médicos gaditanos sobre el cólera-morbo publicados en plena epidemia de 1854, entre las principales recomendaciones para preservarse de la enfermedad se hacía hincapié en, además de “evitar las pasiones de ánimo, distraerse y no tener demasiada aprensión ni miedo de contraer la enfermedad”, la necesidad de “no habitar cuartos bajos y húmedos”, pues se consideraba que las condiciones de la vivienda era una de las principales causas para contraer la enfermedad, así como que el índice de mortalidad aumentaba como efecto de la aglomeración de individuos en casas que reunían escasas condiciones de salubridad, y provocaban que el aire que se respiraba no fuera puro⁷.

Pero no siempre se podían seguir todos los consejos médicos, y de manera especial los relativos a “la habitación”.

Publicistas e higienistas del pasado siglo ya habían denunciado –a veces con matizaciones– la situación de la vivienda en España. En algunos casos de manera ciertamente curiosa, incluso, sin que pudiera entenderse como denuncia. Es el caso de Fermín Caballero, quien siendo “Alcalde constitucional” de Madrid publicó en 1840 un estudio topográfico y estadístico⁸ sobre la capital de España en la que, realizando diversas consideraciones sobre la posibilidad de conocer

⁵ *Saneamiento y mejoras de la ciudad de Cádiz*, por J. de L., Cádiz, Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly, calle Ceballos, núm. 1, 1890.

⁶ *Ibidem*, pág. 4.

⁷ *Instrucciones relativas al cólera-morbo, dirigidas por la Academia de Medicina y cirugía de Cádiz y su provincia a los habitantes de ella, y adoptadas por la Comisión facultativa de la Junta Provincial de Sanidad de la misma*. Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, a cargo de don Juan B. de Gaona, plaza de la Constitución número 11, 1854. Especialmente págs. 4, 5 y 10.

⁸ *Noticias topográfico-estadísticas sobre la administración de Madrid, escritas en obsequio de las autoridades, del vecindario y de los forasteros*, por el Alcalde constitucional don Fermín Caballero, Madrid, en la imprenta de Yenes, calle de Segovia núm. 6, 1840.

realmente la población de hecho de Madrid, informaba sobre la muy diversa concentración de habitantes en determinadas áreas y calles de la capital del reino. Aunque sus observaciones se revisten de cierta xaura positiva, una lectura crítica revela aspectos que no son en absoluto despreciables:

“Las calles principales en anchura y edificios no son las más ricas en vecindario; ni las más pobladas son las más conocidas. La oscura calle del Aguila encierra más moradores que la suntuosa calle de Alcalá; y si esta puede ostentar la riqueza de sus palacios, aquella no cederá si se trata de presentar brazos útiles y ciudadanos laboriosos. Del mismo modo se ve por esta nueva clasificacion del vecindario, que la calle de la Comadre, subalterna en el orden de aprecho, tiene más que doble número de habitantes que la señalada y central de la Concepción Gerónima. Que la gran plaza de Oriente apenas cuenta la décimatercia parte de moradores que la calle de S. Antón, y poco más de un sexto de los que tiene la plaza del Progreso &c”.

Es evidente que, pese al tono positivo, optimista incluso, de Caballero cuando menciona aspectos como “brazos útiles y ciudadanos laboriosos”, de sus palabras también se concluye la aglomeración, la falta de luz natural y la humedad.

Más adelante, Fermín Caballero expone las razones por las que, a su juicio, se daba esa situación en el Madrid de los años cuarenta del pasado siglo –nuevamente aconsejamos una lectura crítica de sus palabras:

“Porque debe saberse, que en pueblos de la magnitud y circunstancias que Madrid (sic) existen infinitas personas, que, ó por descuido ó por fines particulares no dan parte á la autoridad de su permanencia. De los gallegos y asturianos que vienen de la tierra, hay muchos bacinados en cuartos y cocheras miserables, que se ocupan en ayudar á los aguadores y mozos de cordel, y tal vez no sacan padrón hasta colocarse de un modo fijo. En los barrios hay casas de pobres, donde se juntan á dormir á docenas, y por el día viven en las calles sin conocimiento de autoridad alguna. En los tejares y barracas de los (sic) afueras, se albergan también infinidad gentes perdidas. Muchos de los que se llaman ordenanzas y mozos de los cuerpos de guardia, están sin otro hogar ni conocimiento. Y finalmente hasta en los derribos, en las obras y en los rincones de las plazuelas y del Prado pasan la noche no pocos mendigos y mugerzuelas, que en padrón alguno constan”⁹.

En general, pese a algunas consideraciones de tipo moral, casi todos los autores de la época coincidían en sus apreciaciones sobre la situación de la vivienda en España.

De entre los trabajos publicados en torno a los años cincuenta del siglo XIX, de los más conocidos, destacan los de Pedro F. Monlau, considerado pionero de la higiene como ciencia médica en España. En 1856 se publicó su famosa memoria sobre la higiene industrial¹¹, en la que Monlau afirmaba:

⁹ *Ibidem*, pág. 96.

¹⁰ *Ibidem*, págs. 123 y 124.

¹¹ *Higiene industrial. ¿Qué medidas higiénicas puede dictar el gobierno a favor de las clases obreras? Memoria para optar al premio ofrecido acerca de esta cuestión por la Academia de Medicina y cirugía de Barcelona, en su programa de 24 de Enero de 1855; distinguida por dicha corporación con el premio de la Medalla de Oro y con varias otras declaraciones honoríficas.* Su autor el Dr. D. Pedro Felipe Monlau, consejero de Sanidad, segundo jefe del cuerpo de Administración Civil, condecorado con la Cruz de Epidemias, comendador de la real y distinguida Orden Española de Carlos III, caballero de la Legión de Honor de Francia, etc. Madrid, imprenta y estenotipia de M. Rivadeneyra, Salón del Prado, núm. 8, 1856.

Utilizamos una edición de Antoni Juglar: *P. F. Monlau y J. Salarich. Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX.* Estudio preliminar y notas críticas a cargo de Antoni Juglar, Anthropos, Barcelona, 1984.

“La influencia de la habitación en la salud es tan considerable como generalmente desatendida. Muchas son las habitaciones insalubres, pero las de la clase pobre, y por consiguiente las de los obreros, lo son todas.(...)”

Todas ellas son además o muy bajas (y privadas por consiguiente de luz y de calor), o muy altas (y expuestas, por lo tanto, a los rigores de las temperaturas extremas, del viento, etc.), y siempre reducidas en demasía. Por manera que el aire que respira el obrero en su casa es casi tan impuro como el que respira en el taller. —Cuando la ciencia pide de 12 a 14 metros cúbicos de aire por cada individuo (exclamaba Mr. de Vogué, en la tribuna de la Asamblea Nacional de Francia, el 14 de Julio de 1848), hay casas en las cuales el inquilino ocupa una habitación donde apenas encuentra de 3 a 4 metros cúbicos de aire respirable. Yo digo que debe prohibirse el alquilar semejantes habitaciones. Es una industria culpable el especular en el primero de los bienes que dio Dios al hombre, en el aire que respira, en el aire, señores, sin el cual no se puede vivir.

La insalubridad de las habitaciones no llama comúnmente la atención hasta la hora del peligro, hasta que se tocan las deplorables consecuencias de nuestro abandono, hasta que una epidemia cualquiera viene a advertirnos de nuestra incalificable indiferencia acerca de las condiciones de la sepultura de la vida, según en bella metáfora denominan algunos a la vivienda humana. Entonces lo queremos remediar todo y de golpe, pero todo se hace de una manera tumultuaria e imperfecta: y luego, a la actividad febril y pasajera de unos cuantos días sucede otra vez la letárgica y habitual indolencia de siempre”¹².

Dos años más tarde, y como consecuencia de un concurso similar, se publicaba otra memoria higienista, en esta ocasión escrita por Joaquín Salarich¹³ médico de amplia experiencia en la comarca de Vich, paisano de Monlau, que denota claras influencias de su coterráneo, aunque demuestra tener más prejuicios morales, o mejor, sociales:

“La habitación, como dice el adagio, es la sepultura de la vida”¹⁴; en ella deben habitar continuamente algunos artesanos y los obreros en las horas de descanso, en la noche y en los días de fiesta; en ella viven continuamente su esposa con sus hijos, tal vez sus padres valetudinarios y otros seres no menos queridos. Merece por lo tanto cualquier sacrificio el procurarse una habitación sana, haciendo que en ella penetren el sol y el aire. Si se ocupa un piso bajo, se ha de procurar no sea húmedo, especialmente en aquellos países en que domina el elemento reumático o la diátesis escrofulosa. Si es posible, deben evitarse las calles tortuosas y sin salida, en las que no penetra el sol, no circula el aire, y cuyo suelo es comúnmente un lodazal.

Aunque la habitación del obrero no debe ser llena de comodidades, tampoco debe faltar lo más preciso, sobre todo el aire; procure el artesano que no le haga falta este elemento que debe vivificar la sangre de sus venas; huya como de una epidemia de esas cuevas húmedas y sombrías, cuya fetidez mohosa indica ya al inquilino la suerte que le aguarda, si se sujeta a su influjo. He visto a muchos artesanos de Barcelona ser víctimas

¹² *Ibíd.*, págs. 74 y 75.

¹³ *Higiene del tejedor, o sean medios físicos y morales para evitar las enfermedades y procurar el bienestar de los obreros ocupados en hilar y tejer el algodón. Memoria premiada con una medalla de oro y el título de socio corresponsal por la M. I. Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona, en el concurso de 1857.* Su autor D. Joaquín Salarich. Socio de mérito de la Sociedad económica barcelonesa de Amigos del País; honorario del Instituto agrícola catalán de San Isidro; corresponsal de la de Buenas Letras de Barcelona, y de la Arqueológica de Montpellier. Vich, 1858. Imprenta y librería de Solre hermanos.

Utilizamos la edición de Antoni Jutglar: *P. F. Monlau y J. Salarich. Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*, antes citada.

¹⁴ Salarich, como vimos anteriormente en el texto de Monlau, recoge el mismo “adagio” —metáfora la denomina Monlau— sobre la habitación como sepultura; metáfora o adagio, da igual, lo cierto es que las descripciones de las viviendas de los trabajadores conducen a recrear la imagen de un verdadero sepulcro.

de su tienda, porque por respeto a ella han debido habitar un subterráneo, que otro nombre no merecen los oscuros, húmedos y reducidos aposentos que les sirven de abrigo. Las habitaciones altas tienen también sus inconvenientes, siendo el principal la subida incómoda y quizás demasiado fatigosa para muchos inquilinos. Estos inconvenientes empero han sido, tal vez, demasiado exagerados; los pisos altos pueden ser incómodos, pero siempre serán más sanos que las habitaciones bajas y húmedas, en que no se renueva tanto el aire, en que no entra la luz y en que siempre se respira una atmósfera corrompida”¹⁵.

El comentario sobre la inconveniencia de que la vivienda de los trabajadores fuera excesivamente cómoda era, aunque sorprenda, bastante común en el pasado siglo y comienzos del actual entre moralistas e ideólogos de la burguesía hegemónica. Si Salarich afirmaba que “la habitación del obrero no debe ser llena de comodidades”, años antes el clérigo jerezano José María de la Torre trataba de demostrar y convencer de que, en los goces físicos, los “pobres” eran más afortunados que los “ricos”, goces físicos entre los que incluía la estrechez del espacio habitable y la escasez e incomodidad del mobiliario doméstico:

“Es cierto que el pobre no puede satisfacer su apetito con delicados y abundantes manjares, ni descansar sus miembros fatigados sobre blandas plumas, ni concurrir a reuniones y espectáculos que dan solaz y sabroso recreo, ni vestir en fin con el lujo y ostentación del poderoso; pero en cambio no es esclavo de la voluble y caprichosa moda, ni se hace inoportuno y aún fastidioso con las triviales y fútiles reglas de la despiadada etiqueta: duerme con más descanso y tranquilidad en su mal mullido lecho, y goza de una salud, en cuya guarda vigilan la sobriedad y el trabajo”¹⁶.

Gran parte de la literatura producida durante la Restauración española, es decir, durante la época de plena dominación de la oligarquía burguesa en España, venía a reproducir estos planteamientos, de forma especial en la llamada literatura castiza.

En efecto, en muchísimas ocasiones, los escenarios en los que se desarrolla la acción literaria en las obras de los casticistas, siendo reales, se presentan idealizados: el patio de la casa de vecindad siempre es un lugar luminoso, alegre, decorado con muchas plantas y flores, donde se escuchan cantos de pájaros, lugar para una feliz convivencia vecinal. Pocas veces, por no decir nunca, son lugares incómodos, fríos y lluviosos, a los que se recurre, necesariamente, por ser el único lugar de esparcimiento debido a la estrechez de las habitaciones; y qué decir del también idealizado uso de unos servicios comunes, cuando estos existen. Los interiores de las viviendas son “modestos”, lo que generalmente quiere decir pobres, pero constantemente se destaca “su aseo y orden”... El mobiliario, mejor que corto, es el “esencial”, no dando lugar a los peligrosos lujos de las viviendas burguesas¹⁷.

Las descripciones literarias muy pocas veces reflejan protestas o quejas sobre el hacinamiento en el que habitualmente vivía la clase trabajadora, hacinamiento denunciado, aunque con las matizaciones arriba indicadas por algunos higienistas de la época, y con más fuerza por los informes de las comisiones sociológicas formadas en los años ochenta del siglo pasado. Por ejemplo en la Memoria referida a la situación de la clase obrera en Jerez de la Frontera, se denuncia la mala situación de las viviendas de los obreros, tanto en las gañanías —es decir las habitaciones que se les cedían en las fincas y cortijos en épocas de trabajo— como en las propias. En el primer

¹⁵ *Ibidem*, págs. 163 y 164.

¹⁶ José M^a de la Torre: *Consuelos en el infortunio*, Cádiz, 1841, pág. 138.

¹⁷ Hemos desarrollado estas ideas en Alberto Ramos Santana: “Casticismo y realidad cotidiana: transformaciones y permanencias en la España Contemporánea”. En *Casticismo y Literatura en España*. “Cuadernos Draco”, nº 1, Cádiz 1992, págs. 13 a 23.

caso la denuncia y descripción no puede ser más concluyente: “Si malo es el alimento que se les da, peor es la habitación que en algunos cortijos se les facilita”¹⁸; en el segundo, es decir, sobre la vivienda habitual del trabajador, se afirma que “la capacidad de la habitación del obrero de esta localidad es generalmente escasa, consecuencia del alto precio del alquiler, (...) en muchos casos la estrechez las convierte en malísimas”¹⁹.

Sabemos que el caso de Jerez no era una excepción. Y también debemos saber que no sólo era la clase obrera la que vivía con estrecheces, sino que también la llamada clase media y buena parte de la burguesía —de la pequeña y media burguesía si se quiere— malvivía en habitaciones sin ningún tipo de comodidades, e incluso sin holguras.

Si la ciudad de Cádiz ha tenido fama históricamente de ser una ciudad habitable y cómoda, bien acabada urbanística y arquitectónicamente, un ejemplo de dicha ciudad puede ser paradigmático de la situación en España.

En 1862 se publicó la *Memoria de la administración municipal de Cádiz en el año de 1861*, presentada por el alcalde de la ciudad Juan Valverde, en la que se realiza un interesante panorama de la situación de las viviendas en la capital gaditana, del que se concluía la necesidad de realizar un ensanche de la ciudad. En la *Memoria* se recuerda “Que las habitaciones existentes en Cádiz, no bastan para dar cómodo alojamiento a sus vecinos”, denunciando además “el alto precio de los alquileres, que va tomando cada día proporciones más alarmantes”.

El estudio de la situación de la vivienda, que tiene pretensiones científicas, es concluyente: en Cádiz había unas 4.000 casas particulares que daban habitación a unos 66.000 habitantes; la superficie de las viviendas suponían para toda la ciudad 1.800.000 metros cuadrados, que divididos por el número de habitantes supone “una capacidad de veintisiete metros cuadrado por cada uno”.

Como los cálculos conformes “a los preceptos de la higiene y de la ley civil” graduaban las necesidades individuales para el desarrollo vital en una media de 50 metros cuadrados de habitación, resultaba que en “Cádiz apenas escede (sic) de la mitad de lo que debía ser aquella y que está condensada la población notablemente con riesgo de la salud pública e incomodidad grave y notoria de sus habitantes”.

Pero las estimaciones medias, con ser científicas no eran reales; como se expone en la misma *Memoria*, la situación era muy diferente según el tipo de vivienda y la capacidad económica de sus ocupantes. De la 4.000 casas se estimaba que una 800 estaban ocupadas por una sola familia; 2.200 eran “de cuerpo o de piso”; y unas 1.000 de vecindad. De manera que resultaba que la clase acomodada disponía de unos 90 a 100 metros cuadrados por individuo; la clase media

¹⁸ La gañanía es descrita como sigue: “Consiste en una nave, por regla general no muy extensa, en donde yacen hacinados, en un suelo terrizo y húmedo, varias docenas de criaturas, a veces de ambos sexos, donde no falta un numeroso contingente de niños de pecho y de todas edades, amén de numerosos insectos, sin más ventilación que algunas aberturas junto a la techumbre; sin vidrieras y con frecuencia sin maderas. Esto hace que durante los rigores del invierno, para evitar que se introduzca el frío, se tapen los huecos herméticamente con piedras, esteras o cualquier objeto que se halle a mano, con lo que si bien se evitan los rigores de la estación, en cambio no se le da salida al humo producido por los leños que arden en el centro, formándose una atmósfera metéfica y pestilente, imposible de respirarla, por lo que a veces, y especialmente en los meses de verano, prefiere el obrero dormir a campo raso, siendo esto causa u origen de las fiebres palúdicas, que tanto les ataca durante la antedicha estación”. *Memoria referente a las principales causas que influyen en el malestar actual de la clase obrera de esta localidad, y remedios que pueden adoptarse. Informe de la comisión sociológica, contestando al interrogatorio de la comisión central, que se publica como complemento de dicha memoria*. Escrita por el primer secretario de la comisión sociológica de esta ciudad d. José Velarde y discutida y aprobada por unanimidad. Jerez, Tipografía Municipal, 1886, págs. 31 y 32.

¹⁹ El precio del alquiler de las habitaciones en una casa de vecinos era, “para una familia muy reducida”, de unas 9 ptas. al mes, por término medio. *Ibidem*, pág. 62.

apenas contaba con 30 o 40 metros; y “la clase pobre se ve reducida a un espacio menor de nueve”. La conclusión era evidente: los metros de habitación eran “cantidad insuficientísima, no ya para satisfacer las necesidades de la vida con algún desahogo, sino para dar siquiera albergue, en forma que no se resientan la salubridad pública ni las buenas costumbres, con el hacinamiento de personas de distintas edades, sexos y condiciones, en un local de límites tan reducidos”²⁰.

No puede extrañar, por tanto, que tanto Monlau como Salarich, al igual que hicieron otros muchos, recurrieran al clásico adagio que definía la habitación –la casa– como “la sepultura de la vida”, para describir las condiciones de habitabilidad de la vivienda decimonónica.

²⁰ *Memoria de la administración municipal de Cádiz en el año de 1861, leída por el Ilmo. Sr. don Juan Valverde, Alcalde Constitucional, y aprobada unánimemente y mandada imprimir y publicar por el Excmo. Ayuntamiento, Cádiz, Imp. de d. José Rodríguez, calle de la Verónica núm. 19, 1862, págs. 10 a 13.*

**COMISIONES DE ORNATO PÚBLICO, CUERPOS DE VIGILANCIA
DE POLICÍA URBANA Y ARQUITECTOS MUNICIPALES:
EL CONTROL DE LA ACTIVIDAD URBANÍSTICA-EDIFICATORIA
DURANTE LA GÉNESIS DE LA CIUDAD BURGUESA EN ESPAÑA
(1836-1898)**

*Ricardo Anguita Cantero
Universidad de Granada*

El intenso proceso de crecimiento y transformación urbana que experimentó la ciudad en España desde mediados del siglo XIX obligó a la administración municipal a dotarse de nuevas instituciones y oficios públicos que se responsabilizaran de las atribuciones que en materia de Policía urbana asumieron los nuevos ayuntamientos constitucionales y se encargaran de proyectar y gestionar del modo más conveniente la creciente actividad urbanizadora que hubieron de vivir a partir de entonces nuestras ciudades. En este artículo se analiza tanto la formación de las comisiones de Ornato Público y la creación del oficio de arquitecto municipal durante los comienzos del régimen liberal burgués en España como su función de agentes responsables de establecer el necesario control municipal sobre la actividad edificatoria urbana en la etapa de nacimiento y construcción de la ciudad burguesa.

El inicio, en 1836, del reinado de Isabel II propicia el restablecimiento definitivo en la España del XIX de los denominados ayuntamientos constitucionales, que, surgidos con el régimen político liberal nacido de la Constitución de Cádiz de 1812, habían sido derogados por Fernando VII tras una efímera existencia. Este restablecimiento, inserto, por tanto, dentro de la implantación general del régimen constitucional, crea las circunstancias propicias para la configuración de una nueva estructura administrativa del municipio español, cuya primera tentativa había quedado sin efecto precisamente a causa de la reacción absolutista fernandina, que supuso la pervivencia hasta la muerte del monarca de los antiguos ayuntamientos perpetuos del Antiguo Régimen¹.

Inmediatamente después de su reestablecimiento, los ayuntamientos constitucionales se plantean la urgente necesidad de articular la administración municipal en diversas comisiones que puedan asumir la gestión de las variadas atribuciones que comienza a otorgarle el sistema liberal a través de la promulgación de una nueva, aunque cambiante, legislación municipal. En la práctica, este hecho supone la recuperación y consolidación del efímero método de organización de la administración municipal surgido durante los años del Trienio Liberal. Entre las comisiones creadas por los ayuntamientos constitucionales para su mejor administración y gobierno resulta de especial importancia para la génesis de la Urbanística en España la conocida como Comisión de

¹ Sobre la evolución del régimen municipal en España a lo largo del siglo XIX ver CARRASCO CANALS, Carlos. "El Municipio en la Administración española del siglo XIX". Revista de Estudios de la Vida Local, nº 194 (1977), pp. 71-102; GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier. *El origen del municipio constitucional*. Madrid, I.E.A.L., 1983; y VIÑES MILLET, Cristina. *El Municipio en España. Su evolución histórica*. Granada, C.E.M.C.I., 1994, pp. 205-294.

Ornato Público, también denominada en algunas ciudades como Comisión de Obras, que se constituye en la institución municipal básica encargada tanto de activar y gestionar el creciente proceso de intervenciones necesarias para la reforma, mejora y crecimiento de la estructura urbana como de regular la actividad edificatoria particular que estas serie de intervenciones promoverá en nuestras ciudades durante la segunda mitad del siglo XIX.

La institución que fundamentará el poder municipal de los ayuntamientos y de sus comisiones en el proceso de transformación urbana de la ciudad burguesa es la de la *Policía urbana*, que desde su irrupción en época moderna venía responsabilizándose, a través de la elaboración y promulgación de reglamentos y ordenanzas, de hacer posible la convivencia ciudadana en la urbe mediante la regulación y vigilancia de toda actividad urbana, caso del control de la práctica edificatoria privada en la ciudad². Pero es, precisamente, con el nacimiento de la sociedad liberal y del nuevo orden burgués, en el que la propiedad privada alcanza la consideración de valor absoluto y sagrado, cuando más se impone la necesidad de ejercer un control policial sobre ella, que ponga límites a su potestad edificatoria. A la par que la existencia de la propiedad privada es considerada fundamento y proyección esencial de la nueva libertad del individuo burgués –hasta tal punto que libertad y propiedad van tan íntimamente unidas en el sistema liberal que resulta difícil concebir la una sin la otra–, el pensamiento jurídico-político decimonónico proclama que su ejercicio debe someterse ante todo a la conservación del *bien común*. De este modo, la propiedad privada, que desde la primera *Declaración de los derechos del Hombre y del Ciudadano*, de 1789, y del *Code civil* francés de 1804, había alcanzado la consideración de valor “sagrado e inviolable”, hallará claras limitaciones a su libre desarrollo dentro de los códigos y leyes de cada país.

Sin embargo, esta limitación al ejercicio del uso de la propiedad privada no debe ser interpretada como un hecho contradictorio con el principio de libertad burgués, sino más bien diríamos que se trata del necesario establecimiento de unas reglas de juego que hace posible el correcto funcionamiento del sistema social y el logro de la convivencia entre los ciudadanos:

“El deber del hombre que vive en sociedad, es hacer en beneficio de todos el abandono de una parte de sus derechos privados. De aquí el uso de lo que á cada cual pertenece, sea limitado por las circunstancias y los lugares, en razon de lo que exijan por una parte las relaciones de vecindad, y por otra las necesidades públicas que en determinados casos llegan hasta á prevalecer en absoluto sobre el derecho mismo de propiedad. Cuidar de la observancia de las leyes que de este principio derivan, regularizar su aplicación, conservar las relaciones de intereses que deben existir entre cada uno de los individuos y la generalidad de ellos, entre los particulares y el público, tal es la misión encomendada a la Administración”³.

De este modo, la tradicional función coactiva que la Policía urbana había desempeñado en el municipio español durante el Antiguo Régimen será utilizada a lo largo del siglo XIX en favor del proceso de transformación urbana a través de la injerencia pública en la actividad edificatoria privada. Limitando el derecho del particular a actuar libremente sobre el predio de su propiedad, hará que su acción se adecúe a las necesidades del conjunto de la sociedad; promulgando edictos, reglamentos y ordenanzas hará que el interés particular en el acto de edificar no produzca lesión o perjuicio a la ciudad como bien público al servicio de todos sus habitantes. Por ello, la propie-

² Un análisis sobre el significado y función de la institución estatal de la Policía, y de su acepción local de la Policía urbana, a lo largo del Antiguo Régimen lo hemos realizado en ANGUITA CANTERO, Ricardo. *Ordenanza y Policía urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*. Granada, Universidad, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Monográfica Arte y Arqueología, nº 37, 1997, pp. 102-128.

³ *Tratado de policía y obras públicas urbanas en el concepto de su legislación antigua y moderna*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Compañía, 1872, pp. 3 y 4.

dad privada del suelo no podrá, como cabría deducir de las bases ideológicas sobre las que se fundamentan el principio burgués de propiedad, ser ejercida de una forma absoluta por su dueño en el momento de la edificación, sino que el propietario hallará limitaciones tanto en la manera de ocupar el solar como en la construcción del propio inmueble a través de reglamentos edificatorios, cuya promulgación se hará cada vez más frecuente durante la segunda mitad del siglo XIX.

Esta reglamentación encargada de regular no sólo la actividad edificatoria privada, sino en general de crear los instrumentos y técnicas que hagan posible la transformación de la estructura urbana de la ciudad, será precisamente elaborada dentro del seno de las comisiones municipales de Ornato Público, cuyos componentes se hallarán, pese a lo dicho, en una permanente actitud de ambivalencia, que podemos calificar de *esquizofrénica*, en el cumplimiento de su función. Si, por un lado, están obligados a hacer prevalecer por regla general los intereses del bien común frente a los de los particulares, su propia incardinación dentro de la clase propietaria les llevará, por otro, a claudicar en numerosas ocasiones ante los intereses de los propietarios, quienes presionarán constantemente para obtener una mayor rentabilidad de sus predios urbanos a través del aumento de la edificabilidad permitida en cada momento, aunque para ello deba afectarse gravemente algunos de los principales fundamentos del desarrollo urbano, caso de la conservación de la higiene pública.

No obstante, y como consecuencia del considerable aumento y complejización que la actividad urbanística-edificatoria comienza a experimentar hacia mediados de siglo, debe destacarse que a partir de 1850 se inicia un proceso de creciente injerencia estatal en los asuntos relativos a la Policía urbana, hecho que queda reflejado en la fuerte mediatización que el contenido de los reglamentos y ordenanzas edificatorias sufre durante la segunda mitad de siglo a través de la legislación nacional. Resultado de esta intervención de marcado carácter centralista será la creación, en 1852, de la Junta Consultiva de Policía Urbana¹, que, entre sus competencias, le son concedidas tanto la facultad de proponer las reformas y mejoras de los servicios de Policía urbana como la de formular leyes cuyo contenido mediatiza en gran medida el articulado de los reglamentos y ordenanzas municipales dedicados al control municipal de la edificación².

Para garantizar el cumplimiento por parte de los ciudadanos de los nuevos reglamentos urbanos, las comisiones de Ornato Público contarán con el servicio, por un lado, de cuerpos policiales encargados de vigilar la observancia y seguimiento de su articulado y, por otro, de un cuerpo técnico especializado, el formado por los denominados como arquitectos municipales. Respecto al primero de estos cuerpos, el policial, éste se estructura siguiendo el modelo de división

¹ Sobre la constitución y competencias de la Junta Consultiva de Policía Urbana, activa entre 1852 y 1865, ver BASSOLS COMA, Martín. *Génesis y evolución del Derecho urbanístico español (1812-1956)*. Madrid, Montecorvo. 1973. pp. 131-152 y ANGUIA CANTERO, Ricardo. *Ordenanza y Policía urbana...*, pp. 243-247.

² Entre la decisiva legislación promulgada por la Junta Consultiva de Policía Urbana para promover el proceso de transformación urbana y de renovación edificatoria en España durante la segunda mitad del siglo XIX destacan, entre otras, *la Real Orden de 10 de junio de 1854 sobre bases para la anchura de las calles y altura de las casas*, *la Real Orden de 16 de junio de 1854 sobre trámites en los expedientes de alineaciones de calles*, *la Real Orden de 19 de diciembre de 1859 sobre instrucción para la ejecución de las alineaciones de calles*, *la Real Orden de 9 de febrero de 1863 sobre limitación en las obras de consolidación y reforma de los edificios sometidos a alineación o la Real Orden de 12 de marzo de 1878 sobre obras nuevas y reparación y consolidación de casas y de mejora de aspecto*. Sobre el contenido de estas leyes y su incidencia en los reglamentos urbanos promulgados por las ciudades españolas durante el período mencionado ver ANGUIA CANTERO, Ricardo. *Ordenanza y Policía urbana...*, pp. 263-323.

³ El cuartel, un espacio perfectamente delimitado de ciudad, podemos definirlo como la célula administrativa base del control municipal sobre el espacio urbano, el cual queda, de este modo, compartimentado en diversas unidades para el mejor seguimiento de las diferentes materias englobadas dentro de la materia de Policía urbana. Sobre la división de las ciudades en cuarteles en la España ilustrada ver ANGUIA CANTERO, Ricardo. *Ordenanza y Policía urbana...*, pp. 118-120.

cuartelaria que ya durante época moderna e ilustrada se había ideado para las principales ciudades de la nación⁶. Conforme a este modelo cada cuartel quedará bajo la responsabilidad de un alcalde constitucional, quien se apoyará para mayor eficacia de su cometido en regidores, comisarios y rondines distribuidos por parroquias.

Pero la delimitación administrativa de la trama urbana no se limitará a esta división y subdivisión en cuarteles y parroquias, sino que se acometerá aún una más exhaustiva partición de éstos en barrios, distritos y departamentos. Este es el caso, por ejemplo, de la ciudad de Granada que estructura sus cuatro cuarteles, siguiendo una progresión geométrica basada en el cuatro, en 16 barrios, 64 distritos y 256 departamentos, respectivamente al cargo de un número similar de regidores, diputados de cuartel y comisarios⁷. Se constituye, de esta manera, un amplio cuerpo municipal de guardia encargado de mantener en la ciudad el orden y la seguridad públicas en su más amplias acepciones, es decir, aquéllas que son recogidas como competencia de la Policía urbana y, entre ellas, el control de la edificación privada, encomendándosele por los ayuntamientos una meticulosa vigilancia en el cumplimiento de las disposiciones que al respecto fueran aprobadas.

Las labores de gestión realizadas por las comisiones municipales entendidas en materia urbanística-edificatoria y la formación de un cuerpo de Policía urbana podían garantizar la existencia de un control municipal sobre dicha actividad, pero para su correcto funcionamiento las instituciones políticas municipales necesitaban además, de un modo vital, del asesoramiento y del trabajo de técnicos capaces de ilustrar sobre el modo de reglamentar y de ejecutar las operaciones de toda índole que su cargo conllevaba. La imposición de un control municipal sobre la edificación y los procesos de transformación urbana hubieran peligrado y el esfuerzo de contar con instituciones municipales que se ocupara de la gestión urbanística hubiera sido en vano si los ayuntamientos no hubiesen decidido dotarse de un nuevo oficio público, el arquitecto municipal, que reemplazara, aunque atendiendo a los profundos cambios que se estaban operando en los métodos de intervención urbana, al ya extinguido de Arquitecto Mayor de Obras de Ciudad, desaparecido con la caída de los ayuntamientos perpetuos⁸.

Aunque su aparición comienza a producirse en algunas ciudades poco tiempo después de la formación de los ayuntamientos constitucionales y de las propias comisiones municipales de Ornato Público, la primera referencia legislativa en España del oficio de arquitecto municipal se realiza en una *Real Orden de 28 de septiembre de 1845*, en la que se mantiene para optar al puesto el antiguo requisito exigido a los maestros mayores en época ilustrada de poseer el título de arquitecto aprobado por las academias de Bellas Artes, pero, cesando por el contrario el privilegio reservado hasta entonces a los académicos de mérito, sin diferenciar entre las diversas clases de titulación académica. Se prorroga, pues, la prohibición de que el oficio sea ocupado por maestros de obras.

Habrà que esperar al *Real Decreto de 1 de diciembre de 1858* para hallar una ley nacional que vaya más allá de esta referencia a los requisitos de titulación necesarios para ser arquitecto municipal. Si bien, este decreto se promulga en principio para regular la creación de plazas de arquitectos provinciales y fijar sus atribuciones, también se reconoce en su contenido, algo que desde hacía un tiempo ya se estaba llevando a la práctica, la posibilidad de que aquellas ciudades que, debido a su importancia y a la extensión de las obras locales, requiriesen los servicios de uno o más arquitectos, lo pudieran tener con cargo a los presupuestos municipales⁹.

⁶ Esta estructuración policial de la ciudad de Granada es recogida en una *Instrucción aprobada por el Excmo. Ayuntamiento Constitucional para la Comisión de Seguridad y Conveniencia Pública*, promulgada en 1837. Sobre este punto y, en general, sobre la evolución histórica del proceso de instauración de un control municipal sobre la edificación en la ciudad de Granada ver ANGUIITA CANTERO, Ricardo. *La ciudad construida: control municipal y reglamentos edificatorios en la Granada del siglo XIX*. Granada, Diputación Provincial, Biblioteca de Ensayo nº 37, 1997.

⁸ Sobre la creación, funciones y extinción del oficio de Maestro Mayor de Obras de Ciudad ver ANGUIITA CANTERO, Ricardo. *Ordenanza y Policía urbana...*, pp. 92-98, 204-207 y 221-223.

⁹ *Real Decreto de 1 de diciembre de 1858*, arts. 5^o y 8^o.

Más destacado es el hecho de que este decreto establece el procedimiento administrativo para su elección, consistente en el anuncio de las vacantes con un mes de anticipación en la Gaceta de Madrid y en el Boletín Oficial de la Provincia, a fin de que las plazas pudieran ser solicitadas por cuantos lo estimaran conveniente. Además se obligaba a que se diese cuenta del nombramiento final al Gobernador de la Provincia para que éste a su vez lo pusiese en conocimiento del Gobierno de la nación¹⁰. No obstante, el reconocimiento de la facultad de los ayuntamientos para la dotación de plazas de arquitectos municipales nunca supuso su imposición. Así, aunque cada vez fuese más generalizada su existencia, especialmente en las capitales de provincia durante la segunda mitad del siglo XIX, ésta nunca llegó a ser obligatoria para las municipalidades, a quienes únicamente competía la decisión final de su provisión atendiendo a las necesidades apreciadas y reconocidas por ellas mismas. De hecho, cercanos a finales de siglo, algunas poblaciones aún no habían adoptado tal decisión, siempre dentro de la más absoluta legalidad, y acudían, en cambio, a los servicios del Arquitecto de Provincia:

“D. Ramón Porlusach solicitó del Ayuntamiento de Lérida que proveyese la plaza de Arquitecto municipal, y desestimada su instancia por la Municipalidad y enalzada por el Gobernador, apeló el interesado al Ministerio, que resuelve en el mismo sentido porque “ni el decreto de 18 de Septiembre de 1869 ni el de 8 de Enero de 1870, oponen á los Ayuntamientos la obligación de tener á su servicio un Arquitecto titular, sino la de proveer, en caso de necesidad reconocida por ellos mismos, el cargo en persona que posea este título académico; la de no hacer el nombramiento sin anunciar la vacante con treinta días de anticipación y la de no encomendar ciertos trabajos más que á facultativos de la indicada clase; para lo cual cuando no tengan Arquitecto propio, pueden valerse del de la provincia, previa la venia de la Diputación”¹¹.

Pero lo que resulta más importante del *Real Decreto de 1 de Diciembre de 1858* es que de las funciones que en él se otorga a los arquitectos provinciales y de distrito en su demarcación territorial podamos extrapolar las que son propias de los arquitectos municipales. A partir de aquí se establecería que estos arquitectos, al igual que los provinciales, tendrían una doble función. Una asesora, aconsejando a los ayuntamientos siempre que tuviesen que tomar disposiciones tanto acerca de la construcción de edificios públicos como en todos los asuntos relativos a Policía urbana; y otra facultativa, para la dirección de las obras públicas que les fuesen encargadas. En su desglose se hallarían las siguientes obligaciones:

- 1º. El estudio de las obras municipales, haciendo los proyectos, planos, pliegos de condiciones, presupuestos y cuanto fuese necesario para la ejecución y dirección de las obras que se le encargen por los ayuntamientos y que se costeen con fondos municipales y sean de su competencia, ya se hicieran por subasta o por administración, con arreglo a las disposiciones vigentes, expediendo, en su caso, las certificaciones de obras, redactando las actas de recepción y practicando las oportunas liquidaciones¹².

¹⁰ *Ibíd.*, art. 11.

¹¹ Extracto de la *Real Orden de 28 de Febrero de 1881 sobre facultad de los Ayuntamientos de tener ó no Arquitectos a su servicio*. Recogida en MARTÍNEZ ÁNGEL, Manuel; OYUELOS PÉREZ, Ricardo. *Tratado de Arquitectura legal con arreglo al Derecho vigente y á los preceptos del Código Civil*. 2 t. más suplemento, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1894, t. I. *Enseñanza profesional del Arquitecto. Arquitectos y Maestros de obras. Construcciones*, pp. 57 y 58.

¹² Un programa publicado por la Dirección General de Administración el 16 de marzo de 1860 fijará el procedimiento a seguir para redactar y formar los proyectos, presupuestos y pliegos de condiciones de Policía urbana y construcción de edificios públicos. Asimismo, este programa será completado tanto por las disposiciones recogidas en el Pliego de condiciones generales para el servicio de obras públicas, aprobado el 10 de julio de 1861, como por las reales órdenes de 29 de julio de 1864 y 20 de mayo de 1866, así como por la Ley de Obras Públicas de 13 de Abril de 1877.

- 2º. Hacer las tasaciones, reconocimientos y cuantos trabajos facultativos de su competencia les encarguen los ayuntamientos o sus alcaldes.
- 3º. Representar a la Corporación en deslindes, señalamiento de líneas y peritajes en que se precise la intervención del Arquitecto municipal.
- 4º. Evacuar los informes que les encomienden los ayuntamientos, alcaldes presidentes y comisiones de Obras o de Ornato Público.
- 5º. Informar las instancias que se presenten a los ayuntamientos o a los alcaldes presidentes solicitando licencia de nueva construcción o de reforma de las fincas comprendidas en el término municipal. Dentro de estas obras particulares, la vigilancia del arquitecto municipal se centraría en cuidar el cumplimiento de las alineaciones y alturas marcadas, así como de las demás reglas de Policía urbana que se hubieran establecido en cuanto a salubridad, solidez y dimensiones de las fábricas en las ordenanzas municipales de la localidad, así como que la obra fuera dirigida por facultativo competentemente autorizado. La concesión de la licencia de obras municipal representaría el cumplimiento de todos estos aspectos reglamentarios¹⁵.
- 6º. Denunciar al Alcalde las infracciones que llegasen a su conocimiento del cumplimiento de las ordenanzas municipales de la localidad en la parte correspondiente a obras y salubridad de la población.
- 7º. Proponer al Ayuntamiento todas aquellas reformas y medidas que tendiesen tanto al engrandecimiento de la población como a la mejora de sus condiciones de vialidad, seguridad, higiene y ornato público, así como de sus edificios públicos.
- 8º. Sustituir al Arquitecto provincial, cuando no hubiere de distrito, en ausencias motivadas por bajas o por vacantes.

Estos serán los apartados legislados en España en lo relativo a arquitectos municipales. Reconocido el derecho, que no el deber, de su provisión por los municipios, nada en cambio se reglamentará en cuanto al número que deba establecerse en cada ciudad, que dependerá lógicamente de su población y de la intensidad de su actividad constructiva, ni nada respecto al método de selección que deba seguirse para su elección. Por último, digamos que según el Real Decreto de 1 de Diciembre de 1858 los arquitectos municipales quedarían subordinados a un orden de jerarquía, cuya superioridad quedaría encarnada por la figura del Arquitecto provincial. Sin embargo, en la práctica se impuso la autonomía de los arquitectos municipales a nivel facultativo, que no a nivel político, como revela el deseo de Modesto Fossas de que la actuación de los arquitectos municipales quedase inserta dentro de un organigrama administrativo general de Policía urbana que le garantizara una mayor independencia en sus actuaciones, refiriéndose solapadamente, sin duda, a la presión que ejercieron sobre ellos los órganos de gobierno municipal, y en especial las comisiones de Ornato Público, las cuales buscaron siempre adecuar las acciones de estos arquitectos a sus propias decisiones y aspiraciones, utilizándolos como un eficaz instrumento de intervención sobre la ciudad:

"Creemos que si se estudia á fondo la cuestion, no puede ménos de reconocerse la necesidad de mayores garantías, que al paso que aseguraran á los arquitectos la inamovilidad en sus destinos y la independencia en sus acciones, les hicieran funcionar dentro de un organismo general, en que tuvieran tambien cabida todos los demás empleados y corporaciones facultativas que en las diferentes esferas de la administracion pública prestan sus servicios en el ramo de Policía urbana y edificaciones"¹⁶.

¹⁵ Real Decreto de 1 de diciembre de 1858, art. 14.

¹⁶ FOSSAS PI, Modesto. *Tratado de policía y obras públicas urbanas...*, p. 193.

EL URBANISMO DE GRANADA A FINALES DEL SIGLO XIX Y LA PRENSA LOCAL: EL DEFENSOR DE GRANADA

Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Granada

María Elena Gómez Moreno, en la introducción de la *Guía de Granada* de Manuel Gómez Moreno escribía: "La que fue entonces guía viva de la ciudad es hoy, en buena parte, evocación y nostalgia de una Granada desaparecida, atacada de la fiebre de la piqueta desde el derribo de buena parte de la ciudad renacentista para abrir la malladada Gran Vía, error urbanístico y catástrofe artística origen de la mayor parte de los desastres posteriores".

No cabe la menor duda que la construcción de la Gran Vía fue el momento más dramático de las intervenciones que se producen en Granada durante el siglo XIX. Una circunstancia que suponía el punto culminante de todo el proceso de transformación que estaba conociendo la ciudad, paradigma de esas intervenciones burguesas y antirománticas que se sucedían en las ciudades europeas a finales de siglo.

Pero la cita anteriormente reseñada encierra, al menos, dos ideas que nos parecen importantes y habríamos de tener presentes. Por un lado la del efecto destructor que se le asigna a la Gran Vía y que posiblemente no fuera tal y por otro lado la consideración de que con su construcción se condicionó de una manera muy clara las posteriores intervenciones en la ciudad hasta la actualidad.

No es nuestra intención aportar con esta comunicación, ningún dato nuevo al tema de la ciudad del siglo XIX tomando como ejemplo el caso de Granada, pero sí reflexionar sobre una serie de aspectos que en uno u otro caso conviene de vez en cuando refrescar, además de hacer hincapié en el papel que puede jugar la prensa del momento para conocer el estado en el que se encontraba la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX. De tal manera que nos interesaría referirnos a unos puntos como son, el de la evolución que conoció Granada desde el siglo XV, ya que nos parece importante valorar que la ciudad que llega hasta finales del XIX es la misma en líneas generales, lo que explicaría el que en la actualidad aproximadamente un tercio de la extensión actual está formada por lo que conocemos como casco histórico.

En segundo lugar, el análisis de la ciudad en el siglo XIX, lo que nos ayudaría a comprender mejor las numerosas intervenciones que se van a realizar desde los primeros años del siglo encaminados a conectar mejor la ciudad con su hinterland más próximo, con esa vega de la que tanto va a depender. Y por otro las reformas interiores desde la Desamortización, hasta el casi definitivo embovedado del Darro, finalizando con la aparición de la Gran Vía.

Por último, hacer referencia a un caso concreto de prensa local como es el *Defensor de Granada*, en el que se recogen toda una serie de elementos que ya anunciaban los cambios que posteriormente afectarían a la ciudad.

Comencemos por el primero de los puntos reseñados. Analizar el desarrollo urbano que ha conocido Granada desde finales del siglo XV, momento en el que con la llegada de los Reyes Católicos se iniciaría el primer proceso de intervención importante en la ciudad, va a poner de

manifiesto una serie de etapas, perfectamente encuadrables en unos períodos, que nos permitirán comprender su estado actual.

El proceso de ocupación llevado a cabo por la monarquía castellana y que se había venido ensayando tanto en el asentamiento territorial de la población como en la transformación interior de las ciudades más importantes, tuvo su último ejemplo de aplicación a nivel peninsular en la ciudad de Granada. La necesidad de transformar los espacios urbanos ocupados, provocando una *resemantización del espacio vivido*, cargándolo de una fuerte significación occidental, obligaba a una actuación sistemática cuyo fin era el de ir sustituyendo unos modelos por otros, centrandolo en las actuaciones en estos primeros instantes en aspectos puntuales, más en los edificios emblemáticos que en los espacios urbanos.

Los acontecimientos de conversión de los mudéjares en 1500 a nivel constructivo originaron una mayor intervención encaminada a la sustitución efectiva de los edificios más emblemáticos por la interposición de otros que comenzaban a hacer mella en la estructura tradicional, iniciando de manera más palpable la transformación de la ciudad musulmana¹.

Transformación que tiene en el barrio del Albayzín, entre la calle San Juan de los Reyes y la rivera del río, uno de sus puntos más importantes como lugar elegido por la nobleza castellana para edificar y que muy bien analiza Julio Juste².

Las representaciones que de este siglo tenemos de la ciudad, nos la muestran en líneas generales con los elementos urbanos y las intervenciones más importantes ya realizadas aunque se trate en algunos casos de imágenes muy esquemáticas. Así en la que nos ofrece Pedro de Medina a mediados del XVI según el libro de *Las Grandezas y Cosas Memorables de España* de 1548, Granada aparece rodeada por una muralla salpicada de torres, pudiéndose identificar dentro de la misma aquellos elementos que la definieron morfológicamente como pueden ser el río Darro, el primer embovedado y en cuanto al caserío este muestra un abigarramiento desordenado que da a entender ese desorden llamémosle tradicional y heredado de la ciudad musulmana.

De la década de los sesenta del siglo XVI son las tres panorámicas que de la misma realiza Jorge Hoegnagel, y de las que se pueden extraer toda una serie de datos interesantes para analizar la extensión a la que llegó Granada en el siglo XIX. Al oeste, apenas si llega a las actuales calles de San Juan de Dios y Gran Capitán, quedando edificios como el Hospital Real o el monasterio de San Jerónimo a las afueras tal y como nos los vamos a encontrar en el ochocientos. El desarrollo de la ciudad en alto con el Albayzín y la Alhambra, la presencia de las murallas, el escaso desarrollo de la ciudad hacia la vega, son otros aspectos visibles.

La última representación que de Granada disponemos en el XVI es también la más conocida. Se trata de la Plataforma de Vico de 1590, una vista en planta caballera de la ciudad impresa en 1612 por Francisco Heylan en donde podemos observar de un modo ya mucho más detallado el conjunto de la ciudad en toda su extensión y que en un altísimo porcentaje constituye en la actualidad el centro histórico de la ciudad.

El siglo XVII, muy esquemáticamente es siglo de crisis generalizada y es ante todo el período de la Contrarreforma en el que la ciudad de Granada apenas si conoce un leve incremento en su superficie pero que internamente presencia el desarrollo de los ejes contrarreformistas y la construcción de iglesias y edificios religiosos significativos. Desde el punto de vista urbano aparecerán barriadas como la de la Magdalena, extramuros de la muralla árabe y hacia la Vega, la de la Virgen, frente a la que fuera la ermita de las Santas Ursula y Susana, aneja a la Iglesia de San Matías cuando se erigió en 1501, o internamente el eje contrarreformista que se iniciaba en el Triunfo de la Inmaculada y desde aquí descendía por la actual calle San Juan de

¹ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada, Diputación Provincial, 1987.

² JUSTE, Julio. *Viviendas señoriales al sur del Albayzín*. Granada, 1997.

Dios, torcía en San Felipe Neri y atravesando la calle San Jerónimo llegaba hasta la Catedral. Culminarían las intervenciones de este siglo con la construcción del Sacromonte y el origen de la actual Carrera del Darro, tras los acontecimientos de 1594 y cuyos primeros trabajos no se finalizaron hasta 1610⁴.

De este siglo también contamos con la descripción de la ciudad de la obra de Henríquez de Jorquera, *Los Anales de Granada*. Una obra en la que se van a recoger una serie de aspectos que con posterioridad encontraremos. Así, remarca de un modo claro que la ciudad moderna ya comenzaba en la falda del Albayzín hacia la llanura y su articulación con una serie de calles que ya eran consideradas como principales dentro de la ciudad y que aún hoy lo siguen siendo, con lo que podríamos decir que el centro de la ciudad ya estaba consolidado en el XVII⁵.

Situándonos en el siglo XVIII, hemos de recordar obras como *Los Paseos por Granada y sus contornos* de P. Juan Velázquez de Echeverría de 1764 o los *Nuevos paseos, históricos, artísticos y económico-políticos por Granada y sus contornos* de D. Simón de Argote que culminarían con la otra gran imagen planimétrica de Granada como es el Plano de Dalmau de 1796. Una representación de la ciudad, en la que se puede apreciar que después de doscientos años transcurridos desde la de Vico, ésta apenas ha variado su fisonomía al menos desde un punto de vista sustancial.

Pero sin lugar a dudas el XVIII es el siglo de la aparición del urbanismo como ciencia reguladora y planificadora del crecimiento de las ciudades, de tal manera que aparece enfrentado a los desarrollos puntuales que anteriormente se daban. Este en esencia es el sentido del plano de Dalmau y así barrios como el de la Virgen, el de la Duquesa, San Justo y Pastor o el de San Ildefonso se convierten en los lugares de expansión de una ciudad que hasta ese momento sólo había conocido el planeamiento al azar mediante intervenciones puntuales y escaso sentido urbano, no más allá de los contornos próximos del nuevo edificio que se construía. Junto a esto el embovedado se mantiene hasta la altura de la calle Elvira y la muralla ha disminuido su longitud por la lógica y constante ampliación que conoce la ciudad hacia la parte baja.

En definitiva aparecen por primera vez en los planteamientos de desarrollo urbano de la ciudad la línea recta, las perspectivas monumentales y la uniformidad previamente programada. Juan Sanz Sampelayo en su libro *Granada en el siglo XVIII*, muestra una imagen de Granada que en mucho será la que en el XIX provoquemos la decisión de intervenir en el interior de la ciudad para remediar las

⁴ OROZCO PARDO, José Luis. *Christianópolis, urbanismo y contrarreforma en la Granada del seiscientos*. Granada. Diputación, 1985.

⁵ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada*. Ed. De A. Marín Ocete. Granada, 1934. "...el Albaycín está mirando a el norte que es el collado de mayor altura y desde su falda comienza la población moderna con dos arravales, que a él uno llaman del Hospital Real con su Real Calle y la mayor parte de sus vecinos son texedores y el otro llamado de San Lázaro dividiéndolos el convento de los Capuchinos y prosigue con el barrio nuevo de la carretera y fuente nueva y a incorporarse con el grandioso hospital de San Juan de Dios y el Real Combeno de Sant Geronimo, que cuando se fundó distaba de la ciudad y su puerta un grande espacio y oi está pegado con las casas que solo una calle lo divide: prosiguiendo sin quiebra todo el grandísimo barrio de la duquesa y plaça de los lobos, con muchas y nuevas calles, con edificios viçarros a lo moderno y cojiendo en medio el combeno de la Santísima Trinidad se estiende por las guertas que llaman de tintin, todas pobladas con largas y vistosas calles, abraçandoce con las calle de los jardines, que por tener muchos se le dió este nombre...]; vuelvese a incorporar por la calle de la Verónica, con el opulento barrio de San Antonio, que asido con el de las Angustias se avecina esta nueva ciudad a el poblado río, quedando como he dicho, sus muros dentro de lo más granado que dicen graves autores que tuvo mil y trescientas casas, torres y casi tres leguas de circuito...". Pág. 13.

Además señala como calles principales de la ciudad las de la Cárcel, Pescadería, Zacatín y de Hatabin o de los Hospitales y otras también importantes las de Elvira, San Gerónimo, San Juan de los Reyes a la que se considera como fresca y saludable, calle del Darro, Gómeres, Abenamar, Mesones, Osario-Gracia, Duquesa, San Antón, Angustias y San Matías. *Ibidem*, págs. 25-32.

carencias urbanas con las que contaba⁵. Ante esta situación, los intentos de tomar medidas que no eran nuevos en la ciudad, no olvidemos que las Ordenanzas datan de 26 de julio de 1537, se suceden sobre todo encaminados a buscar el empedrado de las calles y su limpieza. A estos problemas hemos de unir el foco infeccioso en el que se estaba convirtiendo el Darro y el problema del alumbrado ya que la ciudad sólo aparecía iluminada por las antorchas que algunas cofradías sufragaban a sus titulares y solo a inicios del XIX se implanta un escaso alumbrado que apenas solucionaba la cuestión.

Llegamos por tanto al XIX con una Granada que apenas había transformado su imagen de ciudad medieval que atraería a tantos viajeros románticos. Será en estos cien años cuando asistiremos al fin de esta estructura y a la preparación de la que será la ciudad del siglo XX. En efecto, durante el XIX, Granada conocerá uno de los procesos de destrucción de sus edificaciones y trazados urbanos más importantes, ya que hasta entonces las intervenciones que se habían producido lo habían hecho de manera puntual o bien las ligeras ampliaciones a las que se había visto sometida su estructura se realizaban extramuros lo que apenas afectaba a la estructura existente como hemos visto. Se pueden resumir estas intervenciones en tres momentos perfectamente delimitables.

En primer lugar este proceso de eliminación se inicia con la ocupación francesa de la ciudad a principios de siglo y si bien se llevaron a cabo remodelaciones en algunas zonas de la ciudad, fueron más frecuentes los casos de destrucción.

El segundo momento crítico de este siglo y para el que muchos autores es el que inicia las intervenciones internas de la ciudad que culminaría con la Gran Vía es la Desamortización de Mendizabal de 1835-37, que trajo consigo la aparición de lugares abiertos que dotaban a la trama intrincada del centro de la ciudad de espacios de ventilación inexistentes hasta ese momento.

Por último, la serie de acontecimientos que se suceden en la segunda mitad del siglo en primer lugar con el embovedado del río Darro y la posterior construcción de la Gran Vía cerrarán este arco cronológico que nos hemos trazado.

Veamos de un modo más puntual como era la Granada de la segunda mitad del siglo XIX, que a la postre es la que a nosotros nos interesa. En el *Manual del artista y viajero de Granada* de José Giménez Serrano, publicado en 1846, encontramos una ciudad que aún mantiene la estructura tradicional, claramente diferenciadas la ciudad alta de la baja y en donde se remarca la dependencia de la misma de la agricultura de su vega, aspecto este que no hay que perder de vista a la hora de analizar el surgimiento de la Gran Vía. Una ciudad que nueve años después de la Desamortización aún ofrecía la huella que ésta había dejado en la ciudad y era, si nos atenemos al número de construcciones la misma que cien años antes⁶.

Por la descripción genérica que realiza de la ciudad ésta se mantenía en esencia como la describió Henríquez de Horquera, señalando la diferencia entre la ciudad baja y la alta que comienza además a marcar de un modo más claro las diferencias sociales entre sus pobladores y en donde las diferencias urbanas en cuanto a viviendas y trazados eran claras⁷.

⁵ Su estructura apenas había cambiado desde época musulmana, manteniéndose la misma jerarquía de calles estrechas y tortuosas a lo que se le unía una gran cantidad de suciedad por falta de las infraestructuras necesarias, empedrados, etc. de las que señala : "sucias, inundadas de basura, piedras movedizas, viscosidad, cascajo, perros, gatos y otros animales muertos, de forma que esto la hace más desapacible, oscurece su hermosura natural y causa el maior perjuicio a los vecinos". SANZ SAMPELAYO, Juan. *Granada en el siglo XVIII*. Granada, Diputación, 1980, pág. 179.

⁶ GIMÉNEZ SERRANO describe así a Granada: "La longitud mayor de la población granadina es de 3080 varas y su latitud de 2000. Comprende este recinto 402 calles, 697 manzanas, 14 cuestras, 95 plazas y plazuelas, 9987 casas, 69 edificios construidos para iglesias, ermitas y conventos, de los cuales 10 están dedicados con la extinción de los regulares a cuarteles, oficinas, fábricas y 9 hundidos dejando afeada la población con sus escombros. Hay 12 parroquias y 10 ayudas de parroquia. Hubo 11 hospitales de los cuales uno ha sido demolido y tres abandonados". *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada, Los libros del Caballero Andante, 1981. [ed. 1846]. Pág. 5.

⁷ *Ibidem*, págs. 5-7.

Del Darro en su paso por la ciudad señala: "Doce puentes facilitan el paso en la población y algunos magníficos como el de la Plaza Nueva y el de la Paja o Puerta Real nuevamente construido: 130 varas más abajo del llamado de la Virgen se une Darro con el Genil"⁸, no reseñando como podemos ver ninguno de los problemas que este estaba ya planteando a finales del XVIII y que en ningún momento se habían solucionado para mediados del siglo siguiente.

El hacinamiento que estaba conociendo la ciudad, ya que como señalaba Sanz Sampey, mientras que la ciudad apenas se había transformado su población había crecido un 9%, las reformas que iniciaron los franceses y sobre todo algunos aspectos económicos que nos parecen interesantes por cuanto anuncian las carencias infraestructurales que no sólo provocaron las intervenciones del XIX, sino incluso que han pervivido hasta la actualidad, son también reseñados⁹.

El siguiente documento que utilizaremos para analizar el estado en el que se encontraba la ciudad de Granada en la segunda mitad del siglo XIX, es posiblemente la Guía más clásica y completa que hasta el momento se haya realizado. De él nos interesa extraer una serie de puntualizaciones que realiza a cerca del estado ruinoso en el que se encuentran edificios que cuando fueron destruidos para la creación de la Gran Vía se señalaron como en buen estado y por lo tanto que su pérdida era importante y por otro lado la problemática, ya nada nueva de los desbordamientos del río Darro por el centro de la ciudad¹⁰.

En definitiva, en la segunda mitad del siglo XIX, Granada presentaba la estructura típica de una ciudad medieval con un entramado complejo de calles estrechas y tortuosas apenas alteradas poco adaptadas a las necesidades de la nueva situación económica y que encontraba su representante social en una burguesía dominante a finales de siglo. Una serie de condicionantes económicos, sociales e históricos se conjugaron contra la ciudad del Antiguo Régimen obligando a una transformación de su estructura básica. Mantenía en definitiva tanto los límites exteriores prácticamente intactos como su organización interna.

⁸ *Ibidem*, pág. 12

⁹ La agricultura de Granada, tan floreciente en tiempo de árabes, está como el comercio, bastante decaída, por la competencia de las hilazas extranjeras y por la poca salida de algunos frutos privilegiados; gracias a la escasez de comunicaciones. En ella, sin embargo, consiste la principal riqueza del país, y los productos más comunes y explotados son: en los regadíos toda clase de granos, frutas y legumbres, algunos agrios, vino, aceite, lino, cáñamo, avellanas y seda; y en los secanos: aceite, granos, maderas de construcción, dehesas y monte bajo...". Añadiendo respecto a la necesidad de dotar de infraestructuras de comunicación a la provincia: "Si el camino de Motril se terminase, facilitando las comunicaciones con la Alpujarra y la más vecina costa, sería muy activo el comercio de Granada; pero endía es escasa la aportación y poco lucrativo el tráfico". *Ibidem*, págs. 17-20.

¹⁰ Y aunque las noticias que se puedan extraer de ella son de diversa naturaleza son sobre todo las de carácter histórico las que más abundan. De él solamente reseñaremos una serie de breves referencias a algunos aspectos del barrio de la medina como el de la casa de los Infantes de la que señala: "Del palacio árabe sólo ha llegado a nosotros uno de los testeros de su patio, en bastante mal estado de conservación". Pág. 319. Y del Convento del Ángel Custodio: "La iglesia actual nada vale y se hizo de 1819 a 1830...". Pág. 318. Aspecto este que creemos interesante por cuanto nos hará ver que lo que se destruyó en la construcción, junto con el estado de abandono en el que se encontraba el resto del caserío, no hubo de afectar en demasía al patrimonio histórico de la ciudad. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada, Universidad, Ed. Facsimil, 1982.

El caso de las crecidas incontraídas del Darro también son recogidas por Gómez Moreno sobre todo la más importante, la de 1835 que provocaría el replanteamiento definitivo del embovedado del río: "El trozo de embovedado que forma parte de la Plaza Nueva por delante de la Chancillería, ha pocos años lo prolongaron hacia levante hasta el antiguo puente de Santa Ana, que entonces fue destruido. Por aquí se desbordó el río en 1478, arrastrando con sus aguas todo el Zacatín, Alcaicería, Curtiduría y otros barrios principales de la ciudad; otra inundación sobrevino en 1835, que destruyó las casas fundadas junto al río entre dicho puente y la Plaza Nueva y el monumental pilar que formaba el testero de esta, ocultando el descubierto cauce...". Pág. 406.

Los acontecimientos internacionales que se produjeron a lo largo del siglo XIX, provocaron un fuerte desarrollo en la producción de algunos productos dentro de la provincia de Granada determinados por la fuerte demanda del país, así como la sustitución de otros que económicamente no eran rentables. Este desarrollo llevó aparejado la aparición de una burguesía que detentaría no sólo el poder económico sino el político.

Frente a este avance económico de la provincia y en concreto de la ciudad, desde el punto de vista urbano ésta presentaba una serie de aspectos negativos que hacían necesaria una mejora estructural. Siguiendo a Ángel Isac señalemos que a finales del siglo pasado, Granada era la ciudad con mayor tasa de mortalidad en España. La insalubridad que presentaba el centro de ésta, en el área del barrio de la antigua medina o de la Catedral, comprendida entre la calle Elvira y Santa Paula, el hacinamiento, poca ventilación, las carencias infraestructurales en cuanto a dotación de agua corriente y alcantarillado y el alto grado de abandono que ofrecía parte del caserío, allanaron el camino a la intervención en este sector de la ciudad histórica¹¹.

Estas carencias higiénicas, unidas a la necesidad imperiosa de la nueva clase dominante de unir el centro urbano con la recién estrenada estación de trenes ubicada al norte de la ciudad como primera fase de un proyecto general que pretendía unir la estación del sur, que se ubicaría en la zona del río Genil y a la que llegaría la remolacha y caña de azúcar de la Costa con aquella, en un intento de crear una vía de comunicación que permitiera un enlace rápido y directo entre ambas, justificaron los acontecimientos. A esto se uniría el embovedado del Darro que se centraría en su parte más importante y céntrica entre 1854 y 1884, a instancia del Conde de Montijo aunque se iniciaron las tamitaciones a inicios del XIX, De tal manera que es en este momento cuando aparece el plano de Contreras de 1874 como referente para controlar las intervenciones que se estaban produciendo en la ciudad y controlar el mercado de suelo urbano que se estaba poniendo en marcha y en el que podemos apreciar lo que venimos viendo desde cuatrocientos años, es decir, la extensión de Granada apenas si ha variado.

A finales de siglo la Cámara de Comercio e Industria, presenta al Ayuntamiento el proyecto de creación de una Gran Vía que facilitaría el acceso al centro de la ciudad desde la recién construida estación de ferrocarriles en 1874. Las obras de urbanización se realizaron entre 1895 y 1903 en su parte más importante llevándose a cabo el trazado de una calle recta de 822 metros de longitud y 20 de ancho. De esta manera la Gran Vía se convierte en la arteria principal en el desarrollo a lo largo del siglo XX de Granada, facilitando la unión del norte y sur de la ciudad por su interior sin necesidad de ocupar parte de la Vega para ello hasta los años 50. Sin olvidar que el proyecto de la actual Redonda data de 1901.

Ahora bien ¿realmente qué parte de la ciudad se altera para la construcción de la Gran Vía? Manuel Martín refiere para esta situación el mal estado en el que se encontraba el caserío de determinadas zonas de la ciudad y sobre manera el del centro. Y no sólo ediliamente, sino que desde el punto de vista higiénico e infraestructural también era un área que carecía de unos mínimos, llegándose incluso a reseñar que en el momento de las demoliciones apenas si surgieron quejas contra la destrucción del patrimonio existente¹². No olvidemos que en algunos de los casos como los de Torres Balbás en su artículo sobre la Granada que desaparece, esta crítica es posterior. Incluso Valladar, recoge Manuel Martín, señala de las casas que existían junto al convento de Santa Paula que: "Por fortuna, no había en ellas, al parecer, obras de arte de verdadera importancia; el interés arqueológico ha podido satisfacerse formando una colección de planos, apuntes,

¹¹ De ello es ejemplo la serie de calificativos que señala Manuel Martín Rodríguez, y que eran los más utilizados para referirse a esta zona de la ciudad: "red inmundada de callejuelas que constituyen la porción más infecta, nauseabunda, insalubre y deforme de la ciudad" y "red inextricable de callejuelas que hacen de todo punto imposible el tránsito en el interior de la ciudad". *La Gran Vía. Cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*. Granada, Caja General de Ahorros, 1986, pág. 101.

¹² *Ibidem*, págs. 104-109.

notas, etc.”¹³. De ahí que dentro de las opciones que se llegaron a barajar se llegara a ejecutar la menos dramática para el centro de la ciudad¹⁴.

En todo este proceso de transformaciones, no cabe la menor duda que el Defensor de Granada se convierte en reflejo de esos cambios que estaba conociendo la ciudad. No es nuestra intención analizar uno por uno los años que hemos elegido para mostrar lo que hasta aquí estamos tratando pero si reseñaremos los aspectos más importantes que trata este periódico y de los que pensamos se pueden extraer una serie de aspectos informativos interesantes.

De su estructura básica, dependiendo de la época éstas variarían pero en lo fundamental se ajustan a un esquema más o menos fijo. Podríamos decir que se articula en base a tres apartados que denominaremos como de *información general, información local y nacional y anuncios*. De las tres las dos primeras son las que nos interesan. Dependiendo de los momentos en la primera de ellas las noticias en lógica variarán y es en donde con más frecuencia aparecen las noticias de las *Sesiones del Ayuntamiento o Cabildo Municipal*, siendo el esquema de la segunda más fijo y de la que hemos de destacar el apartado denominado *Miscelánea*, dentro de la cual se encuentran aspectos diversos de los que nos interesan los dedicados a *Ornato, Policía Urbana, Higiene Pública y Movimiento de Población*. En cada una de ellas se pueden encontrar información sobre los diversos aspectos que en estos momentos, años 1881-1884, se sucedían en la capital y provincia de Granada.

Podríamos diferenciar en cuanto a la tipología de la noticia, entre las de ámbito comarcal y provincial y las locales, en las que se pueden encontrar referencia a los problemas a los que con anterioridad nos hemos referido. En cuanto a las primeras, las de nivel comarcal o incluso provincial, varios aspectos son los que se tratan en estos momentos, como son los problemas derivados de las malas comunicaciones con las que contaba la provincia, uno de cuyos reflejos es la problemática entorno al establecimiento de líneas ferreas entre diversas localidades y las cuales en un principio no contaban con el beneplácito de parte de las clases dominantes como se puede leer en el nº 5 de 1881 respecto a la línea que habría de unir a Mengibar con Granada. La incidencia de este mal estado de las comunicaciones en el desarrollo de los mercados locales y sus escasas posibilidades de salida hacia mercados de mayor ámbito. Completaría este aspecto otro tema tratado a nivel local que es el de la crisis del cáñamo y los continuos ensayos y propuestas de sustitución por el Ramie, algo que se recoge a lo largo de los cuatro años analizados. Un refle-

¹³ Ibídem, pág. 112.

¹⁴ Creo que todo lo que hasta aquí se ha dicho se ejemplificaría con la descripción de los trazados alternativos que se propusieron. Por un lado se tenía ya pr claro que la ciudad no crecería o que al menos no se llegaría a construir una zona de tránsito por la zona NE-SE de la ciudad. De ahí que: “La solución que mejor hubiera podido servir a las nuevas necesidades de transporte en el interior de la ciudad habría sido una línea recta que uniera la estación de ferrocarril con Puerta Real y que se prolongase a lo largo de la Carretera del Genil hasta las afueras de la ciudad en dirección al litoral, pero ésta se desechó por las “edificaciones de valor considerable levantadas en los últimos años en Puerta Real y calle de Mesones y la existencia del Jardín Botánico, Gobierno Civil y otros establecimientos importantes”, que habían hecho inviable el proyecto desde el punto de vista económico. Tampoco era viable una línea que se ciñera más a la Catedral por la parte de su fachada principal, pues se encontrarían dificultades análogas “por efecto de las nuevas construcciones de Bibarrambla y Santiago, San Felipe y el Hospital de San Juan de Dios”. Por todo ello, el trazado debía quedar, necesariamente al otro lado de la catedral. En esta zona, la solución que se ofrecía a simple vista como la más viable, que era la reforma y ensanche de la calle elvira no parecía satisfactoria: en primer lugar porque “constituiría una comunicación asaz indirecta entre la Plaza del Ayuntamiento o sea el centro de la ciudad y las estaciones”; y en segundo lugar, porque, “para obtener de ella un trazado regular y rectilíneo sería preciso derribar varias iglesias, conventos y hospitales, y sobre todo, dada la proximidad de la abrupta colina del Albayzín, sería preciso emprender desmontes considerables para facilitar el ensanche, sin que estos trabajos, de gran costo, vinieran a estar compensados con un aumento suficiente del valor de los solares obtenidos, por tratarse de una zona bastante alejada del centro de la ciudad”. Ibídem, pág. 78-79.

jo éste, de los cambios que estaba conociendo la vega de Granada como consecuencia de los acontecimientos internacionales y los cambios en las demandas que culminarán en la plantación masiva y especialización excesiva de la vega hacia el monocultivo de finales de siglo como fue la remolacha y sin olvidar los estragos que en la década de los ochenta estaba produciendo la filoxera entre los viñedos nacionales y que también se recoge en estos momentos.

Junto a esto el continuo recorrido por las poblaciones de la provincia tratando temas de agricultura, climatología cuando ésta es adversa y ha producido destrucciones son algunos de los temas que también se recogen.

Respecto a las noticias de la propia ciudad éstas hemos de localizarlas en la inmensa mayoría de los casos en la sección de Miscelánea. En ésta se abordan temas de diversa índole de los que vamos a puntualizar los que se dedican al estado de la ciudad, la higiene y salud de su población y los movimientos de ésta. Respecto al primero de ellos en dos secciones podemos encontrar información, en *Ornato* y en *Policía Urbana*, pequeños apartados en los que se habla del estado de la vivienda en la ciudad, sobre todo de los casos de ruina que han de ser revisados por el arquitecto municipal, figura clave en estos momentos en el control municipal sobre la edificación, estado de fachadas, empedrados de suelos, alcantarillados y estragos que realizan las catástrofes naturales como las riadas dentro de la ciudad. En escasas ocasiones se hace referencia a monumentos y su estado destacando el caso del Arco de Elvira o el de las Cucharas.

En relación a la *higiene y salud de la población*, se constata al menos por el alto número de artículos sobre el tema la preocupación por la salud pública para lo cual se redactan notas en las que se dan consejos acerca de las mejores condiciones en la vestimenta o en la comida para poder superar determinadas épocas del año, sobre todo cuando los cambios climatológicos son más bruscos.

Por último, reseñar los apartados en los que se aborda el *movimiento de población* y en los que se puede constatar el estado de la misma, con una tendencia a la disminución provocada esta situación por una serie de enfermedades infecciosas que difícilmente eran erradicadas en esta época de la que estamos hablando como la difteria, cólera, tifus, tuberculosis, etc. un aspecto este que explicaría la sección anterior en la que se daban consejos generales con los que poder evitar estas situaciones.

A manera de conclusión podríamos resumir lo hasta aquí expuesto en los siguientes puntos:

- 1) Que Granada conoce una evolución en sus intervenciones desde las puntuales a las planificadas que perfectamente se pueden seguir a lo largo de los siglos.
- 2) Que la Gran Vía surge como solución a una serie de problemas endémicos a la propia ciudad y de los que pretendía ser solución y motor de su desarrollo.
- 3) Que si no se hubiera embovedado la calle Méndez Núñez, hoy Reyes Católicos, y no hubiera surgido o mejor consolidado en ella y sus proximidades el centro económico de la ciudad, posiblemente la actual Gran Vía se hubiera trazado en otro sector. Se hubiera planteado la reforma interior de la ciudad de otra manera.
- 4) Que el trazado que se escoge es el idóneo dentro de una serie de posibilidades. Sobre todo y aunque parezca extraño atendiendo al menor daño que sobre el patrimonio histórico de la ciudad se hubiera de realizar.
- 5) De todas maneras, ese patrimonio que presumiblemente destruye, no lo es ya que la zona del barrio de la medina, presentaba un alto grado de deterioro en su conjunto arquitectónico y urbano.
- 6) Que la lectura de la prensa del momento abre toda una serie de posibilidades para el conocimiento de la realidad del momento que van más allá de la simplemente informativa con la que esta surge.

EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO EN LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX: UN PROYECTO REFORMADOR

*Jesús Ángel Palomino León
Andújar (Jaén)*

El presente trabajo tiene como objeto exponer tres obras documentadas en la segunda mitad del s. XIX. Estas son las realizadas en el exconvento de San Francisco y, más brevemente, en el puente romano y el jardín de los Sáenz de Tejada.

Andújar es una ciudad a orillas del Guadalquivir y muy cerca de las faldas de Sierra Morena. Con un casco medieval rodeado por murallas almohades y dos populosos arrabales del s. XV, organizados en amplias vías y con un conjunto de conventos que delimitaban la ciudad en una especie de segunda muralla espiritual. La ciudad se dilataba en el campo con un gran conjunto de haciendas y cortijos de recreo y labor, tanto en la sierra como en la campiña.

El fenómeno más destacado del s. XIX es el abandono de las casas solariegas, las grandes mansiones blasonadas de la Edad Moderna, en el interior del casco amurallado, por las amplias correderas exteriores al corazón medieval. La corredera San Bartolomé, calle Ollerías, corredera de Capuchinos, serán la nueva ubicación de nobleza y burguesía. En las genealogías de las familias nobles de la ciudad se advierte como los mayorazgos quedan sin sucesión de varón y son mujeres quienes los heredan, al tiempo que se comprueba la afluencia de muchos nobles de diversos lugares (Sevilla, Madrid, Soria, etc.) que casan en Andújar. Justo en la mitad del s. XIX se pueden contar unos 30 títulos entre los hijos de Andújar y los foráneos. Pero éstos transcurrido cierto tiempo se marchan. Los que permanecerán es la burguesía establecida en la ciudad. Dos de los casos estudiados en el presente trabajo son producto de estos últimos.

Se produce en esta mitad del s. XIX la ruptura de los dos cinturones antes mencionados: el de las murallas y el de los conventos. Las puertas de la cerca medieval son demolidas: Puerta del Peso de la Harina, del Alcázar, Arco Grande y Arco Chico. Los grandes edificios conventuales se habían extendido extramuros formando un arco desde el oeste hasta el este: convento de Capuchinos, Trinitarios, Trinitarias, San Juan de Dios, San Francisco, Capuchinas, Mínimas y Mínimos. Arco que queda roto haciéndose más compacto el tejido urbano.

La plaza de abastos y el Convento de San Francisco

Los conventos desamortizados en Andújar sufrieron distintos destinos, los más fueron semiderruidos y convertidos en casa de vecindad, otros se conservaron parcialmente en funciones de beneficencia municipal (hospitales, escuelas). Pero el convento de San Francisco de Asís fue el único de estos edificios que tuvo un radical cambio en su uso.

Era un gran edificio, fundado en el s. XVI por la familia Valdivia, de origen granadino, donde se asentaron tras la toma de la ciudad. Ocupaba un extenso solar delante de la muralla, justo en el ángulo que formaban los lienzos noreste y noroeste. Entre las calles Ollerías, San Francisco, San Antonio, Larga y calle Corta.

Este espacio se convirtió, a partir de 1870, en plaza de abastos, plaza de toros, zona residencial y centro de ocio. Es en esta fecha cuando aparece en el cabildo del 10 de enero la pretensión del señor Ignacio Sabater, vecino de Madrid, de construir una plaza de abastos, interesado por la riqueza agrícola de la comarca y por su ferrocarril. Pide la expropiación del terreno y la exención de cargas tributarias al nuevo proyecto.

El edificio había sido comprado, afectado por el Real Decreto de 19 de febrero de 1836 de Mendizábal, por don Antonio Fernández en 1843. Este señor era el suegro del señor Sabater. Pasó a propiedad del señor Ignacio Sabater y Arauco por escritura de 26 de octubre de 1864, otorgada por su esposa doña Josefa Gutiérrez y Fernández¹. La superficie del convento era de 22.018 pies cuadrados, unos 1709 metros cuadrados. La plaza del claustro tenía 26 metros por cada lado, unos 676 metros cuadrados.

Las primeras noticias sobre el proyecto de la construcción de la plaza aparecen en la sesión del cabildo municipal de 10 de enero de 1870² donde se lee una comunicación del señor Ignacio Sabater, vecino de Madrid, interesado en dicha construcción. Se da cuenta que está en Andújar y se le invita junto don D. José Messía Elola, noble de la localidad y diputado en Cortes, para que asistan al cabildo. Uno para que explique sus ideas, otro para que aconseje a la corporación.

Se da lectura a la carta de fecha 1 de enero de 1870. Junto con las condiciones, el señor Sabater apunta la idea que a la sombra de la nueva plaza de abastos podría crearse una sociedad, que se llamará “Centro Industrial de la Ciudad de Andújar”, para que se establecieran industrias y lograr un desarrollo para el que Andújar tiene posibilidades que no todas las poblaciones disfrutan: ferrocarril, suelo feraces, buena topografía, la ribera del Guadalquivir.

Se piden ayudas por parte municipal al proyecto mediante las expropiaciones necesarias para dar entradas a la plaza –lo que serán la calle Gimena y calle Quintería–, con cuyo gasto correrá la empresa. Establecer nuevas cañerías para la fuente del patio, el convento siempre disfrutó de un raudal de agua y tenía una fuente en el claustro. Y conseguir la exención del pago de contribuciones al menos durante 10 años. Además se dejará la iglesia, que está unida al edificio, para el culto divino; a la que se le añadirá un órgano del que carece, todos los objetos de culto necesarios y la promesa de hacer lo necesario para que el templo queden en armonía con el total del proyecto.

De las condiciones expuestas comentamos las siguientes:

El mercado público debe construirse en el exconvento de San Francisco siguiendo el art. 9 del Real Decreto de 20 de enero de 1834 que así lo determina.

Toda la actividad de venta de productos de alimentación se deberá realizar en la plaza. El precio de los puestos será fijado por un perito por parte municipal y otro de la empresa. Estos precios podrán subir si hay personas que quieran pagarlos o ser menores si no se encuentra quien los satisfaga.

La empresa disfrutará durante diez años de la explotación de la plaza, después podrá ser comprada por el Ayuntamiento, si no se realiza quedará definitivamente para la empresa.

Las objeciones puestas fueron, por ejemplo, que de todos los artículos que deberían de venderse en la Plaza se exceptúen los granos que se venden en la Alhóndiga pues están grabados con un impuesto municipal. En cuanto a la subida del precio de arrendamiento deberá salir a subasta pública y el mejor postor se quedará con el sitio en cuestión. Con esto se llegó al acuerdo de redactar las definitivas condiciones.

¹ Archivo de don Natalio Rivas Sabater. Ubeda.

² A.H.M.A. Leg. 101. fol. 2v al 9. Cabildo del 10 de enero de 1870.

Sobre el tema del abastecimiento de agua se acordó también dar “dos reales fontaneros de agua” que se tomarán de la cañería principal del altozano de San Francisco, para surtir las fuentes públicas que se establezcan en la Plaza.

El 2 de junio de 1874 están acabadas las obras de la plaza y se nombran peritos por parte del Ayuntamiento y del propietario para el justiprecio de los arrendamientos de los puestos de venta⁴. Este precio fue ajustado de la siguiente manera: las 44 garitas de la circunferencia de la plaza a 2 reales diarios, los portales de entrada de la c/ Larga a 1'25 real, los puestos con toldo pagan además 50 céntimos diarios y los sitios ambulantes para venta de aves, peces, caza y verduras 24 céntimos⁵. Había, por tanto distintos tipos de puestos de venta, siendo los principales los del anillo de la plaza, 44 en total. En el pasaje de la c/ Larga había 12 portales. Los que usaban toldo estaban grabados por un impuesto extra. Los puestos ambulantes eran los más baratos y al mismo tiempo los que darían más colorido al mercado diario, éstos se acomodaría en cualquier espacio disponible, sobre todo en el antiguo claustro.

El día señalado para la inauguración fue el 7 y 8 de julio de 1874⁶, se programaron festejos consistentes en la iluminación de la plaza, comida oficial. Con el deseo de la asistencia del Gobernador Civil y el obispo de la provincia para la bendición y apertura de la iglesia de San Francisco. La relación detallada la da una hoja editada con este motivo⁶, comenzó el día 7 a las 7 de la tarde con la apertura de la plaza de Abastos. A las 8 una comida en el Salón del Círculo de Labradores. A las 9, iluminación a la veneciana y fuegos artificiales, con la banda de música de la ciudad. El día 8, a las 9 de la mañana, bendición de la iglesia de San Francisco, misa solemne, en la que predicó el Sr. Lectoral de Jaén D. Manuel Muñoz Garnica. Posteriormente se repartieron 1000 limosnas de pan en la plaza de Abastos. A las 12 se fijó un almuerzo en el Círculo de Labradores. A las 7 se dio una comida a los trabajadores que en el transcurso de los cinco años habían estado en la edificación de la plaza. Finalmente, a las 9 una función en el teatro del Círculo.

Después de finalizadas las obras que habían ocupado cinco años y de la satisfactoria inauguración, llegó el momento de los honores y la representación del poder. Así se acuerda el nombramiento de hijo predilecto de Andújar a don Ignacio Sabater y colocar su retrato en la sala de sesiones para perpetuar su memoria⁷.

En respuesta el señor Sabater pidió al Ayuntamiento que los dos pasajes creados con la construcción de la plaza llevaran los nombres de los alcaldes que presidían cuando se aprobó la petición y cuando se inauguró la construcción. El que comunicaba con la c/ Larga se llamó de Gimena por don Antonio Gimena León, y el de la c/ Tintoreros se llamó de la Quintería por el conde de la Quintería, don Rafael Pérez de Vargas. En cambio, el altozano de San Francisco —espacio público delante del edificio, en las confluencias de la c/ Ollerías y c/ San Francisco— y el antiguo claustro se denominaron de Sabater. Se indica que se pongan los rótulos correspondientes⁸.

El arquitecto de este interesante conjunto debió ser Francisco Cózar, pues el plano original de esta obra está firmado por él (Fig. 1) y en Ubeda trabajó para don Ignacio Sabater, construyendo los dos cuerpos al lado del palacio renacentista de los Vela de los Cobos, donde armoniza la construcción del s. XVI con la nueva de la segunda mitad del s. XIX. También firmó los planos del matadero municipal de Andújar⁹.

⁴ A.H.M.A. Leg. 103, fol. 57 v. Cabildo del 2 de junio de 1874.

⁵ A.H.M.A. Leg. 103, fol. 59. Cabildo del 13 de junio de 1874.

⁶ A.H.M.A. Leg. 103, fol. 69 v. Cabildo del 4 de julio de 1874.

⁷ Archivo de don Natalio Rivas Sabater. Ubeda.

⁸ A.H.M.A. Leg. 103, fol. 70 v. Cabildo del 18 de julio de 1874.

⁹ A.H.M.A. Leg. 103, fol. 71. Cabildo del 18 de julio de 1874.

⁹ A.H.M.A. Presenta los planos del nuevo matadero don Francisco Cózar, arquitecto. Leg. 103, fol. 58. Cabildo del 13 de junio de 1874.

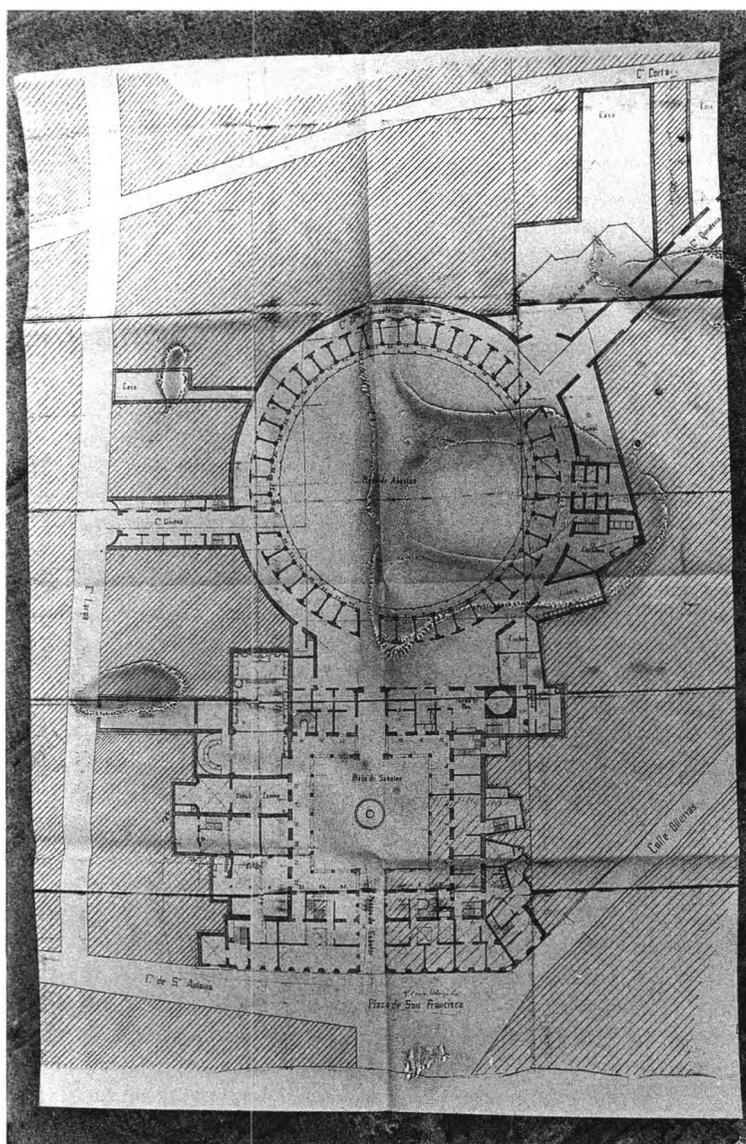


Fig. 1. Plano del S. XIX. Archivo de D. Natalio Rivas Sabater

El convento cambió en todos sus elementos pero siguió conservando su importancia artística. La fachada exterior fue reformada con la apariencia de una casa decimonónica de gran empaque, con planta baja y dos pisos. La planta baja de arcos rebajados y trabajada en cantería. Las pisos superiores con vanos carpaneles, balcón corrido el primer piso y separados el segundo. La decoración se basaba en el ritmo de los vanos, la bicromía entre el muro y las molduras de los balcones, con dibujos de rombos en el paramento y un remate de balaustrada (Fig. 2). La fachada se abría creando un pasaje por el que se accedía a lo que fue el claustro (Fig. 3).

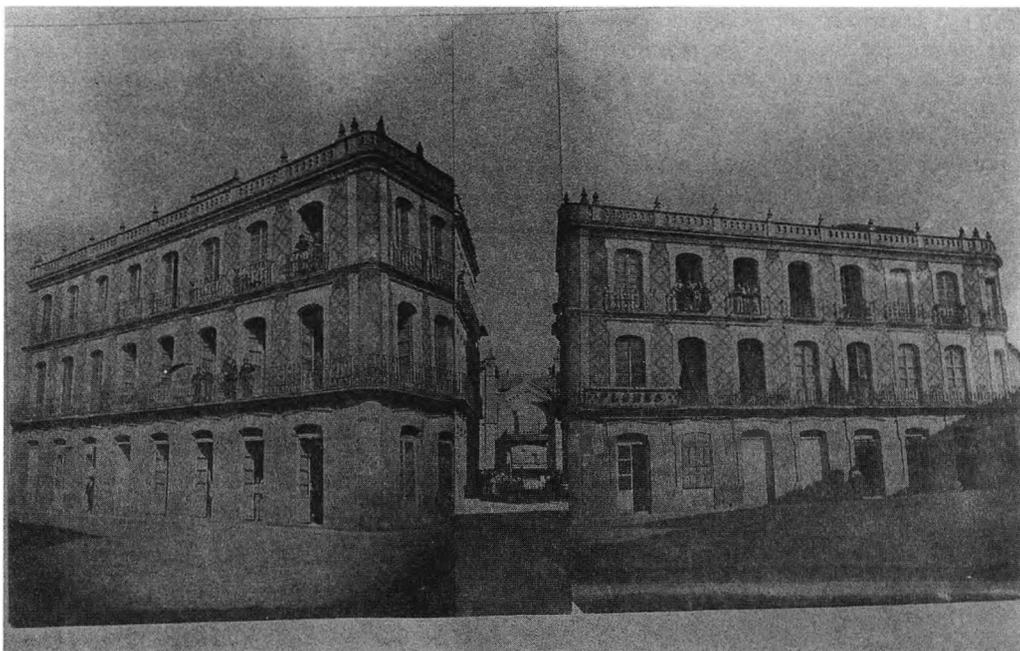


Fig. 2. Composición fotográfica. 1874. Archivo de D. Natalio Rivas Sabater

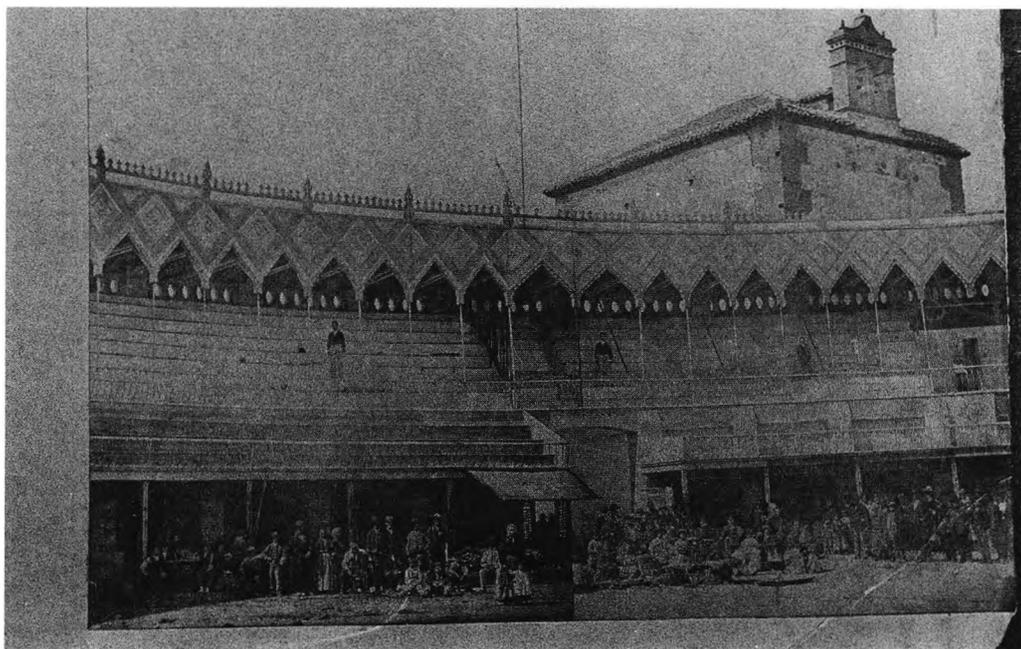


Fig. 3. Gradas de la plaza de toros y capilla mayor de San Francisco. 1874. Archivo de D. Natalio Rivas Sabater

El claustro fue abierto en dos laterales, de entrada al mismo, y en el lado opuesto la misma abertura daba acceso a la plaza de abastos (Fig. 4). La iglesia fue conservada para el culto, pero la longitud quedó recortada a la altura de la entrada lateral al templo. El claustro siguió como espacio público, la parte superior fue rehecha con el modelo de la fachada para viviendas y la parte inferior quedó abierta para el establecimiento de artesanos y comerciantes. Se convirtió en un espacio público con la fuente que fuera del antiguo edificio, incluso los escudos se puede ver en las fotografías que quedaron adornando las enjutas de los arcos, eso sí, el campo de los mismos con las armas de la orden franciscana fue eliminado.

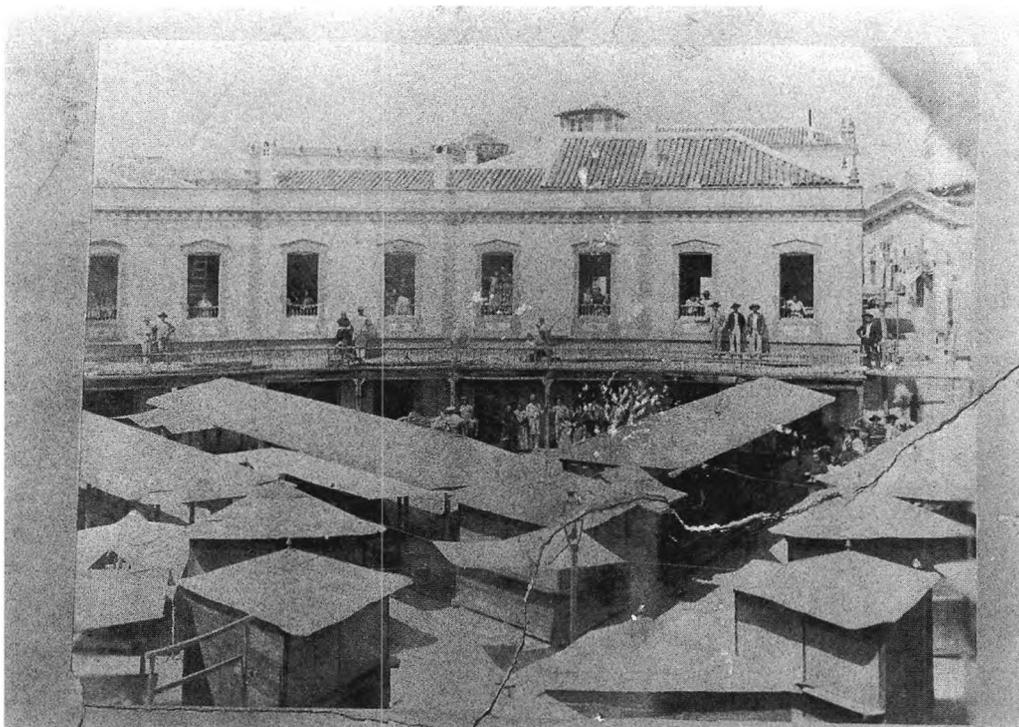


Fig. 4. Palcos y puestos de la plaza de abastos. 1874. Archivo de D. Natalio Rivas Sabater

La plaza de abastos cumplía esta función pero los elementos que cumplían esta función eran desmontables y se convertía en plaza de toros, para lo cual tenía chiqueros, gradas y palcos. En la documentación no se hace la distinción, pero en las fotografías hechas tras su inauguración se aprecia que parte de la plaza era de gradas y estilo neomudéjar y otra parte era de palcos compuestos por grandes ventanales. Las dos zonas llevaban delante, a la altura de un primer piso, un ancho deambulatorio. La plaza de toros debió existir hasta 1898 que se inauguró la actual.

Vemos, pues, una interesante adaptación a los nuevos tiempos de un antiguo edificio histórico. No se perdió ninguno de los anteriores usos del mismo, como el culto divino, y se añadió un espacio público nuevo —el claustro con su fuente—, que se articulaba con la plaza exterior por un lado y con la de abastos por el otro. Estos edificios fueron propiedad de la familia Sabater hasta la posguerra que pasó al ayuntamiento, siendo derribado el templo por el Sr. Argimiro Rodríguez, alcalde y constructor.

El puente romano

Brevemente voy a comentar el cambio sufrido por el gran puente que existe en la ciudad de Andújar, que debió tener un origen romano pero muy transformado en todas las épocas siendo la mayor y documentada obra alrededor de 1884¹⁰. De esta fecha es el voluminoso legajo que se conserva en el Archivo Provincial de Jaén con toda clase de dibujos técnicos, planos y cálculos. La propia leyenda del plano general de la obra es clarificador:

"Proyecto de la reedificación de los dos arcos arruinados del Puente de Andújar.

Lo que está en tinta amarilla representa el puente actual con sus arcos arruinados. Con la tinta negra se manifiesta el proyecto de un puente nuevo que puede construirse cuando se arruine el viejo y los arcos que hay desde la margen izquierda hasta el torreón que hacen parte del proyecto general son los que ahora deben construirse."

Efectivamente el plano refleja la planta y el alzado del puente existente y del nuevo proyecto (tanto de lo que se iba a construir, como de lo que se deseaba hacer), el alzado y una sección de la planta de los nuevos arcos y, finalmente, un corte perpendicular del nuevo arco.

Afortunadamente sólo se llevó a cabo lo imprescindible, que fue reponer con dos amplios arcos rebajados los dos arcos de medio punto arruinados y el tercero junto al torreón que también fue eliminado. Por lo que podemos disfrutar de una parte de puente de origen romano¹¹ con modificaciones desde época medieval y otra de nueva y elegante arquitectura.

El jardín de la familia Sáinz de Tejada

Es una interesante muestra –o lo era– de jardín romántico. Situado delante del lienzo de muralla conocido como de la calle Silera y la cuesta, también conocida como Silera, que lleva a la calle Jaén. Fue construido por don Isidoro Gil de Muro, que en la segunda mitad del s. XIX vino desde La Rioja con su esposa doña Francisca de la Peña y un sobrino, don José Urbano Sáinz de Tejada y Herrero, que continuaría la saga. En 1873 el señor Gil de Muro estaba construyendo una fábrica de jabones en la posada del Portillo en la c/ Silera¹².

La casa estaba emplazada en la c/ Jaén y el jardín a sus espaldas, separado por lo que fue la carretera Madrid-Cádiz. Ofrecía una doble entrada, cada una de un arco de medio punto, de dovelas muy finas y decorado por volutas que lo apoyan y un remate que igualmente le da consistencia. La reja que adorna el semicírculo está fechada en 1882 y lleva las iniciales I. G. M. –que son las de Isidoro Gil de Muro. Esta debió ser la fecha de su realización.

El interior, como ha llegado a nuestros días, es un conjunto de senderos y arriates con arbolado de palmeras y pinos. Los pinos formando una barrera por el lado que estaba al mismo nivel que la muralla y más despejado por el que domina a toda la vega del Guadalquivir. Dentro se encuentra un interesante es un pabellón de estilo mudéjar. De una sola planta y cinco vanos con arcos mixtilíneos en la fachada. Dentro una chimenea con el escudo Sáinz de Tejada.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Jaén. Leg. 31.742. Obras Públicas.

¹¹ En el referido expediente se copia una lápida romana que existía en el puente y que habla del emperador Septimio Severo (193-211).

¹² A.H.M.A. Leg. 103, fol. 1 v. Cabildo del 3 de febrero de 1873.

REPERCUSIÓN DE LAS EXCLAUSTRACIONES EN EL URBANISMO BAEZANO

Dra. M.^a Cruz García Torralbo
Baeza (Jaén)

El largo proceso degradatorio que sufrieron las arquitecturas conventuales de Baeza comenzó cuando expulsados los jesuitas de la ciudad, el 2 de abril de 1767, quedaron vacíos los dos centros que habían regentado hasta entonces, el colegio de Santiago y el seminario de San Ignacio. Ambos centros jesuitas son el más vivo ejemplo de la negligencia y apatía de los gobernantes para aplicar las normativas y leyes al patrimonio religioso local. La Pragmática Sanción *"relativa al perpetuo estrañamiento de estos mis dominios, los de Indias e Islas adyacentes de los regulares de la compañía del nombre de Jesús y ocupacion de sus temporalidades"* tiene resonancia local el 3 de octubre de 1769. Una real Cédula ordena al obispo *"en lo tocante a los colexios que los nominados regulares tubieron en la ciudad de Baeza...que el llamado San Ignazio extramuros de la dicha ciudad de Baeza que fue de los regulares de la Compañía y serbía de casa de probación se aplique a formar concilio y para todo vuestro obispado...y que el colegio de Santiago se aplique para aulas y habitaciones de Maestros de Primeras Letras, Latinidad y Retórica, con facultad de que dichos maestros reciban los pupilos o pensionistas que cupieren en el resto del edificio"*.

Pero el seminario quedó sin utilidad durante mucho tiempo. A los cuatro años de la expulsión, el capellán del hospital de la Concepción, sitio en el centro de la ciudad, solicitó en el cabildo *"se le concediera la casa y cercado y huerta que fue de los regulares expulsos de San Ignacio para trasladar a ella el hospital"* que tiene graves dificultades de espacio y el consecuente mal olor trasciende a la vecindad. El cabildo contestó que trasladaría a instancias superiores su petición. No debieron atender esta solicitud, pues ¡20 años después! una Real Orden de 18 de marzo de 1796 insta a que se le dé algún destino al edificio de San Ignacio *"antes de que se arruine del todo"*. Algún inconfesable interés debió impedir su utilización, puesto que el 28 de julio de 1797 la Sociedad de los Verdaderos Patricios, germen de la Sociedad Económica de Amigos del País, es también desestimada en su petición del inmueble. Por fin, el obispo toma cartas en el asunto y repara el edificio para trasladar allí el seminario conciliar de San Felipe Neri, sitio frente a la catedral, que había quedado pequeño. Pero *"separado el colegio de la asistencia de la Universidad pues no puede tenerla por la mucha distancia del seminario a ella"* anexiona un corralazo al seminario para ensanchar y declina el traslado a San Ignacio, puesto que allí los seminaristas estarán muy lejos de la catedral para ir a rezar las horas canónicas¹.

Y así estuvo, vacío, hasta que los franceses, el tiempo que duró la ocupación, alojaron un regimiento de soldados en sus dependencias, quienes quemaron todo cuanto encontraron combustible, marcos y ventanas, puertas, altares, confesionarios, etc. En el informe que emitió el cabildo obedeciendo una Real Orden en el período absolutista, cuando se restableció la Compañía de Jesús, el 29 de marzo de 1815, se da cuenta de los bienes que quedan de los jesuitas en la

¹ Archivo Histórico Municipal de Baeza (A.H.M.B), *Actas de Cabildo*. 16 de marzo de 1798.

ciudad. Entre ellos *"existe la casa conocida con el nombre de seminario, sin destino, pues aunque el Sr. obispo de esta diócesis, que ha muerto, la reparó con el fin de trasladar el colegio conciliar de San Felipe Neri de esta ciudad, no tuvo efecto y con la llegada de los franceses padeció mucho en puertas y ventanas y su iglesia, aunque está entera pero sin altares"*². Durante el Trienio Liberal expertos del Cuerpo Nacional de Ingenieros visitan Baeza para reconocer el estado de los inmuebles religiosos. Se decide por enésima vez trasladar el hospital de la Concepción al noviciado, y por enésima vez no se lleva a efecto. Alguien sugiere que el hospital se traslade al convento de los trinitarios descalzos. Mientras, el noviciado continúa su proceso degradatorio. El 10 de septiembre de 1833, bajo la regencia de María Cristina, se desata la peste y se deciden los conventos a los que se les puede aplicar como hospital *"porque el seminario se halla completamente arruinado"*. A los tres años pasa por Decreto a ser propiedad del Ayuntamiento, y una Real Orden del 24 de julio concede *"a esta ciudad el edificio y corral contiguo que fue seminario de jesuitas extramuros de la misma para establecer un cementerio"*. La Corporación *"está pronta a tomar a dicho seminario para cementerio siempre que sea tasado en un canon moderado teniendo presente lo ruinoso que se halla y que sobre las ventajas que reportará a esta ciudad la tendrá también la Hacienda Nacional y que conviene que la tasación se haga pronto antes de que acaben de desaparecer los materiales, que cada vez van más en disminución, para hecha, si dicho señor intendente lo tiene a bien, se entregue dicho edificio a la corporación que cuidará de él y no se acabará de arruinar"*. Así, pues, desde que los jesuitas desalojaron el seminario hasta que en 1837 se convirtió en cementerio, tras una complicada y mutilante rehabilitación, los gobernantes estuvieron pensando a qué dedicar tan magnífico edificio, ¡70 años!

Algo más rápidos anduvieron con el colegio de Santiago. entregado, como he dicho a los maestros para vivir, en las casas superiores, e impartir clases en las bajas *"a los niños que recogían por las calles porque sus padres, dada la miseria de la ciudad, no podían tener recogidos"*. Así permaneció hasta que un industrial linarense, Manuel Burcios, solicita montar una fábrica textil en el edificio. Dada la necesidad de la ciudad y lo que supondría para ella la creación de unos puestos de trabajo seguros, acceden a la petición y comunican a los maestros que deben mudarse a las viviendas altas de la Universidad a donde ya hacía tiempo se habían trasladado las Primeras Letras al ser suprimida la Universidad en 1805. No duró mucho el negocio. La guerra con los franceses no pasa en balde por el edificio de Santiago *"que hace fachada a Barreras y vendrá a hundirse como se halla al temporal sin albardilla ni otra defensa contra las lluvias con notable detrimento del ornato publico y manzanas limítrofes y pérdida de una hermosa pared, y que teniendo entendido que Juan Alaminos pretende edificar en aquel parage para habitar con su familia, estima se ofrezca urgentemente a la Junta de Hacienda del colegio e Humanidades para que edifique por su cuenta o ceda a censo el terreno al solicitante"*³. Así, el solar de la iglesia inacabada pasó a manos privadas mientras que el edificio del colegio totalmente mutilado por su actividad fabril permaneció en poder del Ayuntamiento sin utilidad alguna. En la Correspondencia oficial se encuentran las misivas que enviaba el marqués de San Miguel de la Vega a Juan Bonilla, con membrete del Congreso de los Diputados, en las que le comenta la evolución del asunto de Santiago para convertirlo en cuartel. Primeramente hace referencia al montante de las obras, ocho mil reales, por lo que no comprende el marqués que por tan poco dinero no se rehabilite el colegio y pueda perder la ciudad la ocasión de ver instalado aquí el regimiento de Sementales. La instalación de un cuartel de sementales era un bien perseguido por varias ciudades. La miseria de los tiempos hacía deseable una instalación de estas características porque se traducían en sueldos y en riqueza para la ciudad. Bonilla informa que el Ayuntamiento lo ha cedido al Gobierno con la condición de devolverlo a la ciudad si no fuera ocupado por el Ejército⁴, y el marqués escribe

² *Ídem*, 12 de marzo de 1816.

³ *Ídem*, 21 de septiembre de 1839.

⁴ A.H.M.B. *Correspondencia oficial*. s/c 1876, mayo, 5, Baeza.

eufórico a Bonilla *"la fortuna nos sonríe, el plazo del que hablaba en mi anterior, concedido a Echa para hacer las obras ha espirado y el director de Caballería conforme a lo que hablamos me dice que trasladará aquel depósito a Baeza, desatendiendo a Ciudad Real que lo pide con grandes ofrecimientos, si ustedes le ofrecen buenos locales. Se trata de tener en esa mil caballos, la oficialidad y tropa correspondiente y un presupuesto a gastar todo en la ciudad de tres millones de reales anuales"*. Alguna reticencia debía mostrar la ciudad porque no se termina de hacer las obras pertinentes y sugiere que se ubiquen en el Carmen, puesto que tiene dependencias apropiadas ya que fue cuartel de Caballería. Sigue un tira y afloja y por fin se comienzan las obras, aunque el Ayuntamiento prefiere que sea sólo para el personal y que los caballos se lleven al Carmen. Esto no se cumplió. Hasta el año pasado estuvo Santiago ocupado por los Sementales. En la actualidad soporta un proceso de rehabilitación como centro multifuncional y aparcamiento subterráneo.

Otra arquitectura conventual que sufrió la ineficiencia de los gobernantes fue la Trinidad Descalza. Desalojado el convento durante el reinado intruso de José I, como todos los demás conventos y ocupado como alojamiento de la tropa francesa, volvió la comunidad durante el período absolutista de Fernando VII. Pero por poco tiempo, pues por Real Orden del 27 de octubre de 1820, en el Trienio Liberal, se ordena ocupar todos los conventos y se suprimen las exacciones para la redención de cautivos. Una R. O. del 14 de enero siguiente da cuenta de la autorización para la secularización de los religiosos que lo deseen y se suprimen los conventos. Las opiniones se enfrentan; los más exaltados exigen el cumplimiento de las  rdenes. Los más moderados quieren recurrir las normas y se demoran en ejecutarlas. Así, el prior de la parroquia de San Andrés y 18 vecinos más solicitan la permanencia de Los Descalzos. El jefe de la Milicia nacional, con la firma de 23 individuos más, solicita que se lleve a efecto rápidamente la orden de desalojo. Además insiste en que sea aquí donde se traslade el hospital de la Concepción y no a San Ignacio. Este asunto trae serios enfrentamientos entre los m nicipes. Por una R.O. de 28 de octubre de 1822 el Ministro de la Gobernación concede *"iglesia, edificios y cercado del extinguido convento de los trinitarios descalzos para trasladar el hospital de la Purísima Concepción de esta ciudad, autorizando al Ayuntamiento para que proceda a la venta del edificio que actualmente ocupa dicho hospital a fin de que se satisfaga con su producto los gastos que ocasione la habilitación del convento y la traslación, quedando el sobrante a beneficio del Crédito Público"* Pero el comisionado de subasta, Manuel del Río, dice que hasta que no tenga firmada la orden del comisionado provincial no procederá a entregar el convento⁵. El obispo, a su vez, solicita que la iglesia quede bajo su custodia en tanto no se proceda al traslado. Se saca a subasta el hospital parcelado. La Junta de Beneficencia se lamenta del atraso en trasladar el hospital, pero el Ayuntamiento contesta que no salen postores para la subasta de las parcelas. Se decide que mientras tanto un batallón de la Milicia Nacional se acuartele en el convento *"con jergones que hay en el P sito"*⁶. Pero la vuelta al absolutismo impidió este despropósito. El convento de trinitarios descalzos se pobló con 14 frailes, que volvieron a desaparecer con María Cristina. Aquellos 15 largos años no pasaron en balde por él, y al no producirse el traslado del hospital, porque el Ayuntamiento quería mantener la propiedad del edificio y no cederlo a la Beneficencia, se mantuvo cerrado y cayó en la más profunda ruina⁷. En el 43 por fin se saca a pública subasta. Unos vecinos pujan con fuerza para, una vez obtenido, desmantelarlo y vender los materiales y el solar parcelado. Pero el Ayuntamiento puja hasta 250 mil reales *"contra los que quieren destruir el edificio...impidiendo así la ruina que amenaza la ciudad por el limite oeste"*⁸. No consiguió su propósito, y tiene que entrar en conversaciones con los postores. El Ayuntamiento se queda con la iglesia y aquellos con todo lo demás, que finiquitan de la manera deseada. La iglesia permanece cerrada mientras se va deteriorando

⁵ A.H.M.B. *Actas de Cabildo*. 9 de noviembre de 1822.

⁶ * dem*, 31 de mayo de 1823.

⁷ * dem*, 2 de octubre de 1838.

⁸ * dem*, 17 de febrero de 1843.

poco a poco hasta la guerra del 36 en que se queman todos los objetos e imágenes que se encuentran. En 1976 se hunde totalmente, y en el 79 se acomete un plan de consolidación de lo poco que queda. En 1985 se realiza un proyecto para su rehabilitación en Auditorio y se acomete su primera fase. En 1990 se culmina su restauración presentando en la actualidad un espléndido servicio a la cultura. El año pasado de 1997 obtuvo el Primer Premio a la mejor restauración *Europa Nostra*, de la Unesco. Como vemos, todo un récord, ¡150 años pensando qué hacer con el convento!

Otro edificio destruido que permanece entre nosotros como monumento a la ineptitud política y símbolo de la rapiña local es el convento de San Francisco, *Las Ruinas de San Francisco*, como se conoce en su actual presentación de Auditorio. Las Ruinas viene a ser el cartel denunciante en la ciudad de un pasado glorioso que pese a la inquina humana consigue mantenerse en pie. Como ya he dicho, las penas comenzaron cuando Carlos III estima que para vivir hacen falta 3 ducados por fraile y ordena cerrar los conventos que no tengan suficiente congrua. Los franciscanos son los primeros en dolerse de esta ley por la extrema pobreza que disfrutan. Pero se mantienen hasta la eliminación de José I, para volver con el restablecimiento de 1813 que sólo permite 12 frailes por convento. Pero los franceses dejan su huella. Un informe dice que "*San Francisco, entre otros se halla verdaderamente inhabitable y algunos absolutamente destruidos*". Los franciscanos malviven entre sus piedras porque un informe positivo los mantuvo pese a la ley de supresión "*por la facilidad con que se aprestan a apacentar a los fieles*". No obstante, su arquitectura pelagra, su capilla mayor está a punto de derrumbarse y los vecinos de las casas colindantes protestan⁹. El Ayuntamiento manda recado al padre guardián para que reconstruya lo hundido y éste le contesta que el edificio no es suyo, que lo arregle la Junta de Crédito Público que es la propietaria del inmueble desde la enajenación. El comisario del Crédito dice que la arreglaría pero que no puede porque está enfermo y no puede dedicarse a eso ahora. Nunca se efectuaron estas obras. Les salió más barato llevarse a los franciscanos al convento de Úbeda, pese a las protestas de los politiquillos locales que prefieren San Francisco a San Buenaventura, convento mantenido pese a que sus frailes están constantemente *conspirando*. A aquellas humildes ruinas vuelven 6 frailes con la repoblación de la Década Ominosa, para desaparecer definitivamente con la ley del 11 de octubre del 35. Los frailes se secularizan o se agregan a las parroquias como curas, los bienes se subastan y el Intendente autoriza a todos a coger las piedras que necesiten. El resto se dedica a cuartel de voluntarios nacionales, con permiso de fortificarlo en caso de invasión de los enemigos del sistema liberal. En 1837 está prácticamente hundido. Se suele aceptar en Baeza que lo hundió un terremoto, sin prueba documental alguna. Poco pudo hundir si ya no estaba de pie. Al ser propiedad estatal se permitió a las familias necesitadas vivir en él a modo de corral de vecinos, y en la iglesia se desarrollaban las actividades propias del mercado de abastos, hasta que se construyó en 1960 el actual mercado. San Francisco se malvendió en tres mil reales, excepto la iglesia, que abandonada a la barbarie local, se acomete su rehabilitación cuando numerosas voces se alzarón contra su calamitoso estado. En la actualidad cumple funciones de auditorio y su convento es un restaurante. La manzana que ocupaba el primitivo convento franciscano ha sufrido una fuerte metamorfosis.

El convento de San Buenaventura también sufrió la indecisión de los políticos referente a su utilización. Cuando se dudó si establecer el cementerio en San Ignacio o arreglar el corralón del Alcázar, hubo voces en el cabildo en defensa de ubicar el cementerio en San Buenaventura, aunque la cordura se impuso, ya que el convento se encontraba a más de una legua del pueblo. Esta lejanía le permitió permanecer habitado desatendiendo el Decreto del Intendente General de la Provincia del 19 de febrero de 1813, y realizar cuestaciones contra la ley del 8 de junio. Estos

⁹ *Ídem*, 26 de octubre de 1820.

¹⁰ *Ídem*, 13 de mayo de 1821.

hechos y la franca aversión al régimen constitucional y la pública denuncia que desde el púlpito hacían los frailes de las insidias de los políticos locales, se granjearon la animadversión de todos ellos, quienes tramaban insistentemente ante instancias superiores la supresión del convento, que había permanecido por considerarlo necesario para el socorro espiritual de los vecinos de La Yedra. El jefe político espeta para su supresión que *“los individuos que comprende hoy el claustro de padres benturos son en cierta medida perjudiciales para el sistema actual”*. No se atreve a *“graduarlos de criminales pero sí que su conducta y expresiones decantadas no parece que sean muy informadas hacia el régimen constitucional”* achacando todo a *“los tristes ecos de su solitario claustro que no ofrece más mundo ni más experiencia que la miserable que arroja la soledad”*¹¹.

Por fin se consigue suprimirlo y el obispo cree conveniente dedicar el convento *“a casa de corrección de eclesiásticos”*, pero el Ayuntamiento le acusa de tener *“un plan antipolítico”*. Es cuando se piensa construir allí el cementerio, sin alcanzar el consenso por la distancia de la ciudad. En la Década Ominosa vuelven 6 frailes, que desaparecen con la ley del 11 de octubre del 35. Se reparten sus bienes, se llevan su reloj y sus campanas se funden para bronce. Todo el convento *“está ruinoso y nadie lo comprará con buerta o sin ella”*¹². Tal vez pueda servir para casa de vecinos, de las familias necesitadas. Pero nadie quiere irse a vivir allí, dada la distancia. Permanece cerrado hasta que el Ayuntamiento lo *vende* a un particular muy rico que lo remodela para casería, nombre que se le da en Baeza a las casas de campo.

Otro convento cuyas ruinas se han mantenido de pie hasta los años sesenta en que se hicieron desaparecer para construir en su solar la Escuela de Artes y Oficios fue el de Nuestra Señora del Carmen, fundado por San Juan de la Cruz en 1579¹³. Este convento comenzó su declive ya con las primeras reformas borbónicas, al decidir los carmelitas en el Capítulo General de Pastrana de 1742 *“remover del colegio que tienen en esta ciudad la Cátedra de Teología y mudarla a la de Jaén, lo que es contra lo prevenido al tiempo que se les concedió licencia por esta ciudad para fundar el dicho colexio a lo que no es justo se desaga por el desdoro que se le sigue”*¹⁴. Pues, despojada de las Cátedras conventuales, con la crisis económica y poblacional, las enseñanzas obsoletas y un profesorado carca y recalcitrante, la Universidad baezana *“solo sirve para poblar de parrocos el obispado”*¹⁵.

Cuando el intendente general de la provincia tramitó el Decreto de 19 de febrero de 1813 referente al restablecimiento de los conventos, con la prohibición de dar hábitos y la orden tajante de que sólo puedan vivir en cada uno de ellos 12 religiosos, el cabildo manda aviso al convento para que diga cuántos frailes viven en él, puesto que se sabe que *“el convento de carmelitas descalzas se halla abierto con cierto numero de religiosos...y con qué se ha beneficiado su restablecimiento”*. El rector resolvió el trámite y solicitó del cabildo un informe favorable de cada uno de ellos para poder solicitar del Gobierno la pensión estipulada, ya que, como sabemos, se prohibió tajantemente las cuestiones para vivir. El Ayuntamiento informó que todos habían presentado durante el gobierno intruso *“conducta de buen español”*¹⁶. Deshabitado durante el Trienio Liberal, dieciséis frailes volvieron en la restauración de la Década Ominosa, para desaparecer de una vez con el Decreto del 11 de octubre del 35.

Abandonado por sus pobladores, el convento carmelita pronto llega a la ruina. El 29 de enero del 39 se publica que *“va a construirse cuartel de caballería y más adelante, si hubiere fondos, se tomará más terreno del mismo para infantería”* No se lleva a efecto. En 1852 se entrega al

¹¹ *Ídem*, 26 de diciembre de 1820.

¹² *Ídem*, 26 de mayo de 1838.

¹³ Publiqué su historia en la revista de la UNED *Espacio, Tiempo y Forma*, 8 (1995), págs.119-143.

¹⁴ A.H.M.B: *Actas de Cabildo*. 30 de marzo.

¹⁵ *Ídem*, 13 de marzo de 1743.

¹⁶ *Ídem*, 18 de julio.

obispo para que lo repare y establezca en él casa de misioneros. No lo hace, *“puesto que es únicamente la iglesia lo que se ha rehabilitado para el culto a la vez que el convento sigue arruinado y con tan falto de obras si continuare como basta aquí desatendido muy pronto había de venir a tierra, siendo de tanta importancia su conservación a esta ciudad por el punto céntrico que ocupa y esto no sería posible en el descuido que se tiene y por haberlo convertido en casa de vecinos que lo están destruyendo sin hacerle obra alguna”* El Ayuntamiento lo necesita para ubicar el regimiento de la Remonta de Úbeda, si se traslada a esta ciudad, por lo que acuerda “recuperar dicho convento y volverlo al servicio de cuartel, uno de los dos servicios para lo que lo pretendió y fue concedido por el gobierno de Su Magestad”. Se manda oficio al obispado para que lo devuelva y desaloje de familias pobres, excepto la iglesia, la sacristía y alguna dependencia más que le sirva para el culto, lo que debe incomunicar con el resto del edificio¹⁷.

El coronel de la Remonta de Úbeda, Joaquín Pastor y Foxá, presenta una Real Orden de 3 de agosto de 1855 expedida por el Ministerio de Guerra, por la que comunica su traslado a esta ciudad y exige la entrega del convento del Carmen, supervisado y considerado idóneo por el subdirector de Caballería José Joaquín de Torres. El Ayuntamiento se compromete a ponerle agua corriente y adecentarlo. Pero no todo va a ser tan fácil. El gobernador eclesiástico del obispado, sede vacante, contesta al oficio del día 3 diciendo que el obispado entiende que el convento del Carmen no fue cedido al obispo, sino permutado por el de la Coronada de Jaén, por lo que el edificio es propiedad del obispado y no se lo pueden quitar. El Ayuntamiento contesta que el obispo ha incumplido el trato al no repararlo ni establecer en él casa de misioneros¹⁸. Continúan con el tira y afloja. El obispo esgrimiendo sus razones por las que no pueden segregar el convento de la iglesia, y el Ayuntamiento empecinado, sin razones, que eso es lo que hay y que agradezca que le han dejado abrir al culto la iglesia. Todo viene a desembocar en que la Remonta se instala y la iglesia sigue abierta hasta que su ruina aconsejó el cierre. En pocos días se vino abajo. Y la Remonta se marchó a Antequera. En sus dependencias semiderruidas se amontonaban los legajos documentales del Ayuntamiento. El escaso valor que se le daba a los documentos antiguos –papeles viejos– fue la causa de que tantos datos valiosos se perdieran para siempre. Testigos presenciales me aseguran que los obreros se calentaban en invierno con fogatas cuyo combustible no era otra cosa que los legajos de Protocolos Notariales, y que las mujeres hacían la comida prendiendo fuego a aquellos *papeles inservibles*. La mayoría de los rapazuuelos baezanos llevaban coderas y rodilleras de los cueros que encuadernaban los legajos. Finalmente, tras aquellos oscuros años de la postguerra y el hambre, se arrasó y en su solar se construyó la Escuela, en cuyo jardín pueden verse desperdigadas algunas piedras en las que se adivina su pasado. Un molino aceitero y viviendas de vecinos completan hoy aquel inmenso espacio conventual que ocupaba dos manzanas.

Los demás conventos masculinos no levantaron cabeza tras la ocupación francesa y aunque se poblaban y despoblaban al son de los vientos constitucionales o no, el declive uniformemente acelerado los llevó al hundimiento total. A la depredación continua y semiclandestina de los materiales de construcción, que los hizo casi desaparecer, siguió la venta de sus restos. Así, la Merced se encontraba *“en estado inminente de ruina toda la pared fachada principal del convento, que undirá sin recurso la casa de en frente como ya lo temen sus propietarios”*, por lo que se acuerda demolerlo y *“en lo posible quede arreglado a buenas reglas del ornato público”*. El ornato público desaconsejaba mantener allí un solar, por lo que un vecino se lo apropió y se construyó su casa¹⁹.

El convento de los mínimos, Nuestra Señora de la Victoria, se pensó destinarlo a albergue de transeúntes por considerarlo *“un buen local que sólo necesita mudarle algunas puertas y abrirle algunas luces en cuya razón propone, en virtud de la falta de fondos que hay, se oficie a*

¹⁷ *Ídem*, 3 de agosto de 1855.

¹⁸ *Ídem*, 13 de agosto 1855.

¹⁹ *Ídem*, 22 de febrero de 1840.

la Junta de Beneficencia para que lo habilite” Nunca se llevó a efecto. Utilizado por un particular como fábrica de destilados, su abandono llevó a su ruina. Demolido, sus piedras se reutilizaron en la construcción de la plaza de toros.

Santo Domingo se arrasó sin contemplaciones para hacer *casitas baratas*, sus materiales se desperdigaron por toda Baeza. Santa María de Gracia, el convento dominico femenino, ofrecida su iglesia a varias cofradías para que celebraran culto y guardaran sus enseres litúrgicos –El Rosario, La Aurora, El Santo Sepulcro–, se ordenó al obispo que mandara a un exclaustado como capellán para que oficiara los días festivos. También se permitió a los terceros de San Francisco celebrar sus festividades. Al quedar, pues como iglesia de apoyo a la de San Andrés, no se destruyó su retablo y se reservó su ajuar religioso. Posteriormente, dado el despoblamiento de aquella zona y la caída en picado de las cofradías se malvendió. Hoy día todo son viviendas. La puerta del convento y el nombre de las calles limítrofes es cuanto queda de él. Sus propiedades se le encargaron a un particular que las *conservara* hasta que se les exigiera²⁰.

Santa Clara y San Ildefonso se despoblaron por miedo al francés y nunca más regresaron sus monjas. El convento de las clarisas “*atendiendo al estado actual del edificio parece precisar su demolición siempre que el solar perfectamente descombrado y limpio por la persona en quien se fije el remate, se destine a plaza, muy a propósito en aquel sitio, el de calles más estrechas de esta población, o que se destine a construir casas bajo reglas de ornato publico*”²¹. El de las mínimas, a su vez, el palacio del conde de Gabia, pasó a ser el casino local.

Los restantes cuatro conventos femeninos, clarisas de Santa Catalina, agustinas de Santa María Magdalena, carmelitas descalzas de La Encarnación y clarisas de San Antonio, perviven en la actualidad. Las tres primeras permanecieron en sus conventos impertérritas ante el avance francés, volviendo las de San Antonio cuando se aplacaron los vientos, y durante el movido siglo XIX, no produciéndose ninguna secularización. Desalojadas con la guerra civil del 36, volvieron acabada ésta y aquí siguen, muy queridas en el pueblo.

Conclusión

Tras la lectura de lo hasta aquí expuesto debemos admitir las palabras con que comencé la exposición: la apatía y negligencia con que los órganos de gobierno, locales, episcopales y provinciales, acometieron la reutilización de los edificios conventuales abandonados, tras las consecutivas órdenes de exclaustación que seguían y/o acompañaban a las de enajenación de los bienes religiosos. La lentitud en tramitar expedientes, la incompetencia más atroz en buscar utilidad a tan magníficos edificios, la falta de acuerdos entre municipios y obispado para encontrar una salida al estancamiento de los trámites, no fueron sino el alimento y aliciente de negocios sucios que se realizaban al amparo de órdenes superiores. En Baeza se intentó acabar por todos los medios con los conventos, y la acusación más común, “*conspiradores*”, gratuita, era con la que en aquellos tiempos se vengaron las rencillas y miserias particulares. El resultado de todo ello fue el trágico fin de la mayor parte de las arquitecturas conventuales que se malvendieron para su posterior dismantelo y desaparición.

La renovación de la arquitectura potenciada por la tecnología, el descubrimiento de nuevos materiales, la arquitectura industrial y de ingeniería, en Baeza brillan por su ausencia. El eclecticismo que definirá la nueva imagen de la nueva ciudad, en Baeza es imperceptible. El estallido demográfico y el consiguiente tráfico, condicionadores del urbanismo y de la arquitectura social,

²⁰ A.H.M.B. *Inventario de Santa María de Gracia*, 2/6, “Comisión subalterna de Amortización del Partido de Baeza, provincia de Jaén, nº 46, recoge Bartolomé Fernández, 20 de agosto de 1836”.

²¹ A.H.M.B: *Actas de Cabildo*. 30 de mayo de 1840.

en Baeza están ausentes. Todos los elementos que definen a la ciudad del siglo XIX pasan de largo, sin rozarla apenas, por Baeza. Sólo se edifica la plaza de toros, amantes como eran de la tradición taurina. Anclada en el pasado, con un esquema arquitectónico en piedra inamovible, deudora de las directrices clásicas y vandelvirianas, con un plan urbanístico inexistente y retrógrado, Baeza pasa el siglo XIX y más de la mitad del XX intentando dar utilidad al patrimonio arquitectónico conventual local. De hierros, aceros, hormigones, nunca se supo; los ensanches no hicieron falta en una ciudad que se encogía a pasos agigantados, y la creación de la Escuela Especial de Arquitectura no dejó de ser una pequeña noticia en la Gaceta Provincial.

En este medio siglo tan complejo en que el Arte lucha por imponer sus criterios sobre las enseñanzas oficiales de la Academia, el único exponente encontrado en Baeza como homenaje patriótico de la clase dominante es el obelisco levantado en la plaza, hoy Paseo, representación abstracta de la idea, el valor ensalzado, de la revolución del 68. El pronunciamiento de Prim, que provocó el exilio de Isabel II, se perpetuó en Baeza con este obelisco centrado en una fuente de piedra con cuatro peces de bronce en sus esquinas que arrojan agua por sus bocas, elemento virtual de referencia urbana y punto de encuentro de citas concertadas desde entonces. Si bien la idea podría suponerse un anticipo de la apertura ecléctica, dentro del tradicionalismo, lo cierto es que los mismos materiales de que está hecho el monumento conmemorativo nos demuestran que en Baeza la tradición, el peso de la rutina, el inmovilismo, serán características básicas y únicas de su arquitectura.

MESA V

LA ARQUITECTURA DE FIN DE SIGLO:
EL MODERNISMO Y LAS VARIETADES REGIONALES

CÚPULAS DE HIERRO Y VIDRIO

Víctor Nieto Alcaide
UNED, Madrid

Con el desarrollo que alcanzan las artes decorativas a finales del siglo XIX y especialmente con la tendencia a la concurrencia de las artes impulsada por el modernismo, la vidriera pasó a integrarse en los más diversos ámbitos de la vida cotidiana. Con el modernismo la vidriera transformó su campo tradicional de aplicaciones. En el modernismo la vidriera tuvo un papel muy diferente al de un simple arte añadido al convertirse en un componente inseparable de la arquitectura que jugó un papel decisivo en la configuración de los paramentos de cierre y en la creación de nuevos espacios.

La vidriera adquirió un protagonismo perdido desde la Edad Media que era equiparable al otras artes, creando formas de una modernidad desligada de compromisos con el pasado y que rompían con la tiranía del sistema tradicional de la clasificación jerárquica de las artes. Con el modernismo el viejo debate entre artes liberales y artes mecánicas, entre arte y artesanía, entre idea y ejecución, dejan de ser una cuestión vigente.

Esta valoración del papel de la vidriera en la arquitectura se produjo en relación con el papel del vidrio en la arquitectura del hierro. Fueron muchos los edificios del siglo XIX que se proyectaron partiendo de la aplicación de ambos materiales. En muchas manifestaciones la conjunción de estos dos elementos creó un nuevo concepto arquitectónico en el que muy pronto se integraría la vidriera¹. El valor sustentante y de cerramiento del muro se vio desplazado por una estructura de hierro proyectado como un bastidor que soportaba unos cerramientos de cristal, que introducían uno de los componentes renovadores de la arquitectura contemporánea.

En algunos espacios del Casino de Madrid, inaugurado el 1 de octubre de 1910, la vidriera funcionó, a través de la luminosidad de sus muros como una auténtica arquitectura del vidrio, especialmente en un espacio emblemático como el Gran Salón Real. Junto a las pequeñas cúpulas, los cuatro miradores se construyeron con planchas de vidrio rectangulares de una sola pieza con decoración pintada ensambladas en una armadura de hierro. Se trata más que de una integración de la vidriera en la arquitectura de la aplicación de una decoración con técnicas de la vidriera a una arquitectura del vidrio.

Esta nueva idea de la arquitectura hizo un empleo sistemático del vidrio por su doble utilidad como elemento de cierre y superficie traslúcida. El hierro permitía reducir al mínimo los materiales opacos de sustentación y convertir el muro a través del vidrio en un paramento traslúcido. Cuando Fernández de los Ríos en *El futuro Madrid* (1868) proponía construir “campanas de cristal” como en el extranjero y “galerías acristaladas de invernaderos”². lo hacía por las posibilidades que ofrecían estos nuevos materiales pero también por la exigencia de configurar unos nue-

¹ Sobre el problema de la vidriera y la arquitectura del hierro me he ocupado recientemente en *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid. Nerea, 1998, págs. 288 y ss.

² Fernández de los Ríos, A. *El futuro Madrid*. Barcelona. Ed. Asenet.1975, págs. 318 y 319.

vos espacios arquitectónicos. Pues, como ha notado M. Fagiolo “El sueño de revestir la tierra, o al menos de dar una cubrición a las más importantes actividades humanas, con una construcción de cristal, tiene una historia secular en la civilización de Occidente, desde la primera realización efectuada por Paxton hasta la hipótesis de Buckminster Fuller; no varía, sin embargo, la concepción de colocar la vida “in vitro”, como en un invernadero, un Hortus conclusus o un paraíso terrestre. El hombre intenta embellecer su prisión, hacer de oro sus cadenas y encender las luces que se dirigen hacia él, al tiempo que se mueve elegantemente dentro de un acuario”³.

Jean Baptiste Jobard, director del *Museo Industrial Belga* apuntaba en 1849, como el vidrio, combinado con el hierro, estaba llamado a desempeñar un papel relevante en la arquitectura. Un arte que, a propósito del Palacio de Cristal, se llamó “Ferro-Vitreous Art”⁴. En realidad no se trató solamente de una modalidad de la arquitectura moderna sino de la aparición de una auténtica *arquitectura del vidrio*. que constituye el punto de partida de un nuevo empleo de la vidriera como elemento de cierre, decoración y configuración espacial. Las grandes cúpulas de hierro y vidriera de algunos edificios no se explican sin las experiencias previas de una *arquitectura del vidrio*.

En estas cúpulas la vidriera funcionó como elemento decorativo y configurador de ambientes imprescindible en aquellos espacios suntuosos dedicados a la representación, el esparcimiento y el ocio. En estas cúpulas la vidriera surge como un nuevo género que alcanza un amplio desarrollo íntimamente unido a la nueva arquitectura la que “...proporcionan una iluminación cenital que llega al corazón de las construcciones monumentales”⁵. Para su ejecución fue preciso establecer nuevos modos del trabajo de los vidrieros a través de una colaboración entre vidrieros, arquitectos y constructores. Y también que en los talleres vidrieros se plantease su actividad no solamente como una labor decorativa o complementaria sino arquitectónica. Una colaboración que dió por resultado, como ha señalado Pierre. Frank. Michel que “Algunas de estas cúpulas de vidrio, de una construcción audaz, sean auténticas obras de arte arquitectónicas en las que artesanos del hierro y de la vidriera compitieron en virtuosismo”⁶.

La construcción de cúpulas realizadas completamente con hierro no tuvo lugar hasta la Exposición Internacional de París de 1889⁷. Con anterioridad a la construcción de estas cúpulas, la iluminación cenital con utilización de vidrieras se había desarrollado a través de plafones como el realizado este mismo año por la Casa Mayer de Munich en su taller de Londres para cubrimiento de la gran escalera imperial del banco de España de Madrid con la representación de *La Fortuna y los cuatro Continentes*⁸. Este sistema de cerramiento no desapareció con la presencia de la cúpula de vidrio; continuó aplicándose fundamentalmente para la iluminación de los portales de las casas o de ciertos espacios de edificios públicos, aunque los ámbitos más representativos de estos se cubrieron con cúpulas.

La construcción de cúpulas de hierro y vidriera suponía la aplicación en la nueva arquitectura de las funciones que este elemento había desarrollado tradicionalmente en la arquitectura como componente emblemático de prestigio y representación. La cúpula con vidrieras se aplicó

³ Fagiolo, M., “La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la “tradición esotérica”, en Argan, G.C., et al. El pasado en el presente. *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1977, pág. 211.

⁴ Collins, P. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1977, pág. 140.

⁵ Michel, P.F., 1985.: *Le vitrail 1900 en Suisse*. Liestal. 1985, pág. 22.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Giedion, S. *La arquitectura fenómeno de transición. (Las tres edades del espacio en arquitectura)*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1989, págs. 196-197.

⁸ Nieto Alcaide, V, Aznar Almazán, S., Soto Caba, V., *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Déco*. Madrid. Comunidad de Madrid, 1996, págs. 25 y ss.

en edificios de carácter público como el Hotel Palace de Madrid o el Palau de la Música catalana de Barcelona. Pero también se utilizaron en edificios de una arquitectura residencial, como el Palacio Longoria de Madrid, sede actual de la Sociedad de Autores, que cumplían la doble función de establecimiento financiero y palacio.

El Palacio Longoria es una de las obras más relevantes del Modernismo en Madrid que entronca directamente con las tendencias internacionales del Art Nouveau. Proyectado por Grases Riera en 1902 para el político y banquero Don Francisco Javier González Longoria, se concluyó en 1904 como vivienda y sede de su banco. En su arquitectura la idea de prestigio se formula a través del lenguaje modernista de la arquitectura con su amplia escalera y su gran cúpula con vidrieras. Así lo hacía constar de forma explícita el arquitecto en el expediente de solicitud de obra del 4 de agosto de 1902 al indicar que "...el edificio se hallará dotado de todos los elementos inherentes a su importancia, construcción y destino en herrajes de colgar y seguridad, vidriería, pintura, abastecimiento de aguas, desagües, alcantarillado, alumbrado, timbres, etc., etc."⁹.

La gran cúpula que cubre el espacio de la caja escalera se realizó entre 1902 y 1903 y está formada por una estructura de hierro compuesta por seis nervios que no se cruzan en el centro y forman un octógono en el centro. Por el origen catalán de Grases Riera y la similitud con las formas de la cúpula del Palau de la Música Catalana de Barcelona pudo haber sido en el taller de Rigalt i Blanch de Barcelona donde se ejecutó esta vidriera, si bien no se puede descartar la posibilidad de que fuera realizada por otros talleres que, como la Casa Maumejean, desarrollaban por entonces una importante actividad en Madrid¹⁰.

Toda la vidriera está realizada con vidrios de colores y sin pintar que dinamizan el cromatismo del conjunto y que rompen con el tradicional empleo de fondos neutros e incoloros. La vidriera se organiza a base de motivos decorativos de carácter vegetal dispuestos en círculos concéntricos. Todo ello crea un *trompe l'oeil* por el que se finge un escenario vegetal alrededor del círculo de la base de la cúpula iluminado por un sol radiante central que crea una imagen cósmica definidora de un microuniverso sometido a una ordenación concéntrica a través de la luz y el color.

La aplicación de la vidriera a las cúpulas de la arquitectura del hierro tiene uno de sus ejemplos más representativos en la gran cúpula realizada por Rigalt, Granell y Compañía para el Palau de la Música catalana¹¹. El edificio, paradigma del modernismo catalán fue proyectado por Luis Donemeh y Montaner y se inauguró el 9 de febrero de 1908. La gran cúpula de vidriera, presenta diferencias formales con las demás vidrieras del edificio que se han atribuido a un cambio de diseñador¹². Está formada por una estructura de hierro que consta de dieciséis nervios con pletinas concéntricas de unión. Los diferentes paneles desarrollan una decoración radial que parte del centro dominado por el amarillo de los rayos solares. La composición presenta una disposición radial similar a la que hemos visto en el Palacio Longoria de Madrid pero introduciendo referencias figurativas en la serie de rostros de mujeres dispuestos en dos círculos concéntricos.

En el Palau se establece un diálogo singular entre vidriera y arquitectura que devuelve a la vidriera un protagonismo perdido hacia siglos. Las diez vidrieras de los muros de la Sala de Audiciones, las seis del escenario y la gran cúpula central, ponen de manifiesto la aplicación de los principios de la mencionada *arquitectura del vidrio* a un edificio con un significado cultural de acentuado valor representativo. De alguna manera el Palau se construyó como un templo,

⁹ Sainz de Robles, F.C., *Breve historia del madrileño Palacio de Longoria hoy sede de la Sociedad de Autores de España*. Madrid. Gráficas Gómez-España, 1975, pág. 18.

¹⁰ Véase Nieto Alcaide, V, Aznar Almazan, S, Soto Caba, V., *Op.cit.*, pág. 57-58 y 133.

¹¹ Sobre las vidrieras del Palau véase Vila-Grau, J., y Rodon, F., *Las vidrieras modernistas catalanas*. Barcelona. Ediciones Polígrafa, 1984, págs. 136 y ss.

¹² Vila-Grau, J., y Rodon, F., *Op.cit.*, págs. 146.

como la catedral de la música catalana, en el que la vidriera, por analogía, cumplía una clara función evocadora. En este sentido, las vidrieras desarrollan motivos decorativos y alegóricos de la música catalana con escudos, guirnaldas y temas vegetales.

La realización de cúpulas de hierro y vidriera no fue una experiencia exclusiva del Modernismo sino de una arquitectura del hierro al margen de su vinculación a una tendencia concreta. Obras de este tipo, realizadas con motivos decorativos clásicos, alcanzaron una proyección profunda en la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX en la que, aunque las formas decorativas evolucionaron, la tipología de cúpula con vidriera se mantuvo. Frente al modernismo de las manifestaciones que hemos analizado no faltaron realizaciones en las que esta tendencia aparece en una versión más moderada como en la cúpula del Salón Central del Hotel Palace de Madrid, edificio que estaba concluido en 1912 y cuyas vidrieras fueron realizadas por el taller de J.H.Maumejean.

La cúpula del Salón central del Hotel Palace desarrolla un *trompe l'oeil* que crea la ficción de la representación de una carpa gigante tensada sobre los nervios de hierro de la cúpula, plasmada con unas formas que prolongan elementos modernistas pero con una geometrización que anuncia la vidriera Art Déco.

Las cúpulas mencionadas eran la traducción en hierro y vidrio de una cúpula de piedra que alteraban visualmente su efecto puramente constructivo. En los edificios citados la cúpula, además, asume un nuevo papel ideológico y representativo funcionando como cerramientos de vidrio que convertían estos espacios en templos laicos para un sector de la sociedad moderna dedicada a las finanzas, la representación, la cultura, y el esparcimiento. Este modelo de cúpula con vidriera permaneció posteriormente, tanto en edificios públicos como privados, como una tipología de prestigio imprescindible con independencia de las transformaciones de las formas decorativas que discurrieron en, desde la fluidez de los arabescos modernistas, al clasicismo de los grutescos y las geometrificaciones del Art Déco.

MODERNISMO Y ORNAMENTACIÓN

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares
UNED, Madrid

Es un hecho generalmente aceptado considerar al Modernismo, al arte "Fin de siglo", un lenguaje artístico renovador nacido del deseo de romper con la tradición historicista y académica y de dar respuesta a las demandas de una nascente sociedad industrial. Para algunos autores en este arte finisecular se pueden encontrar facetas contradictorias, como el compromiso entre un mundo cultural anticuado y otro formado recientemente, una difícil coexistencia entre arte y técnica, además de factores de pragmatismo junto a un cierto sentimentalismo decadente¹.

Desde un punto de vista formal, el Modernismo es prioritariamente un estilo ornamental que tendrá su reflejo en la decoración de interiores, en el mobiliario, en la joyería, en la encuadernación y especialmente en las artes gráficas. Es, sin embargo, mucho más difícil poder identificarlo en las artes plásticas; lo único cierto es que supone una ruptura con la tradicional jerarquía entre las artes, de tal manera que las artes aplicadas adquieren una notable importancia y las consideradas tradicionalmente como artes mayores, pintura, escultura y arquitectura, son interpretadas con un sentido claramente decorativo; lo que lleva a Schmutzler a afirmar que es lo ornamental lo que determina al estilo en su conjunto².

La arquitectura modernista no ha resultado ser algo tan evidente como para que su existencia haya sido tenida en cuenta por todos los estudiosos de la materia, muchos de los cuales la han considerado un fenómeno que se limita a la decoración de interiores. Aunque la característica principal es su oposición a los estilos históricos, también contiene elementos que la alejan de las leyes lógicas que rigen la arquitectura académica. Sin duda el componente esencial de la arquitectura modernista es el papel fundamental que en ella desempeña lo decorativo; la idea de arte total y de plena integración de las artes están en la base de cualquier proyecto arquitectónico del Modernismo³.

En España la arquitectura entre los dos siglos se movía dentro de tendencias académicas, entre las que predominaba un eclecticismo cargado de rasgos autóctonos salidos de la tradición arquitectónica española. Esto no impedía que se estuviese al día sobre lo que se hacía en el resto de Europa, por lo que los rasgos del Art Nouveau, ya fuese belga, inglés, francés o austríaco, se reflejaron en muchas de las obras españolas. De hecho la Exposición Universal de París de 1900 y la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902 fueron el escaparate del que muchos arquitectos españoles aprendieron y donde contrastaron con sus propias iniciativas los rasgos del arte nuevo.

¹ Renato de FUSCO: *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 41.

² R. SCHMUTZLER: *El Modernismo*. Alianza, Madrid, 1985, pág. 10.

³ Al estudio de la ornamentación arquitectónica ha dedicado su Tesis Doctoral Francisco Javier OTERO ALÍA titulada *Teoría y práctica de la ornamentación arquitectónica en España desde el eclecticismo a los orígenes del movimiento moderno* (Departamento de Historia del Arte, Universidad a Distancia, Madrid, 1997) de la que existe una edición en microficha (UNED, 1998).

Tanto desde las posturas que pretenden ver el Modernismo como un fenómeno exclusivamente catalán, como desde aquellas que lo relacionan con el regionalismo⁴, la única evidencia que permite identificar las obras modernistas es la aparición de un nuevo repertorio decorativo, aunque a veces apenas exista ruptura en lo estructural con la arquitectura del eclecticismo⁵.

Así, desde diferentes puntos de vista, la arquitectura modernista trató de dar forma a un nuevo estilo, a una imagen renovada de la arquitectura más en consonancia con los requerimientos de la vida moderna, con un enorme desarrollo de las llamadas artes aplicadas. Este nuevo papel de la decoración está bien reflejado por Van de Velde: "Reconocemos el sentido y la justificación de la decoración en su función. Esta función consiste en estructurar la forma y no en decorarla, como normalmente se quiere hacer... Las relaciones entre esta decoración "estructural y dinamográfica" y la forma o las superficies han de ser tan íntimas que parezca que la decoración haya "determinado" la forma"⁶.

Partiendo de este planteamiento general voy a tratar de ver, a través de varios ejemplos, el papel que desempeña la ornamentación en la arquitectura modernista española, la diversidad de lenguajes que puede abordar y su consubstancialidad con la arquitectura o bien su papel de puro complemento.

La casa Batlló en el Paseo de Gracia nº 43 de Barcelona representa dentro del conjunto de la obra de Antoni Gaudí (1852-1926) el momento en que se produce la conjunción perfecta de estructura y decoración, que da lugar a unos volúmenes casi escultóricos, algo que aún se apreciará mejor en la casa Milá y que encamina definitivamente la obra de Gaudí hacia la abstracción y el expresionismo⁷.

La casa Batlló se trata de una construcción antigua que Gaudí transformó hasta los menores detalles entre los años 1904 y 1906, con la colaboración de Josep María Jujol, para el industrial José Batlló Casanovas. Es un encargo al nuevo estilo, en un lugar notable del ensanche barcelonés, para un comitente que solicita una vivienda que se pliegue a sus gustos.

La fachada en la que aún se advierte la rígida forma primitiva, la transformó Gaudí al aplicarle un revestimiento de vidrio y cerámica verdaderamente innovador, mucho más plástico que los revocos tradicionales, que contribuye a darle un aspecto colorista y fantástico y, por supuesto, renovador (Fig. 1).

El piso principal presenta una especie de miradores y tribuna sostenidos por columnillas, que a primera vista podríamos asociar con formas óseas, como si se tratase de la reelaboración de motivos del mundo natural, que se mezclan con otros sacados del rococó, por el recuerdo que tie-

⁴ Para Oriol BOHIGAS en *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (Lumen, Barcelona, 3ª de. 1983, pág. 25) el Modernismo en Cataluña se asocia a un deseo de renovación de perfil internacional, frente al resto de España donde se integra en un movimiento más conservador y casticista. Por su parte Alberto VILLAR MOVELLÁN en *Arquitectura del regionalismo en Sevilla* (Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979) defiende el deseo de renovación y la nueva decoración del regionalismo, representado por el ejemplo sevillano, que contiene elementos que lo relacionan con el Modernismo.

⁵ Pedro NAVASCUÉS PALACIO en *Arquitectura española (1808-1914)*, (Espasa Calpe, Madrid, 1993, pág. 536) reitera la idea de que en arquitectura, el modernismo nace en el seno del eclecticismo con la intención de modificar la relación y proporción del ornamento arquitectónico, produciendo una sensación inicial de alteración más profunda, pero no afecta, salvo excepciones, a la estructura ni a la concepción del espacio, que sigue siendo la definida por el eclecticismo.

⁶ El texto de Val de Velde en Renato de FUSCO: Op. Cit. Pág. 46.

⁷ Los estudios sobre Gaudí son muy abundantes y nos permiten analizar su obra desde puntos de vista distintos, desde el pionero de Joan BERGÓS: *Antoni Gaudí. L'home, l'obra* (Ariel, Barcelona, 1954), a Cesar MARTINELL: *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra* (Publicaciones del C.O.A.C.B., 1967), sin olvidar el interesante trabajo de Carlos FLORES: *Gaudí, Jujol y el Modernismo Catalán* (Aguilar, Madrid, 1982), hasta llegar a la completa monografía de Juan José LAHUERTA: *Antoni Gaudí, 1852-1926. Architettura, ideologia e politica*. (Milano, Electa, 1992, hay edición castellana).

nen de la "rocaïlle"⁸, objetos todos de la tradición historicista, pero a los se ha sometido a una operación de ablandamiento hasta convertirlos en masas ondulantes que avanzan y retroceden a lo largo de la fachada, aunque con una distribución simétrica de los vanos.

El resto del balconaje ha conservado su primitiva ubicación, si bien se ha cambiado su sentido al añadirle unas barandillas de hierro que rememoran las formas de máscaras o partes de un yelmo medieval, como símbolo surrealista de unos hipotéticos ojos que vigilan desde las ventanas. En estos balcones podemos encontrar la referencia al mito medieval de San Jorge y el dragón, que creemos está en el substrato de toda la obra y sobre el que luego volveremos, pero que nos habla del origen simbólico y literario de los motivos modernistas.

En el interior la mano de Gaudí ha transformado la distribución tradicional de espacios en una sucesión de volúmenes ondulantes, de paredes y techos que en un continuo se curvan de forma caprichosa, que en el caso de la estancia principal que preside la tribuna, es un ritmo en espiral hacia la clave del techo (Fig.2). Todos los detalles de decoración y mobiliario llevan la impronta gaudiana, muros curvos recubiertos de cerámica, vidrieras realizadas con una técnica poco ortodoxa pero que aportan colorido a las estancias;

azulejos tratados de forma tradicional a cuerda seca como los que revisten el patio o bien realizados con una técnica innovadora como los de motivos en relieve. Los elementos metálicos, como es el caso de la barandilla de la escalera, recuerdan las formas vegetales esquematizadas, si bien sometidas a un ritmo ondulante; también el capitel de hierro que corona la columna del arranque de la escalera presenta una textura espinosa y una apariencia lejanamente vege-



Fig. 1: Gaudí: Casa Batlló (1904-1906)

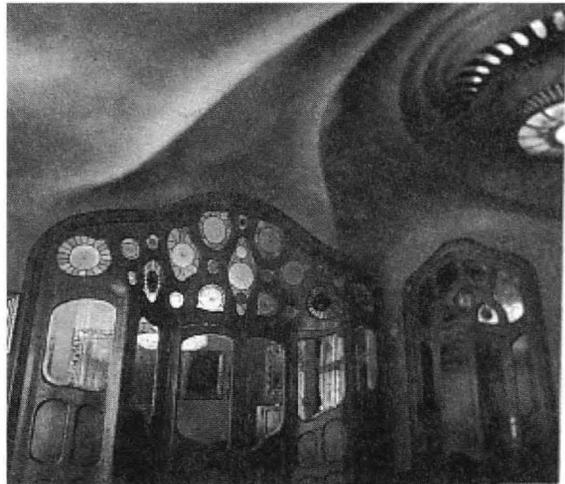


Fig. 2: Gaudí: Casa Batlló

⁸ Juan José LAHUERTA: *Op. Cit.* pág. 318-320.

tal, alejada de cualquier referencia naturalista procedente del repertorio decorativo del eclecticismo. Una infinidad de detalles que nos hablan de un proyecto total del que nada queda excluido, la perfecta conjunción entre estructura y decoración como pretendía conseguir Van de Velde.

La escalera de madera que conduce al ático tiene también un ritmo espiral y su pasamanos recuerda en su perfil el espinazo de un animal, quizá el dragón fantástico que da forma a la cubierta de la casa, revestida de escamas y cuyo lomo se remata por una cresta realizada por vasijas de cerámica vidriada, una solución cuanto menos sorprendente.

Una libre interpretación del mito de San Jorge y el dragón está presente en esta vivienda que remata la cruz gaudiana, el símbolo de la victoria del bien sobre el mal. Todo el conjunto es un programa simbólico tratado de forma expresionista: la combinación de diferentes materiales y texturas, la policromía rica y el concepto rupturista de los materiales muy variados -en ocasiones son piezas de desecho- tratados de forma preciosista y caprichosa, producen un resultado alejado de las propuestas más innovadoras del eclecticismo.

La siguiente obra elegida tiene un carácter totalmente diferente ya que se trata de un edificio público, el mercado Central de Valencia, una construcción tardía que refleja la asimilación de unos patrones innovadores para la arquitectura de los equipamientos ciudadanos; hay que pensar que los mercados son una de las tipologías nuevas en el siglo XIX que reciben de manera más clara las novedades que se van produciendo desde el punto de vista de la arquitectura y de la técnica. El proyecto de mercado es el resultado de un concurso convocado por el Ayuntamiento de Valencia en 1910 y que fue ganado por dos arquitectos catalanes, Alezandre Soler i March (1874-1949) y Francesc Guàrdia i Vial (1880-1940). Aunque la obra estaba ya definida en 1914, no se inauguró hasta 1928⁹.

El Mercado Central es una obra compleja formada por la aglutinación de diferentes volúmenes, que da como resultado una planta poligonal; el conjunto lo forman las naves del mercado propiamente dicho y dependencias municipales, unos espacios que se relacionan entre sí con entradas independientes y que centra una cúpula peraltada, en línea con la que corona la estructura octogonal que corresponde a la pescadería, sin que eso suponga que hay una distribución simétrica de los espacios. La arquitectura del mercado tiene dos aspectos totalmente diferentes; por una parte los pabellones municipales y los accesos remiten a modelos centroeuropeos con un cierto regusto medieval en sus hastiales puntiagudos y en menor medida se relacionan con la arquitectura en ladrillo de Doménech i Montaner del que los dos arquitectos son discípulos; el otro aspecto es la estructura metálica de las naves del mercado que forman cuchillos de hierro apoyados sobre pilares de fundición, una perfecta conjunción entre técnica y decoración, que sigue el planteamiento de la galería de Máquinas que Dutert y Contamin levantaron para la Exposición Universal de París de 1889, pero ejecutada con más sencillez y sin la ambición en las proporciones del ejemplo francés. No hay que olvidar que en la Exposición de París de 1900, un verdadero manifiesto del Art Nouveau, la galería se volvió a utilizar pero adornada a la moda fin de siglo. El interior es una muestra del gusto modernista, la estructura metálica de gran linealidad, que responde adecuadamente a su función, se ornamenta con frisos de azulejo con motivos vegetales que, a modo de guirnaldas, recorren los muros y decoran incluso los sectores de las cúpulas y la base de su tambor; triángulos de azulejería sobre los arcos de hierro repiten las guirnaldas vegetales mezcladas con representación de naranjas, todo ello, unido a las vidrieras con decoración floral, ofrece un interior colorista y luminoso (Fig. 3). Los muros exteriores están cerrados por persianas metálicas en la parte superior, como es habitual en los mercados de la época, y cubiertos por paramentos de ladrillo revestidos de azulejos, unos de motivos geométricos y color azul con reflejos dorados recuerdan las decoraciones de Otto Wagner en Viena, otros con motivos florales y alusiones a la naranja, un detalle que también utilizó Demetrio Ribes (1877-1921) en la estación valenciana del Norte (1906-1917).

⁹ Respecto al Mercado Central hay que reseñar los trabajos de Daniel Benito Goerlich: *La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. (Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1981, págs. 185-187) y la monografía de J.ESTEBAN y L.PALAIÀ: *El Mercado Central de Valencia* (Valencia, 1983).

Merece la pena reseñar los elementos metálicos que aparecen a lo largo de las fachadas, trabajados con una técnica que recuerda el barroco y que reproduce, a modo de columnillas, en bandas paralelas los haces de lictor y los cascos propios del repertorio clásico, pero muy esquematizados en la línea de la Sezession vienesa.

El mercado de Valencia, sobre el que podríamos hacer muchos otros análisis, es una obra en la que se ha sabido trabar el empleo sincero de los materiales modernos con una decoración colorista, empleada con profusión y en la que hasta los menores detalles están tratados con preciosismo y se integran perfectamente en el conjunto.

El tercer ejemplo al que voy a hacer referencia es la Terraza, una construcción menor dedicada al esparcimiento; es una terraza de verano y por tanto una arquitectura de ocio, una de las tipologías que en el Modernismo encontraron buena acogida. Primitivamente la Terraza se levantó con un diseño muy sencillo en los jardines de Méndez Núñez de La Coruña; después, en 1913, el arquitecto Antonio López Hernández (1879-1950) amplió las instalaciones y le dio su posterior aspecto modernista¹⁰. El conjunto tiene la configuración de una arquitectura efímera y frágil, levanta-

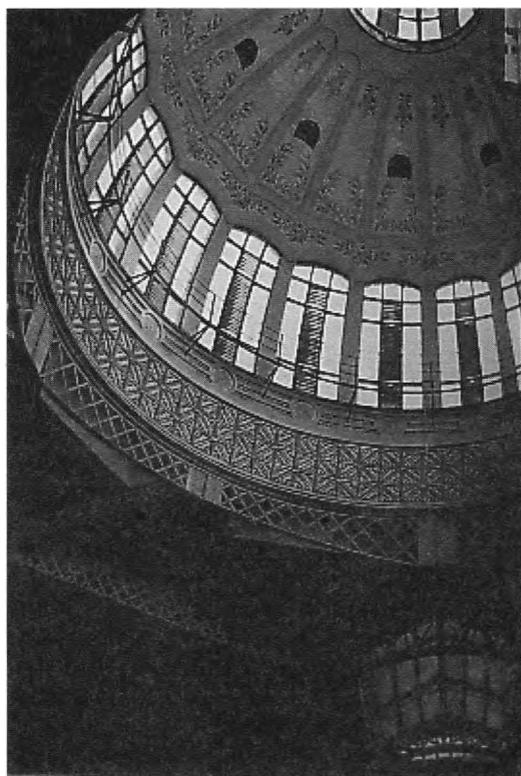


Fig. 3: Mercado Central de Valencia, cúpula central

da en madera, hierro y cristal; tiene un primer piso más la terraza superior que López Hernández cubrió sustituyendo el primitivo toldo que la protegía. Los muros de madera pintados en blanco se abren con los ya clásicos vanos circulares modernistas cerrados por cristales de variados colores: verde y amarillo, además de vidrieras con motivos florales, casi imprescindibles en la decoración fin de siglo. Los vanos circulares presentan segmentos en forma de haces paralelos integrados en un óvalo, también haces de varillas metálicas que se curvan en sus extremos sirven de soportes a la toldadura de la fachada delantera.

Lo característico de la Terraza, que en 1921 se trasladó al Paseo Marítimo de Sada y fue de nuevo ampliada y transformada perdiendo el aspecto de ligereza que tenía, es su sensación de transparencia y colorido, su planitud, la impresión de que se trata de una película modernista que se aplica a una estructura tradicional. La superficialidad de su ornamentación parece indicarnos la procedencia de sus motivos, las artes gráficas, la decoración art nouveau aprendida a través de las publicaciones, una fuente bastante habitual en esos momentos (Fig. 4).

¹⁰ Sobre la obra coruñesa hay que citar los estudios de Xosé FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: *Arquitectura del Eclecticismo en Galicia (1875-1914)*. Universidade da Coruña. A Coruña, 1996, pág. 264; también existe el trabajo monográfico de X.L. MARTÍNEZ SUÁREZ: *A Terraza de Sada* (A Coruña, 1985) y el comentario de Pedro Navascués en la ya citada *Arquitectura Española (1808-1914)*, pág. 564-565.

Estos tres ejemplos tratan de recoger las diferentes facetas del Modernismo: una ornamentación perfectamente integrada en la configuración espacial del edificio, la excelente cohesión de estructuras técnicas y decoración renovadora y el uso de la ornamentación como reclamo de una arquitectura caprichosa y de ocio. Todos ellos son motivos alejados, tanto en su planteamiento formal como en su ubicación de las reglas del eclecticismo, presuntamente novedosos pero desde luego sólo una etapa en la búsqueda de la modernidad, exacta representación de lo que Van de Velde denominó “aquel efímero movimiento sin más leyes que su propio capricho”.

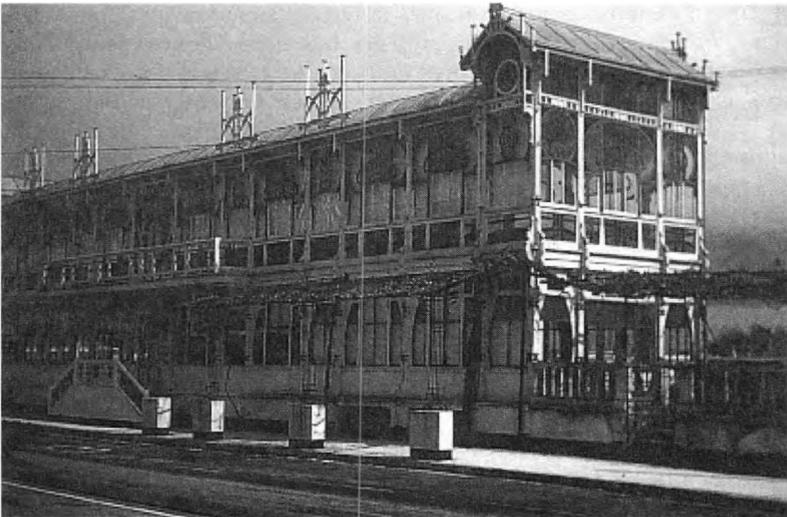


Fig. 4. La Terrata. La Coruña.

FACTORES ECONÓMICOS Y DESARROLLO ARQUITECTÓNICO. EL CASO DEL MODERNISMO MELILLENSE

*Salvador Gallego Aranda
Universidad de Granada*

Melilla, su arquitectura modernista y evolución urbana, parecen quedar confirmadas con la celebración, el año pasado (1997), del 500 aniversario de su fundación como ciudad española. Entre las actividades programadas tuvo lugar, del 23 al 26 de abril, el Congreso Nacional de Arquitectura Modernista donde, selectivamente, por cuestiones presupuestarias, se hace coincidir a una estimable representación de investigadores del citado lenguaje estilístico que compendian las últimas aportaciones sobre el tema y reflexionan sobre el resultado de dicha compilación –actualmente, se está ultimando el proceso de edición de las actas del citado Congreso–.

El objetivo de la sociedad gestora “V Centenario” no es otro que hacer valer, promocionando y difundiendo, un patrimonio arquitectónico que se considera paragonable a idénticas manifestaciones estilísticas en otros puntos peninsulares e insulares. Es decir, ofertar todo un legado histórico-artístico de carácter inmobiliario, que pudiera servir, perfectamente, como reclamo a un turismo culto, de corte patrimonialista, en su vertiente arquitectónica y ornamental.

Es precisamente en dicha reunión científica, cuando planteaba el tempo del modernismo melillense, intentando complementarlo con los principales hitos cronológicos nacionales, comúnmente sancionados, resultando de ello que la validación de cualquier fecha podía, a su vez, sustituirse perfectamente por otra data, con características y fundamentos estimables, que permitía dar el primer paso o detenerse, contextualizando el fenómeno modernista.

Después de los despueses, de conclusiones concertantes que discernen, he intentado, en esta ocasión, no resbalar de nuevo por la misma pendiente, asiéndome a un sólo punto de apoyo, 1898, que me permite mirar, levemente, hacia atrás y, profusamente, adelante.

Melilla se nos fundamenta, desde el principiar de su tiempo, de su historia, de su embrionaria polis, como escala obligada para la navegación de cabotaje, gracias a su orografía de la que nace como puerto, y donde recalarán, ininterrumpidamente, las principales civilizaciones mediterráneas.

Su devenir mercantil, desde la toma española de su núcleo acropolitano, quedará reducido a un intercambio de productos, a nivel de subsistencias, de los frutos laborados en un terreno ajeno, pero vecino, que circunda la plaza. Estas transacciones comerciales, circunscritas a las inmediaciones de la llamada puerta del campo –exterior a los recintos murados–, persiste, bidireccionalmente, cerca de cuatro siglos, hasta la declaración de Melilla como Puerto Franco, en 1863.

Junto a ella, se concitan otra serie de dictámenes gubernamentales, entre los que destaca la libre residencia del elemento civil en la Plaza (1864), que coadyuvará, sobremanera, a la presencia de una población asentista –ávida y expectante–, ilusionada en la amplitud de unos términos jurisdiccionales que se habían “hecho efectivos” dos años antes (1862), por uno de los alcances del cañón denominado “caminante”. Ambos, de facto, llevan inherentes superar, con creces, las expectativas comerciales y relaciones mercantiles desarrolladas, hasta esos momentos, con los poblados vecinos.



Inauguración de la Cámara de Comercio (Unión Ilustrada 1915, n.º 308)

La creación de la Junta Local de Deslindes y Amojonamientos (1865), el establecimiento de la aduana (1866) y la instauración de la Junta de Arbitrios (1879) –cuyo primer intento, de reducidas competencias, se remonta a 1845–, conforman el embrión que, con todas las propiedades que dimanar del concepto de ciudad abierta, administrará los nuevos recursos locales, propiciando el nacimiento de la Melilla moderna.

Las directrices del planeamiento urbano, adaptadas al plan de necesidades militares para la defensa de la Plaza, van a estar muy ligadas a un elemento castrense que, como acreedor de los terrenos obtenidos por los nuevos límites jurisdiccionales, será quién lo confeccione y diseñe. Así, en 1880 se procede a la redacción, por parte del ingeniero castrense D. Domingo de Lizaso, del “proyecto de Ensanche de la población de Melilla”, que ordena, a los pies de la ciudadela, el nuevo Barrio del Mantelete.

El aumento paulatino de la población civil, cobijado en dicha barriada y en el nuevo barrio ubicado en el polígono (1888), se verá incrementado de forma inusitada por el reclamo intrínseco que conlleva la llamada “Guerra de Margallo” (1893), consecuencia del cinturón de fuertes exteriores establecidos para la defensa de la Plaza que, con el fin del conflicto –al año siguiente– y un nuevo convenio con Marruecos, reafirman las esperanzas puestas en el desarrollo de la urbe.

Melilla se convierte, a partir de esos momentos, en punto de encuentro de intereses comunes, nacionales y foráneos –políticos, sociales y, sobre todo, económicos–. La acción o intervención protectora y el neocolonialismo reinante la señalan, marcando con ello su entorno, situándola en múltiples puntos de mira de difíciles conciertos y consensos.

El crecimiento de Melilla para la España peninsular supone, por un lado, un núcleo de expansión de su área de influencia mercantil, sensiblemente mermada en el 98, por otro e íntimamente relacionado con lo anterior, una vía de canalización para la inversión del capital repatriado de las colonias americanas y, finalmente, un punto de fuga esperanzador a los más que previsibles conflictos sociales de la clase laboral obrera.

Este nacimiento a la modernidad, de nueva planta, supone la consolidación de una infraestructura urbana paralela a sus intereses. La declaración de interés del puerto –coetáneo a la creación de su Junta de Obras (1902)–, así como su construcción, la ampliación de las vías de comunicación –tanto terrestres, como marítimas–, el proceso edificatorio de la ciudad –partiendo de planes parciales de urbanización–, etc., hacen de Melilla un campo abonado para la llegada de un capital que se polariza desde el grande al pequeño, así como de aquellos que ambicionan, si no tenerlo, por lo menos compartirlo.

Tal situación, en 1902, trae consigo la reforma de la Junta de Arbitrios –órgano de gobierno municipal– dando representación, en sus sesiones plenarias, al elemento civil de la población en un número semejante –pretendidamente igualitario– a los vocales castrenses. Este “logro de los paisanos”, quedó fraguado, a principios de 1899, con la constitución de la “Asociación Mercantil e Industrial y de Propietarios” –primera entidad local basada en la defensa de los intereses de mer-



Vista del muelle del mineral y estación ferroviaria (col. Foto Soria)

cado (fomento del comercio e industria nacional)– que, a su vez, prepara la instauración de la futura Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación (1906), convirtiéndola en el primer organismo oficial civil de la ciudad (v. Lám. 1).

La visita del Rey Alfonso XIII, efectuada dos años antes (1904), con motivo del asentamiento cimentado de la primera piedra del futuro puerto melillense, será coetáneo al acuerdo anglo-francés que incluirá a España en el reparto de la zonas de influencia en Marruecos, y que se concreta en la Conferencia de Algeciras (1906), quedando establecido el régimen comercial de puertas abiertas y el control de policía hispano-francés de los principales puertos norteafricanos.

Esta internacionalización económica, presumida años antes, hace a la Cámara de Comercio de Melilla –creada el mismo año– advertir sobre la amenaza de la pérdida de unos mercados naturalizados, proponiendo una serie de medidas que contribuirían al mantenimiento y desarrollo del radio de acción mercantil obtenido por la ciudad.

Tan temporal como paralela, será la tutoría ejercida sobre la región rifeña por el Rogui Bu Hamara. Su presencia, no sólo permite estabilizar las transacciones comerciales con Melilla, sino que, a su vez, posibilita las concesiones necesarias a una serie de empresas –Compañía Española Minas del Rif, Compañía Minera del Norte Africano, Setolazar, y Sociedad Alicantina–, interesadas en la zona, para la explotación de los yacimientos mineros más importantes (1907).

La construcción de la ciudad moderna camina, pues, al unísono de unas expectativas mineras –trazado del ferrocarril– asociadas a las de carácter comercial, agrícola y portuaria –pesquera–, sobre la base de unas relaciones mercantiles asentadas, que presentan a Melilla como puente de mando de la futura acción española en el Marruecos oriental. Atractivos más que suficientes, para que la inversión del capital nacional no se amedrente y exija su protección, ante los desórdenes fronterizos ocasionados por la pérdida de soberanía y posterior ausencia del Rogui o “Pretendiente” en la zona (1908) que conduce a los inevitables sucesos de 1909.

En estos momentos, el proceso de urbanización de la ciudad se va a caracterizar por la controversia suscitada en torno a la construcción de los nuevos núcleos residenciales, con edificaciones que superan el poder adquisitivo de una clase media-baja –más acorde con los Barrios Obreros–, y en el mantenimiento, como obstáculo para su desarrollo, de una zona polémica que parece, con la presencia de edificios militares en proyecto, no tener ya razón de ser (v. Lám. 3).

El periódico local “El Telegrama del Rif” se hará eco, en sus páginas, de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, reproduciendo, entre otras ilustraciones, su frontispicio modernista, obra del arquitecto-director de la muestra D. Ricardo Magdalena Tabuena. El estilo parece, pues, encontrar un medio de difusión, más que eficaz, para la asimilación de un lenguaje ornamental arquitectónico que está por llegar.

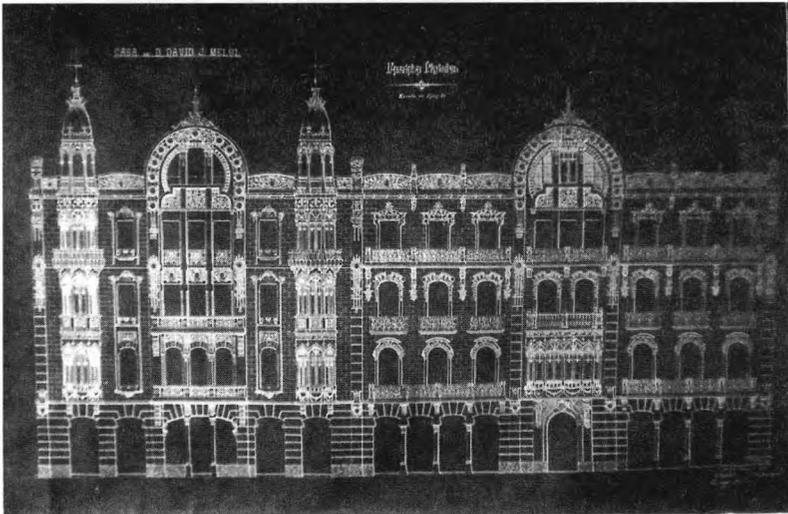
Del 26 al 31 de octubre del mismo año (1908), tendrá lugar, junto a la exposición mencionada, la celebración del II Congreso Africanista. La Cámara de Comercio melillense estará representada por el Ex-Ministro de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas, Excmo. Sr. Don Miguel Villanueva, cuya intervención condicionarará la contribución de la propiedad urbana, territorial e industrial de Melilla al levantamiento de las cargas del Estado, mientras no se proceda a la formación de los planos de urbanización que garanticen, legalmente, la propiedad territorial.

Melilla, como centro comercial, es el proyecto de ciudad que nos trae el año 1909, presentándonos el trazado de la carretera hacia los límites –proyecto del ingeniero Sr. Becerra–, el ferrocarril del puerto y el tendido de la red ferroviaria que enlaza con las minas –obra del contratista Sr. Barrachina–, la presencia de la grúa “Titán” en el nuevo desembarcadero de la Florentina, y los artículos fasciculados de “España en la región del Muluya” de Gabriel Delbrel, donde se analiza la historia comercial y la política reactiva a desarrollar, por medio de una penetración mixta –económica y militar–, que garantice la seguridad de las corrientes mercantiles y, con ello, la prosperidad en la zona.

De igual modo, se significará la presencia melillense en la Exposición Regional de Valencia, con los trabajos del Sr. Morato –plano en relieve del taller de bloques del Puerto– y del inge-



Casa del Sr. Mehul. Arq.: D. Enrique Nieto (mayo, 1915). Alzado



Calle Prim, n.º 18. Ing. Sr. Friberg, Dir. Fac.: Sr. Nieto. Fachada

niero de su Junta de Obras Sr. Becerra –documentación gráfica de sus proyectos–, polarizando la atención local de una muestra muy identificada con los caracteres estilísticos ya mostrados, meses antes, en Zaragoza.

Establecido parece, pues, este pórtico norteafricano como vía de entrada, receptor y canalizador de un cúmulo de influencias nacionales e internacionales que quedarán aprehendidas, reelaboradas y sentidas como propias. España, sus regiones, principalmente la andaluza, la levantina y, sobre todo y a nivel económico, la catalana, estarán representadas. Este abanico multicultural que impregna la ciudad y su vida social de unas costumbres compartidas, aleja, en su concepción, cualquier atisbo de insustancialidad que lleva inherente en su acepción el significado de cosmopolita.

Cuestiones ideológicas y políticas, de hermanamiento, si se quiere, entroncadas ya desde fechas remotas en la península, son los fundamentos que intentan cortejar una penetración pacífica para la constitución del Protectorado de España en Marruecos; eso sí, sin perder de vista los mercados conquistados y fomentando la nacionalización del comercio en la Zona.

En este sentido, las conexiones mercantiles estarán íntimamente relacionadas con unas manifestaciones artísticas que, a principios del presente siglo, se expresan en el Ensanche melillense, conformando un panorama arquitectónico muy significativo.

Con estas miras, y bajo la tutela de una sección de obras militarizada, la Junta de Arbitrios plantifica un urbanismo ejemplar, capaz de compatibilizar, en su diseño, las necesidades estratégico-defensivas de la Plaza y la demanda inmobiliaria de la clase elitista que ha generado la ciudad en ciernes.

Serán ellos, los ingenieros militares adscritos a la mencionada Junta, los que definan, a través de sus proyectos, los alzados que van a caracterizar el prístino ensanche, y que hoy, aunque no lo parezca, siguen siendo mayoría en un centro urbano donde se resaltan los inmuebles modernistas.

Significaciones colonialistas, no exentas en un detallado estudio tipológico, parecen entroncar con las construcciones primigenias de la urbe. Pero esta valoración, lejos de cualquier significado peyorativo, se enriquece, por sus desorbitadas ondas expansivas, al tener una nutrida presencia de esta pauta constructiva, cuya funcionalidad desconoce fronteras.

De trazado práctico, simple en sus líneas, derivado en gran medida de la necesidad perentoria de edificar, las formas más expresivas quedarán anidadas en los recercados y remates de sus vanos, así como en las balaustradas que coronan sus cornisas. Toda una labor de molduraje, con un lenguaje estilístico sencillo, recurrente en su clasicidad, que llega a homologar y definir los diseños de estos técnicos, sin ningún tipo de estridencias.

Pero a este historiado clasicismo que preludia, estilísticamente, los inmuebles del ensanche, se le unirán, muy pronto, dos lenguajes artísticos decimonónicos con toda su pujanza: el historicismo y el eclecticismo. Con ello, se dota a la ciudad de una historia arquitectónica de la que carecía, lógicamente, y se resalta un anacronismo, sólo en origen, si se tienen en cuenta las numerosas apelaciones que, hasta bien entrada la centuria, se harán de estas formas compositivas (v. Lám. 3).

Experiencias nacionales e internacionales, comprobadas hasta la saciedad, parecen reconfortar, con el Don de la arquitectura, a la edificatoria melillense. No sólo serán los ingenieros castrenses, con su traslación constante, sus emisores y receptores, sino toda una nómina de ingenieros civiles –en todas sus ramas– y arquitectos, cuya permanencia en la ciudad, esporádica o permanente, será, entre otras, una de las principales vías de penetración de las distintas corrientes estilísticas que se asientan, felizmente, en la urbe.

Pero si estos historicismos trascienden, en su justa medida, conformando un pretendido modelo estilístico que intenta definir el paisaje arquitectónico melillense a través de sus valores multiculturales, no menos interés despertará el análisis del estilo modernista, afinado, desde la primera década del presente siglo, en la ciudad.

Centrándonos en él, no podemos dejar de mencionar una serie de factores que no serán ajenos a su enorme difusión. En primer lugar, y acotando su importancia, la presencia del arquitecto barcelonés D. Enrique Nieto y Nieto, colaborador puntual más que discípulo del maestro de Reus. En segundo término, la existencia de una nutrida colonia catalana que se reconoce, reconfortándose en su dialéctica. Tercero, la inversión inmobiliaria de un capital hebreo distribuidor, en su mayoría, de productos catalanes. Y cuarto, las relaciones mercantiles, cuya mediterraneidad sobresale sobre otros puntos peninsulares.

Hay que resaltar que, aunque lo parezca cronológicamente, el modernismo melillense no se manifiesta desfasado, sino en una etapa evolutiva que corresponde a su transformación madura, donde mostrará su vertiente más internacional, fusionando el lenguaje estilístico del art nouveau francés y del secesionismo vienés, es decir, lo floral y lo geométrico, lo volumétrico y lo lineal, conformando un estética modernista de carácter híbrido que ha tomado carta de naturaleza a nivel europeo y, con Melilla, a su vez, africano.

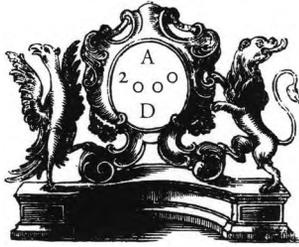
Sus artífices se nutrirán de fuentes directas e indirectas, provenientes, en gran medida, de: su propia formación académica, su participación congresual como colectivo, sus viajes, las exposiciones internacionales y nacionales (Bilbao, Zaragoza, Valencia, etc.), así como la difusión de dichos eventos en la prensa –ya mencionado– y en revistas especializadas.

Las obras del Sr. Nieto, claro exponente del modernismo melillense, llevan inherentes, dentro de su subjetivismo –apropiación y relectura de formas–, una identidad que se expande al conjunto arquitectónico de la urbe. Sus modelos estructurales y aplicaciones ornamentales, pueden asemejarse, epidérmicamente, a otras propuestas plásticas ensayadas y confirmadas en distintos puntos –tanto peninsulares, como continentales–, pero, en esencia, sus composiciones y vestimentas arquitectónicas llegarán a caracterizarlo y, con ello, a la ciudad donde trabaja.

No pretendiendo reunir toda su obra modernista, sí nos gustaría, siguiendo con la unidad de nuestro decurso, resaltar una de sus más monumentales y significativas manifestaciones en el Ensanche. Concretamente, la “casa de D. David J. Melul” (1915), ubicada en la Avda. Juan Carlos I, nº 1 (v. Lám. 4).

Este inmueble es, sin lugar a dudas, la mejor portada de presentación de la principal vía de la ciudad, donde se dan cita los más señeros asentamientos comerciales coadyuvantes a la penetración del estilo. En él, quedará reflejado todo un manual de la flora volumétrica del exorno y de estilizaciones geométricas, dando razón de ser a una variante ejemplar de un modernismo unificador, que se nos descubre, cada vez más, en múltiples tendencias.

En él, como en los más representativos inmuebles del centro urbano, dependientes o no de su autoría, se deben seguir conjugando ideales, promotores, propietarios, artífices, moradores, ... y, junto a ellos, lo que se nos escapa, lo que no existe o lo que no queremos aceptar como probable. Es por ello que el modernismo como estilo, individual o colectivamente, nos reconozca, actualmente, mucho más de lo que nosotros, colectiva e individualmente, de momento, le conocemos.



*Este libro se terminó de componer el 11 de noviembre,
festividad de San Martín de Tours,
el que repartió la capa con el desnudo,
no el papa Martín del día siguiente.*



SERVICIO-DE-PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD-DE-CADIZ



Universidad Nacional
de Educación a Distancia

ISBN 84-7786-915-4



9 788477 869153