

En busca de una arquitectura nacional. Mélida y San Juan de los Reyes de Toledo

Daniel ORTIZ PRADAS

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte I (Medieval)

RESUMEN

Los diferentes nacionalismos que surgieron en Europa en torno a la segunda mitad del siglo XIX tuvieron también su reflejo en el arte y la arquitectura del momento, surgiendo la necesidad de hallar un estilo que pudiera considerarse “nacional”, esto es, único y específico de cada país. En España destacó el mudéjar, pero existieron otras opciones como el plateresco o el hispanoflamenco, este último especialmente reivindicado en la obra de Arturo Mélida.

Palabras clave: arquitectura; nacionalismo; historicismo; medievalismo; Mélida.

In search of a national architecture. Mélida and San Juan de los Reyes in Toledo

ABSTRACT

The different nationalisms that emerged in Europe around the mid 19th century had also their reflection in the art and architecture of the moment, thus, arising the need of finding a style that could be considered “national”, that is, unique and country specific. In Spain, the Mudéjar style stood up, but other options existed as well, as the Plateresque or Hispanic-Flamenco styles, the latter one specially vindicated in Arturo Mélida’s work.

Keywords: architecture; nationalism; historicism; medievalism; Mélida

La arquitectura española del siglo XIX, tan injustamente tratada por la historiografía tradicional, contribuyó, no obstante, a enriquecer el panorama artístico europeo con figuras de primer orden. La crítica del siglo XX consideró esta disciplina, en general, estéril, carente de estilo y sin nada que ofrecer. Sin embargo, están muy lejos de ser ciertas dichas acusaciones y así lo han tratado de demostrar quienes, desde los años setenta del pasado siglo, se han dedicado a este campo de la Historia del Arte. En este sentido, uno de los aspectos más interesantes y representativos de este periodo, no sólo ya de España sino de Europa entera, es el debate surgido en torno a la existencia, o no, de una arquitectura nacional, es decir, una arquitectura que pudiera considerarse propia, diferente e

identificable con cada pueblo. El origen de esta búsqueda lo encontramos en el movimiento romántico.

En efecto, el romanticismo hizo del concepto de nación un sinónimo de libertad e independencia. Pertenecer a una nación significaba compartir una historia, una lengua, una religión, unas tradiciones, en definitiva unos lazos comunes que si bien definían e identificaban a un pueblo, también lo separaba y diferenciaba del resto. En este sentido, se buscaron en el pasado aquellos momentos gloriosos de la Historia -y del Arte- donde se alcanzaron las cotas más altas para ser reivindicadas y convertidas en bandera de la nación. El Arte fue, por tanto, otro elemento de cohesión y además vehículo de expresión de esta necesidad vital de identificación. La música, la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura “serán los medios a través de los cuales se recuperaría un pasado legitimador”¹.

En este sentido, la arquitectura se convirtió en arte privilegiado. Cada país buscaría entre los diferentes estilos del pasado aquel que mejor pudiera representar su “esencia nacional” con el fin de hallar una arquitectura emblemática, entendida ésta como expresión de su nación y por lo tanto, fiel reflejo de la sociedad que la había creado. Esta revisión de estilos trajo consigo, por un lado, un movimiento historicista, que en España supuso, como en el resto de Europa, la restauración de estilos “internacionales” como el románico, el gótico o incluso el bizantino², pero también -y debido a esta acuciante necesidad de hallar un estilo netamente español-, de otros que se consideraron entonces “nacionales” como el hispanomusulmán o el mudéjar; y por otro lado, aunque estrechamente ligado, el Eclecticismo, con todas sus formas, variantes y particularidades³ que tomaba de aquellos estilos del pasado que mejor conviniesen, sus elementos más representativos para readaptarlos a la arquitectura contemporánea.

Tradición islámica: neoandalusí y neomudéjar. Posibles estilos nacionales

La búsqueda de una arquitectura nacional se desarrolló de manera diferente según los países y en este caso, España, como en otras ocasiones, fue con retraso con respecto a Europa. En Francia, Inglaterra o Alemania, desde los años treinta y especialmente en los cuarenta⁴ del siglo XIX existió un intenso debate en torno a la arquitectura nacional; en España, la polémica no surgió, al menos tan intensamente, hasta el último tercio del

¹ BUENO FIDEL, M^a José, *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Málaga, 1987, p. 15.

² NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, p. 227.

³ Sobre este tema *vid.* entre otros: PATTETA, Luciano, *L'architettura dell'Eclettismo*, Milán, 1975; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “El problema del Eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”, en *Revista de Ideas Estéticas*, n^o 114, 1971, pp. 111-125; ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas y Congresos (1846-1919)*, Granada, 1987.

⁴ MIGNOT, Claude, *L'Architecture au XIXe siècle*, Friburgo, 1983, p. 67, citado por BUENO FIDEL, M^a José (1987), *op. cit.*, p. 20.

siglo coincidiendo con la Restauración. No obstante, a lo largo de la etapa isabelina (1833-1868) y especialmente a raíz de la creación de la Escuela Superior de Arquitectura (1844), comenzó a percibirse cierta renovación formal que buscaba entonces y principalmente romper con el clasicismo impuesto por la Real Academia de Bellas Artes.

En este contexto historicista de la arquitectura, la elección de uno u otro estilo fue variando según las situaciones políticas, económicas y culturales de cada momento⁵. Como ya apuntara Bueno Fidel, “los revivals elegidos no van a ser siempre los mismos, e incluso uno podrá ser interpretado de diferentes formas dependiendo del contexto, la época o el lugar en que se desarrolló la recuperación”⁶.

El escenario perfecto para el desarrollo de estas cuestiones nacionalistas fue, sin duda alguna, el de las exposiciones universales. Más allá del interés político, económico y social que suscitó cada uno de estos certámenes que se organizaron a lo largo del siglo XIX, hubo también un trasfondo artístico de primer orden. En este sentido, las exposiciones universales, entendidas como “museos del mundo”⁷ ofrecían la oportunidad para que los países pudieran, gracias a la libertad que daba el carácter efímero de sus construcciones, mostrar a los demás su arquitectura más emblemática.

En España el estilo que mejor fortuna tuvo, al menos al principio, fue el hispanomusulmán, si bien la elección de éste respondió más a cuestiones puramente exóticas y pintorescas que a un verdadero sentido nacionalista⁸. Y es que España se había convertido con el Romanticismo y para el resto de Europa, en tierra de gitanos, bandoleros y paisajes agrestes, un país tan exótico y pintoresco como lo podía ser Egipto, Túnez o Marruecos. Una imagen, por tanto, llena de tópicos y falsedades pero, por mucho que esta situación tergiversara la realidad, España nunca hizo nada para solucionarla, por el contrario, se aprovechó de ella, explotándola hasta las últimas consecuencias. Así pues, cuando se trataba de exportar la imagen característica del país, como por ejemplo acudiendo con un pabellón a una exposición universal, España, salvo en casos excepcionales, lo hacía mostrando orgullosa su pasado musulmán, así fue en la París de 1878, donde el arquitecto Agustín de Villajos propuso para el pabellón español una versión libre de la Alhambra, o en la de Chicago de 1893, donde la sección española en el *Manufacture Building* estaba representada por una reproducción a escala de la Mezquita de Córdoba, obra de Joaquín Pavía.

Los modelos seguidos fueron, en casi todos los casos, cordobeses, sevillanos o granadinos, fácilmente reconocibles aunque interpretados libremente según “el efecto de la imagen deseada”⁹. Pero fue el nazarí el estilo que mayor repercusión

⁵ BUENO FIDEL, M^a José (1987), *op.cit.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.* p. 13.

⁸ *Ibid.* p. 20.

⁹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXV, t. 2, Madrid, 1993, p. 330.

tuvo. La Alhambra, con sus ricos salones, suntuosas decoraciones y caprichosas formas, fue la fuente de inspiración para multitud de edificios que repitieron en mayor o menor medida sus elementos, estos copiados literalmente -con alguna licencia-, como el patio de los leones reproducido en el Palacio de Anglada de Madrid, hoy desaparecido y obra de Rodríguez de Ayuso¹⁰, o reinterpretados de manera personal en evocadores salones y gabinetes como los del Palacio de Alcañices o el del actual Ayuntamiento de Utrera, antiguo palacio privado¹¹. Fue tal el número de imitaciones o recreaciones de la Alhambra, que el profesor Navascués ha acuñado el término *Alhambrismo* para referirse a estos revivals. Ahora bien, los casos citados son interiores de palacetes o lugares de recreo, con los que se asociaba, por principio¹², la arquitectura hispanomusulmana y en especial la nazarí, donde, a primera vista, no parece estar presente el componente nacionalista, sin embargo, como apuntara Bueno Fidel, el uso sistemático de modelos nacionales podría significar “una demostración patriótica de las joyas arquitectónicas del país”¹³.

Sin embargo, y a pesar del éxito que suponía evocar en los nuevos edificios y construcciones, la Mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla o la Alhambra de Granada, su aceptación como arquitectura nacional no fue unánime, precisamente por su carácter exótico. Se hacía, pues, necesario encontrar una alternativa y esta vendría con el mudéjar. En cierto modo, como ya apuntara López Amezqueta, “el neomudéjar arrancó como una especialización del campo de los simbolismos nacionalistas de los estilos hispano-árabes”¹⁴, adquiriendo con el tiempo y la práctica constructiva, independencia propia.

El punto de partida de este revival neomudéjar, que tanta repercusión tuvo, especialmente en Madrid, vino de manos del arqueólogo e historiador José Amador de los Ríos. En su discurso de entrada en la Academia, *El estilo mudéjar en arquitectura*¹⁵, parece resolver el problema. Planteaba el mudéjar como un “arte que no tiene par ni semejanza en las demás naciones meridionales” y establecía, además, sus características para ayudar a identificarlo, otorgándole, por tanto, el valor de estilo, lo cual legitimaba aún más, si cabe, la reivindicación de su arquitectura como nacional.

Toledo fue el centro catalizador del mudejarismo defendido por de los Ríos y Madrid, de su respectivo *neo*; la antigua plaza de toros de Rodríguez Ayuso (1874), la iglesia de la Virgen de la Paloma (1896-1929), obra de Lorenzo Álvarez Capra o la

¹⁰ *Ibid.* p. 333.

¹¹ Más ejemplos pueden encontrarse en el apartado dedicado a la tradición islámica como “revival” en *ibid.*, pp. 330-366.

¹² *Vid.* la definición del *eclecticismo tipológico* en la obra de MIGNOT, Claude (1983), *op. cit.*, p. 100.

¹³ BUENO FIDEL, M^a José (1987), *op. cit.*, p. 34.

¹⁴ LÓPEZ AMEZQUETA, Antonio, “Arquitectura neo-mudéjar madrileña de los siglos XIX y XX”, en *Arquitectura*, nº 125, 1969, pp.3-74, p. 6.

¹⁵ DE LOS RÍOS, José Amador, *El estilo mudéjar en arquitectura*, Madrid, 1859.

iglesia de San Fermín de los Navarros, proyecto conjunto de Carlos Velasco y Eugenio Jiménez Corera (1891), son unos pocos ejemplos de este neomudéjar madrileño¹⁶. Pero no sólo en la capital se levantaron edificios neomudéjares, ciudades como Barcelona, Sevilla o Valencia presentan un repertorio igual de interesante. La versatilidad de la arquitectura mudéjar y su propia condición ecléctica hicieron de ella un comodín perfecto para nuevas construcciones públicas -civiles y religiosas- y privadas. Existe un elemento más, esta vez de carácter práctico o económico, en el éxito y fortuna del estilo neomudéjar y es el empleo del ladrillo. Un material asociado tradicionalmente con el mudéjar -casi condición natural del mismo- y por lo tanto justificable su uso. De este modo, trabajar con el ladrillo suponía, por un lado, no traicionar el espíritu constructivo del mudéjar y por otro, utilizar un material dúctil y económico que permitía realizar obras de gran virtuosismo decorativo sin elevar excesivamente el presupuesto.

El mudéjar sirvió a España para mostrarse al mundo en multitud de Exposiciones Universales. No obstante, en el caso concreto de estos certámenes, en la mayor parte de las ocasiones, el mudéjar se reservó para la decoración interior de los pabellones mientras que al exterior se mantenían, como hemos visto, las formas hispanomusulmanas. Hay excepciones notables, como el pabellón de Lorenzo Álvarez Capra para la exposición de Viena de 1873, que posee el valor añadido además de ser, junto con la Plaza de Toros de las Ventas (1874), uno de los primeros edificios en utilizar este *revival* en España.

Variedad de estilos: el neoplateresco finisecular

Esta revisión estilística, condicionada por los principales movimientos nacionalistas, marcó la experiencia edilicia en España acercándola, con mayor o menor fortuna, a uno u otro estilo en función de necesidades o reivindicaciones puntuales. Salvo en contadas ocasiones los estilos elegidos fueron siempre medievales, islámicos o cristianos, sin embargo, en los últimos diez años del siglo XIX se produjo una reacción nacionalista, vinculada con el Desastre del 98, que supuso un giro radical a esta cuestión. En efecto, fueron años de cambio, se rechazaba la imagen folclórica de España de charanga y pandereta, bandoleros, gitanos, paisajes agrestes y arquitecturas de ensueño, buscando “la esencia castellana alejada de lo oriental como modo de acercarse a Europa”¹⁷. Se reivindicaba la España de las universidades y de la cultura y ésta venía asociada a la imagen de Salamanca y Alcalá y por tanto a la del renacimiento español y en concreto a su fase final del plateresco. Navascués puntualiza que la arquitectura renacentista “más o menos acusadamente plateresca, representó en su día una gran

¹⁶ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1993), *op. cit.*, p. 355. *Vid.* también TOAJAS ROGER, M^a de los Ángeles, *El neomudéjar en Madrid (1900-1930)*, Madrid, 1997.

¹⁷ BUENO FIDEL, M^a José (1987), *op. cit.*, p. 102.

novedad”¹⁸ aunque no llegó a cristalizar como lo hicieron otros estilos. De hecho, el pabellón español de la Exposición de París de 1867, obra de Jerónimo de la Gándara, era una interpretación libre del Palacio de Monterrey de Salamanca. Obra interesante que no cosechó grandes éxitos, quizá por no mostrar todo el pintoresquismo que se esperaba de España. Sin embargo a partir de 1900 el neoplateresco se presentó con fuerza a lo largo de la primera década del siglo XX. Edificios como el Ayuntamiento de Valladolid, de Repullés y Vargas en 1898, la fachada de la sede de *Blanco y Negro* de 1899 y diseñada por López de Sallaberry o el renombradísimo pabellón de Urioste para la Exposición Universal de París de 1900, fueron el germen de este neoplateresco que pronto se adueño de la arquitectura popular como la casa del duque de Sueca (1904), la del arquitecto Augusto Martínez Abaria (1912) o del marques de Cubas (1915), todas ellas en Madrid¹⁹. Un neoplateresco al que vendría a unirse pronto un neobarroco español vinculado con los estilos regionales como epígono de la revisión estilística que se cierra con la llegada del Movimiento Moderno.

La opción de Mérida: el gótico de los Reyes Católicos

No hay duda de que fue el neogótico el *revival* más utilizado en la arquitectura del siglo XIX, no sólo en España sino en toda Europa e incluso Estados Unidos. No obstante, en el caso español el componente nacionalista del gótico no está tan claro como en Francia o Inglaterra. En España se construyen iglesias neogóticas o se restauran las góticas, se erigen multitud de panteones familiares siguiendo modelos góticos, pero ello se debe más a la relación establecida entre la arquitectura gótica con valores simbólicos de espiritualidad y sincera religiosidad que a un verdadero deseo de reivindicación nacionalista. Quizá en Cataluña, donde el gótico fue el estilo de la Renaixença por “corresponder a los ideales de la burguesía catalana”²⁰, pero no así en el resto del país donde el mudéjar primero y el neoplateresco después desbancaron cualquier otra opción estilística nacionalista.

La arquitectura gótica, por ser importada de Francia²¹, difícilmente podría reivindicarse como estilo nacional, sin embargo, como apuntara Lampérez, “la arquitectura del siglo XIV [refiriéndose al gótico] se nacionaliza por el agotamiento de los modelos franceses del siglo XIII”²², es decir, se hace española e incluso se resiste a sucumbir por completo a los modelos flamenco-borgoñones en el siglo XV.

¹⁸ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1973), *op. cit.*, p. 312.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 312-318.

²⁰ BUENO FIDEL, M^a José (1987), *op. cit.*, p. 84.

²¹ *Vid.* el interesante artículo de PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española”, en *Anales de Historia del Arte*, n^o 4, 1993-1994, pp. 203-212.

²² LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Una evolución y una revolución de la arquitectura española (1480-1520)*, Madrid, 1915, p. 2.

Lampérez, en su defensa de lo español en el gótico, continúa añadiendo que “jamás arraigó en España el *flamboyant*” pues “en todos los monumentos españoles de la época surgen elementos nacionales que lo desfiguran”. Es decir, que el gótico que se desarrolló en España en el último cuarto del siglo XV era genuinamente español pues sólo aquí se podía haber producido tan feliz mezcla de los estilos gótico y mudéjar en comunión con el incipiente renacimiento. Esta es precisamente la clave para entender la postura de Arturo Mérida, quien, desde finales del siglo XIX reivindicaba el gótico hispanoflamenco o de los Reyes Católicos, por corresponder cronológicamente con su reinado, como estilo nacional.

Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)²³ fue un hombre inquieto, culto y refinado que guió sus pasos hacia la Arquitectura, y aunque se consideraba con orgullo arquitecto, siempre declaró que tan noble disciplina no era nada si no se acompañada de las demás artes. Quizás por ello fue también escultor, pintor, decorador -o arquitecto de interiores como ahora se denomina- e ilustrador, demostrando, en cada encargo, sus dotes de artista.

La relación de Mérida con la arquitectura hispanoflamenca vino a raíz de su intervención como arquitecto restaurador en el convento de San Juan de los Reyes de Toledo. Más de veinte años de su vida dedicó a restaurar y reconstruir el claustro e iglesia de este monumento toledano, tiempo en el que aprendió a comprender el edificio, las características intrínsecas de la obra y de su estilo, y a estudiar y comparar con la de San Juan de los Reyes otras construcciones de la época. Todo ello caló profundamente en Mérida cuyas obras a partir de entonces estarían marcadas por un profundo espíritu neoisabelino. La producción de Mérida es muy diversa y por ello la hemos separado según las diferentes disciplinas que trató, aunque en muchos casos se entremezclen unas con otras.

Arquitectura y decoración

Uno de los primeros ejemplos que podríamos señalar donde se aprecia claramente este sentimiento reivindicativo es su proyecto para la construcción de la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo, hoy Escuela de Artes y Oficios²⁴. La

²³ Arquitecto tratado hace algunos años en la revista *Goya* en un artículo firmado por Pedro Navascués Palacio, convertido hoy en referencia obligatoria para quien trabaje sobre este artista. Desde aquella primera obra hasta nuestros días, Arturo Mérida ha sido objeto de varios estudios llevados a cabo por el mismo Navascués y otros investigadores que han ido desvelando diversos aspectos de su rica personalidad artística, especialmente aquella relacionada con la restauración monumental donde manifestó un gran talento. Sobre Arturo Mérida, *vid.* NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)”, en *Goya*, nº 106, 1972, pp. 234-241; ÍDEM, “Arturo Mérida y San Juan de los Reyes”, en *Isabel la Católica*, Madrid, Lunberg, 2002; ORTIZ PRADAS, Daniel, “La restauración de la Sinagoga del Tránsito (1877-1911)”, en *Goya*, nº 301-302, 2004, pp. 275-288; ÍDEM, “El monumento a Cristóbal Colón de Arturo Mérida”, en *Goya*, nº 323, 2008, pp. 143-154.

²⁴ Sobre la Escuela de Artes y Oficios *vid.*, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “La Escuela de Artes y Oficios”, en *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, 1991, pp. 329-335; CERRO MALAGÓN, Rafael del, *La transformación moderna de Toledo. Arquitectura y urbanismo del siglo XIX*, Madrid, 1990, pp. 758-770.

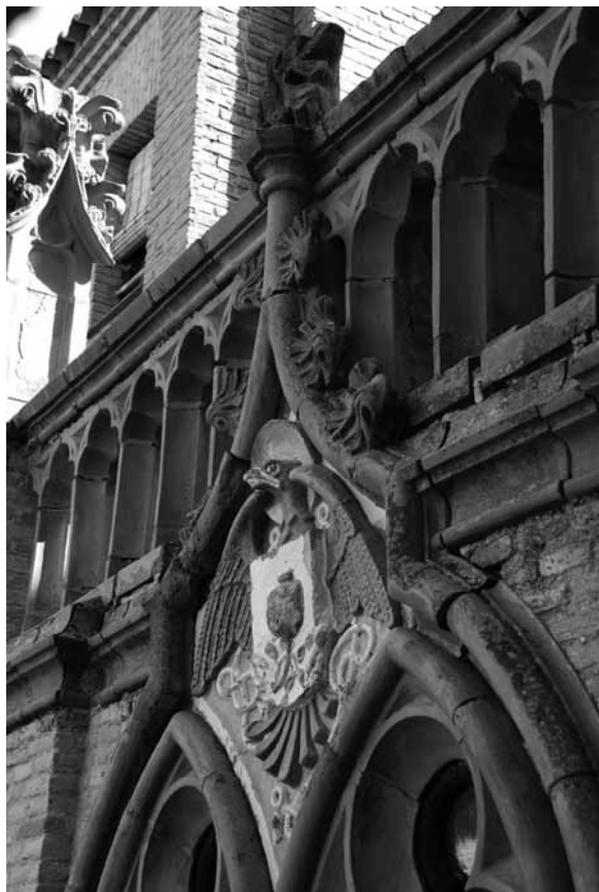


Fig. 1. Arturo Mérida, *Escuela de Artes de Toledo* (Toledo), 1886-1902, detalle.

entrada a la Escuela, aparece un heraldo muy semejante a los que encontramos en los contrafuertes exteriores de San Juan de los Reyes. Sin embargo, repartidos por toda la Escuela se encuentran detalles ornamentales en ventanas y puertas que hacen alusión directa al convento (**fig. 1**) aunque lamentablemente muchos de ellos fueron eliminados a mediados del siglo XX.

Arquitecto madrileño, realizó en la capital una serie de obras donde dejó patente su gusto y especial interés por San Juan de los Reyes y el gótico final del siglo XV. En este sentido, uno de los primeros trabajos que tenemos de Mérida en Madrid es el monumento a Cristóbal Colón.

El proyecto inicial fue de 1878 y nada tenía de gótico, sin embargo, diferentes motivos, sobre todo de tipo presupuestario, retrasaron su construcción hasta 1885, un tiempo que el arquitecto aprovechó para incluir importantes modifi-

creación de la Escuela data de 1881, es decir, el mismo año que la restauración de San Juan de los Reyes, aunque su construcción se retrasó casi diez años y su inauguración otros diez. Es un edificio ligado intrínsecamente a San Juan de los Reyes, pues de hecho se construyó en lo que fue solar de su segundo claustro. Su estilo es puramente ecléctico y en él se mezclan con naturalidad el mudéjarismo toledano -construcción en ladrillo visto prensado, juego decorativo de ladrillos esquinados, sucesión de arquillos entrelazados- y el gótico hispanoflamenco especialmente visible en los arcos mixtilíneos enmarcados por alfiz cuadrangular de las puertas. En relación directa con el convento contiguo, Mérida colocó en las fachadas, usando vistosa cerámica vidriada, dos grandes escudos de los Reyes Católicos, imitando los que decoran el interior de la iglesia. Asimismo, en el chaflán de

caciones. Así pues, en el diseño de 1878 prevalecía el carácter claramente ecléctico con alusiones al arte egipcio y clásico que nada tenían que ver con la figura del Almirante, pero poco tiempo después ideó otro proyecto, esta vez ya neogótico, perfilando sus formas hacia modelos del siglo XV. En diseños posteriores, especialmente a partir de 1881, inmerso en el proyecto de restauración de San Juan de los Reyes y el estudio de sus fuentes, Mérida introdujo una serie de cambios procurando recrear la arquitectura de Juan Guas en el monumento madrileño tal y como podemos verlo en la actualidad. Todo en él hace referencia a la arquitectura de los Reyes Católicos: arcos mixtilíneos y conopiales, las columnas torsas con decoración de bolas isabelinas, los pináculos -tomados casi literalmente de los de San Juan de los Reyes- e incluso la decoración escultórica, tanto de los altorrelieves de los frentes del cuerpo inferior, como de los maceros que, bajo doseletes, se encuentran en los cuatro ángulos del mismo, recuerda modelos hispanoflamencos.

Un año después de iniciar la restauración de San Juan de los Reyes, en 1882, Mérida organizó y construyó los pabellones para la Exposición de Ganados celebradas en los jardines del Retiro de Madrid y para ello utilizó, según el profesor Navascués, el estilo gótico-mudéjar isabelino²⁵. Se trataba de pabellones amplios y diáfanos destacando el dedicado a Alfonso XII, muy vistoso y colorista por la incorporación de cerámica vidriada en sus partes ornamentales.



Fig. 2. Arturo Mérida, *Capilla panteón de los marqueses de Amboage en el Cementerio de San Isidro* (Madrid), 1888, vista exterior.

²⁵ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1972), *op. cit.*, p. 237.

Entre las pocas obras arquitectónicas que realizó Arturo Mérida, conservamos el sepulcro de los marqueses de Amboage en la Sacramental de San Isidro de Madrid de 1888 (**fig. 2**). De nuevo una obra inspirada en el gótico del siglo XV con claras reminiscencias al convento toledano de San Juan de los Reyes. Se trata de una capilla sepulcral de pequeñas dimensiones que serviría también de panteón a los primeros marqueses de aquel título, Ramón Pla y Faustina Peñalver. La capilla fue, como apuntara Moya Idígoras, objeto de vivas discusiones en la época por el “atrevimiento de Mérida al emplear con máxima importancia el hierro fundido y azulejos”²⁶. La capilla tiene planta de cruz griega que se transforma en latina al añadirle un pórtico del mismo módulo. Precisamente el atrio se cubre con una complicada bóveda de crucería similar a la que podemos ver en el sotocoro de la iglesia de San Juan de los Reyes²⁷. Del mismo modo, en el interior de la capilla Mérida utilizó una bóveda de crucería idéntica a las del claustro del mismo convento. Pero no son estos los únicos elementos provenientes del edificio toledano. Por un lado, sobre el atrio, a modo de imposta, corre un friso con una inscripción en letras góticas, parecido al que vemos en el interior de la iglesia y claustro del convento franciscano, donde se lee el nombre de los propietarios del panteón. Por otro, los pináculos, hoy tristemente desmochados, que jalonan la capilla son idénticos a los de San Juan de los Reyes. Más allá de la relación con el citado monumento toledano, las reminiscencias al gótico del XV surgen en todo momento como se aprecia claramente en la aguja calada en hierro fundido que corona el conjunto, alusión directa a las agujas burgalesas de los Colonias, así como en el uso de estilizados gabletes y elementos ornamentales característicos del estilo.

Fuera de nuestras fronteras, Mérida también hizo uso de la arquitectura del siglo XV para representar a España con su pabellón en la Exposición Universal celebrada en París en 1889. Dado el sentido eminentemente nacionalista de estos certámenes, el arquitecto vio la oportunidad de dar a conocer a Europa las particularidades del arte español. Para ello optó por utilizar en un solo edificio los tres estilos que consideraba “genuinamente españoles”²⁸ y por tanto nacionales, es decir, el mudéjar, el hispanoflameco y el plateresco, para él formas de construir que convivieron en un periodo de esplendor que coincide con el reinado de los Reyes Católicos. En este caso existe un punto en común entre los tres estilos: Toledo. Ya se ha mencionado la importancia que supuso en la vida de Arturo Mérida la restauración de San Juan de los Reyes, convirtiéndose este edificio en elemento esencial para entender gran parte de su producción artística, pero la relación va más allá de planteamientos puramente formales, dado que su presencia en él, vinculó de manera permanente al arquitecto con Toledo. Así pues, observamos como por este motivo se le confió la construcción de la Escuela de In-

²⁶ MOYA IDÍGORAS, Juan, “En el centenario de D. Arturo Mérida y Alinari”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 137, 1953, p. 3.

²⁷ SAGUAR QUER, Carlos, *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*, Madrid, 1989, p. 423.

²⁸ Así lo expresaba en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado *Causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración*, Madrid, 1899.

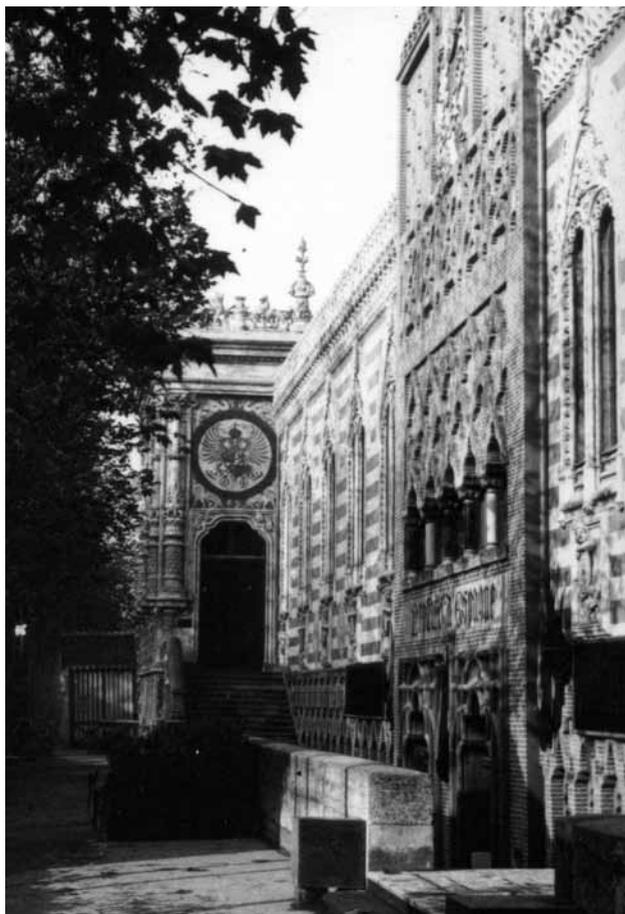


Fig. 3. Arturo Mérida, *Pabellón español en la Exposición Universal de París de 1889* (París), 1889, vista exterior (demolido).

arquitectura hispanoflamenca, y en concreto la de Guas y San Juan de los Reyes, sigue siendo la más destacada de las tres. En este caso el estilo de Guas estaría representado por los dos cuerpos a uno y otro lado de la sección central formados por una galería de arcos apuntados angrelados. Se trataba de arcos geminados con sencillo parteluz moldurado. El espacio restante entre la clave del arco mayor y la de los menores estaba decorado con dos boceses que arrancaban del centro del primero para acabar en semicírculo sobre los inferiores. Motivo que, como apunta Bueno Fidel, pudo tomar prestado de la arquería superior del patio de San Gregorio de Valladolid²⁹. Bajo cada ventana aparecían figuras en altorrelieve representado heraldos con los escudos de armas de los diferentes reinos de España. Mérida aprovechó otros elementos de la

dustrias Artísticas; asimismo se le encomendó la restauración de la vecina Sinagoga del Tránsito y aprovechando la presencia del arquitecto en Toledo, la Real Academia de San Fernando le encargó la elaboración de varios informes de monumentos toledanos como el de la Puerta del Bisagra; además, y según la documentación, se barajó la posibilidad de que Mérida fuera el restaurador del Alcázar de aquella ciudad. De todo ello Mérida tomó su inspiración, ya que mucho de la arquitectura toledana se encuentra en el pabellón español; las formas y elementos decorativos de San Juan de los Reyes, de las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito se entremezclan con otros de estilos artísticos tan diferentes como el Plateresco e incluso de creaciones propias como la Escuela de Artes Industriales. A pesar de la mezcla de estilos, la archi-

²⁹ BUENO FIDEL, M^a José (1987), *op. cit.* p. 76.

obra de Guas en San Juan de los Reyes para emplearlos en el pabellón español. Uno de ellos es el arco mixtilíneo que Guas abrió entre el claustro y las dependencias del convento toledano y que Mérida repitió de forma idéntica en los dos ingresos laterales del pabellón (**fig. 3**). Coronando todo el pabellón corría una crestería en la que vemos, una vez más, elementos tomados de Juan Guas; en la zona central y galerías, arquillos y florones que nos hace pensar en el diseño de la crestería que el mismo Mérida había realizado unos años antes como remate del claustro de San Juan de los Reyes.

Una de las facetas más interesantes, aunque menos conocida, de Mérida es la decoración de interiores. La posición social de Mérida le permitió codearse con la alta burguesía y aristocracia madrileñas, asistía a sus bailes y fiestas privadas, les asesoraba en cuestiones artísticas y ello le permitió hacerse amigo de nobles, políticos y grandes banqueros que le hicieron numerosos encargos, sobre todo de tipo decorativo, para sus respectivas viviendas. En esta clase de trabajos el cliente imponía su criterio y gustos, pero cuando le daban libertad creadora, Mérida respondía con absoluta originalidad. En estos trabajos Mérida se muestra del todo ecléctico, mezclando incluso en un mismo palacio el estilo neogriego con el neobarroco o el Imperio, tan del gusto del momento para la decoración de interiores. El caso más llamativo lo tenemos en los murales que pintó para el conde de Muguiru en su hotel madrileño de la calle Zurbano³⁰. Ahora bien, incluso en este tipo de encargos, Mérida vio en el arte de los últimos años del siglo XV, la inspiración para llevarlos a cabo. Lamentablemente, la mayor parte de ellos no los conocemos porque han sido destruidos, bien por el cambio en los gustos o de dueños de las viviendas, bien por la simple especulación inmobiliaria de la que fue víctima Madrid en los años setenta. Sin embargo, tenemos constancia de ellos a través de otras fuentes. Así pues, sabemos que en el palacete de los condes de Pinohermoso realizó una capilla de estilo hispanoflamenco, hoy tristemente desaparecida. Algo parecida debió de ser la que proyectó para los Duques de Denia, en la plaza de Colón-solar hoy ocupado por una entidad bancaria-, de estilo neomodéjar, completando su trabajo con un retablo por él mismo realizado imitando modelos de finales del XV.

En este mismo sentido decorativo, aunque no como encargo privado, Mérida realizó en 1900 los cartones para una gran vidriera de una de las capillas de la iglesia de Santa Cruz de Madrid, obra del Marqués de Cubas³¹. Aunque con algunas variaciones en el resultado final, observamos cómo vuelve a utilizar, como hizo en el monumento a Colón, el característico arco mixtilíneo que Guas empleó en el claustro alto de San Juan de los Reyes, el cual sirve, en este caso, para enmarcar las figuras de la Virgen y San José.

³⁰ Sobre el tema puede consultarse ALÓS Y MERRY DEL VAL, Fernando, y SAMPEDRO, José Luis, *El palacio Zurbano*, Madrid, 2002.

³¹ Los planos los realizó el marqués de Cubas en 1878 y tras su fallecimiento continuaron las obras los arquitectos Miguel de Olavarría y Ricardo Guereta, inaugurando el templo en 1902. *Vid.* GUERRA DE LA VEGA, Rafael, *Iglesias y conventos del Antiguo Madrid*, Madrid, 1996, pp. 72-75; VV. AA., *Arquitectura de Madrid*, Madrid, 2003, p. 215, donde se proporciona, además, una bibliografía más detallada sobre la iglesia.



Fig. 4. Arturo Mérida, *Sepulcro de Cristóbal Colón*, 1891-1892, bronce esmaltado y policromado, (Sevilla).

Escultura

Si la obra arquitectónica de Mérida está marcada por la reivindicación de los modelos del gótico español del siglo XV lo mismo sucede en su faceta escultórica. Ya lo apuntamos al citar los altorrelieves del monumento a Colón y de nuevo lo observamos en Sepulcro de Cristóbal Colón de 1892 (fig. 4). Con motivo del IV Centenario se abrió un concurso para realizar en la capital cubana un monumento en memoria de Colón así como un sepulcro para guardar sus restos en la catedral. Mérida obtuvo la concesión del segundo, sin que conozcamos el diseño del primero al que también se presentó. El sepulcro fue trasladado a Sevilla tras la independencia de Cuba a instancias del Duque de Veragua, descendiente del Almirante, a principios de 1899, primero a su

capilla de Nuestra Señora la Antigua y más tarde al brazo sur del crucero. El sepulcro representa cuatro heraldos a tamaño natural cubiertos por dalmáticas donde campean emblemas de los reinos de Granada, Castilla, León y Navarra. El túmulo aparece cubierto por un manto en bronce dorado donde se lee el lema de *tanto monta* de los Reyes Católicos y el águila de San Juan. El conjunto resulta majestuoso -más aún por su especial ubicación- y cobra altura gracias a un basamento de líneas hispanoflamencas, hoy algo desvirtuado por la sobre elevación posterior. Las figuras, modeladas y ejecutadas por el mismo Mérida, están realizadas en bronce policromado, salvo los rostros que lo están en alabastro. El esquema de la obra se inspira, como señalara Quesada Martín y creo muy acertadamente, en el sepulcro del Senescal Philippe Pot, obra de Antoine Le Moiturière en el último cuarto del siglo XV, aunque en el caso de Mérida los portadores no son frailes encapuchados sino maceros reales³².

³² QUESADA MARTÍN, M^a Jesús, "Escultura y pintura", en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, y QUESADA MARTÍN, M^a Jesús, *El Siglo XIX. Bajo el signo del romanticismo*, Madrid, 1992, p. 190.

Ilustraciones de obras literarias

Artista completo, Arturo Mérida también buscó en el arte del último gótico, los modelos para muchos de sus dibujos que tendrían como destino la ilustración de innumerables novelas, revistas, cabeceras y carteles de la época.

Entre sus más destacados trabajos podríamos citar los dibujos que realizó para la edición de lujo de los *Episodios Nacionales* de Galdós, y para las *Leyendas* de Zorrilla, pero también colaboró en la ilustración de la novela de su hermano José Ramón, *A orillas del Guadearza* y de las *Memorias íntimas* del General Fernández de Córdova. Asimismo se encargó de ilustrar otra novela de José Ramón Mérida, *Diamantes americanos*, y las *Obras escogidas* de Núñez de Arce, las *Obras dramáticas escogidas* de Echegaray, y mencionar sin duda, las diez y seis acuarelas, incluyendo la cubierta, que Luis Doménech le encargó para una edición traducida al castellano de la novela de G. Ebers *La hija del rey de Egipto*³³ que irían acompañadas por los dibujos a pluma de Apeles Mestres. Ilustró también las páginas de revistas contemporáneas como *La Ilustración española y americana*, *Blanco y Negro* o *Arquitectura* por citar unas pocas. Enumerar todos y cada uno de los dibujos de Mérida sería una tarea difícil, para la ilustración de las *Leyendas* hizo más de cien dibujos, y es fácil suponer que no todos poseen un carácter medieval, pero sí una gran mayoría, especialmente cuando las obras ilustradas eran novelas góticas, leyendas o cuentos. A modo de resumen y por las connotaciones claras que posee, podríamos citar uno de los dibujos que hizo para dar vida a dos personajes de la novela de José Ramón Mérida, *A orillas del Guardarza*. Se trata de una escena galante cuyo escenario está inspirado directamente en San Juan de los Reyes (**fig. 5**)

Artes decorativas

Cerrando esta lista de obras de Mérida hemos de añadir los variados diseños que realizó para muebles y otros objetos domésticos, algunos de los cuales aún se conservan. Son muy significativos los armarios que diseñó para la Escuela de Artes y Oficios, cuyos remates y elementos decorativos están en consonancia con el resto del edificio con guiños evidentes a San Juan de los Reyes.

Por último, citar los diseños³⁴ que hizo para dos manifestadores, uno siguiendo modelos arquitectónicos del siglo XII y otro del siglo XV, aunque se desconoce si finalmente fueron realizados o no.

³³ EBERS, Georg, *La hija del rey de Egipto*. Biblioteca "Artes y Letras", Barcelona, 1885 (6ª edición), 2 vols.

³⁴ Los dibujos se conservan en una colección privada de Madrid.

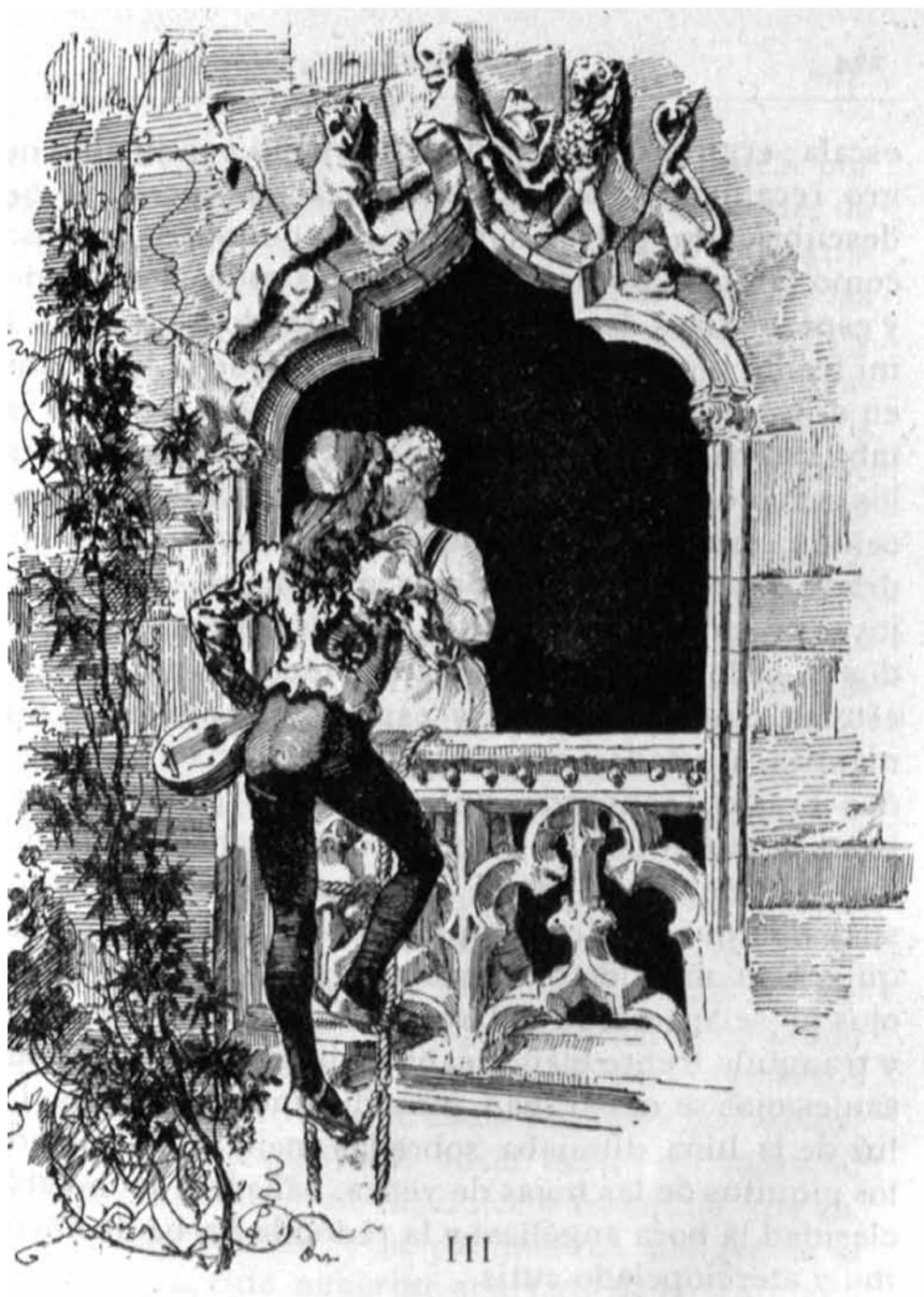


Fig.5. Arturo Mérida, *Escena galante* [tomado de MÉLIDA, José Ramón, *A orillas del Guadarza. Idilios soñados*, Madrid, 1887, p. 223].